

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

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 14-15**

**Запоріжжя – 2010**

УДК 82.09  
ББК 83.3(0)4  
Р 39

Рецензенти:

член-кореспондент НАН України, д. філол. н. *Т.І. Гундорова*,  
д. філол. н., проф. *Т.В. Михед*.

Головний редактор: д. філол. н., проф. *Н.М. Торкут*.

Редакційна колегія:

член-кор. НАН України, д. філол. н. *Д.С. Наливайко*,  
член-кор. НАН України, д. філол. н. *М.М. Сулима*,  
д. філол. н., проф. *П.В. Білоус*,  
докт. філол. наук, проф. *М.П. Кодак*,  
докт. філол. наук, проф. *О.Д. Турган*,  
проф. *Л.Я. Потьомкіна*,  
проф. *М. Сміт* (Канада).

Рекомендовано до друку

вченою радою Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України  
(протокол № 10 від 26.10.2010 р.)  
та вченою радою Класичного приватного університету  
(протокол № 2 від 25.10.2010 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н.М. – Запоріжжя : КПУ,  
2010. – Вип. 14–15. – 336 с.

Цей випуск містить статті вітчизняних і зарубіжних науковців, у яких висвітлюється низка проблем, пов'язаних з вивченням літературного процесу доби Відродження та рецепцією її духовної спадщини в культурному просторі наступних епох.

Збірник розрахований на широке коло вчених-гуманітаріїв, викладачів, аспірантів та студентів вищих навчальних закладів і може бути цікавим кожному, хто не байдужий до естетичних і духовно-інтелектуальних надбань Ренесансу.

УДК 82.09  
ББК 83.3 (0) 4

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

УДК: 821.111.0\*Шек

**Черняк Юрій**  
(Запоріжжя)

### **Аксиологічна семантика образу Гамлета в контексті смисложиттєвих пошуків особистості**

*У статті під аксиологічним кутом зору розглядається образ Гамлета, що перетворився на символ смисложиттєвих пошуків. став своєрідним позачасовим кодом західної культурної парадигми. Цей герой, що перебуває у межовій ситуації кризи ідентичності, надає рефлексивної форми трагедійному перебігові власної екзистенції. Сфера розгортання гамлетівської думки є аксиологічно забарвленою, оскільки внутрішній мотиваційний смисл поведінки героя глибоко укорінений у ціннісному контексті. Саме ціннісна проблематика й створює власне онтологічний простір гамлетівських рефлексій, в якому над іншими аксиологічними категоріями (життя, добро, любов, краса, гідність, вірність, обов'язок та ін.) вивершується концепт антропоспроможності, що є, по суті, корелятом свободи волі.*

**Ключові слова:** Гамлет, аксиологічна семантика, смисложиттєві пошуки, криза ідентичності, ціннісна проблематика, рефлексії.

Вивчення літератури під аксиологічним кутом зору, яке традиційно було важливою складовою філологічного аналізу художнього твору (В.С.Соловйов, М.О.Лосський, І.О.Ільїн, М.М.Бахтін., М.Гайдеггер, Н.Гартман, С.Л.Франк, Г.Д.Гачев, Ю.М.Лотман, Б.А.Успенський та ін.), набуває останнім часом все більшої популярності (Г.С.Померанц, А.В.Гулига., М.Блюменкранц, В.А.Маринчак, В.О.Суровцев, С.Савіцький та ін.), посилюючи етико-філософську значущість як самої науки про мистецтво слова, так і її об'єкту, та надаючи їм особливої антропокреативної

## I. Історико-літературний процес

цінності. Характерні для нашої епохи «опредметнення» культури та суттєве редукування її ціннісної вартості й спроможності вливати на поступ цивілізації породжують серйозну загрозу тотальної деградації людства. Сучасна людина, усвідомивши всю амбівалентність власної природи, неспроможність жодних індивідуальних зусиль протистояти тотальній масовізації та саморозчиненню особистості, опинилася у стані знесиленого збентеження.

Загроза втрати відчуття певності людського існування перетворюється на серйозний виклик, стратегії протистояння якому слід шукати насамперед у сфері культури. Вона завжди актуалізує найгостріші колізії антропологічних розмислів і наділена потужним потенціалом творення нових смислів. Комунікативний простір культури значною мірою сприяє тим рефлексивним зусиллям особистості, що формують „здатність протидіяти нерелективним спокусам” і протиставляють останнім в якості основоположних рис нашого етосу „грунтовність, розсудливість у дусі істини, сумлінність, справжність, правдивість”<sup>1</sup>. Культура завжди наділена потужним потенціалом творення нових смислів. Тут доречною є думка російського культуролога Л.М.Баткіна: „Культура не „була”. Вона завжди повинна бути. Тому що зупинений смисл – відрізаний від подальшого запитування, не здатний стати відповіддю на питання, які ще не задані, – мертвий смисл. Між тим смисл, що з’явився колись у світі, вмерти вже не може. Тим самим, якщо ми маємо справу зі справжньою культурою, а не чимось іншим, то вчорашній день ще не народився”<sup>2</sup>.

Література – як один із ключових конститuentів комунікативного простору культури – покликана відігравати провідну роль у процесі вироблення стратегій протистояння тотальній дегуманізації й обездуховленню людства.

---

<sup>1</sup> *Табачковський В.* Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках „неевклідової рефлексивності”. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2005. – С. 236-237.

<sup>2</sup> *Баткин Л.М.* Культура всегда накануне себя // Красная книга культуры. – М.: Искусство, 1989. – С. 130.

Сьогодні в умовах глобалізації і деградації культурних еліт мистецтво слова виявляється відповідальним не лише за збереження духовних орієнтирів, але й за те, щоб при формуванні критеріїв сприйняття та оцінки дійсності прагматичні чинники урівноважувалися непрагматичними спонуками духовного, морально-етичного чи естетичного плану. Як слушно наголошує польський вчений С.Савіцький, „література є мовою, не тільки винятково сильно аксіологізованою, а й здатною викликати дійсність збоку цінностей, вказувати аксіологічне обличчя дійсності... Тим, що література зокрема вносить до життя людини, є можливість безпосереднього спілкування з цінностями. Поняття лише окреслюють їх, а література викликає. Вона створює тут, на землі, те, що нагадує Платонів світ ідей. Причому дійсність є не стільки їхньою тінню, скільки реальним джерелом”<sup>3</sup>.

Саме в літературних текстах знаходить реалізацію ціннісна інтенціональність, яка закладає вектор смисло-життєвих пошуків і «може бути не тільки реплікою в культурній комунікації, але й у певному смислі одиницею культурної семіотики і семантики»<sup>4</sup>. На думку М.М.Бахтіна, семантика художнього тексту завжди має відношення до істини, добра і краси<sup>5</sup>... Ціннісні феномени і концепти, аксіологічно марковані топоси та ідеаріуми можуть маніфестуватися в тексті чи репрезентуватися імпліцитно. Крім того, як наголошує, український філолог В.Маринчак, текст може також розглядатися як спосіб продукування і вироблення ціннісних смислів через формування ціннісного ставлення до представленої у тексті предметності<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Савіцький С. Аксіологічна проблематика в літературознавстві // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – С. 240.

<sup>4</sup> Маринчак В.А. Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте: Монография. – Харьков: Фолио, 2004. – С. 14.

<sup>5</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г.Бочаров; Текст подгот. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина; Примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – С. 299.

<sup>6</sup> Маринчак В.А. Цит. вид. – С. 14.

## I. Історико-літературний процес

Формування ціннісних смислів набуває особливого значення в наші дні, коли все більше загострюється загрозлива колізія між цивілізацією та екзистенцією і людина втрачає певність свого існування. „Людина виявилась розп’ятою, – пише відомий філософ С.Кримський, – між палеолітом свого духовного підпілля та науково-технічним прогресом, який, за висловом А.Ейнштейна, став нагадувати сокиру в руках дикуна. Адже сам гуманізм (як зазначалося на 2-му Ватиканському соборі у 1365 р.) перетворився на спробу замінити релігію Бога, що став людиною, на релігію людини, що оголосила себе Богом. Отже, цивілізація робить людей богами раніше, ніж вони стають гідними статусу людини”<sup>7</sup>. Тож, усе очевиднішою стає потреба людства знайти вихід із ситуації антропологічної кризи, і сценарні моделі такого виходу, запропоновані літературою, і художні образи, наділені необхідним потенціалом творення ціннісних смислів, виявляються при цьому вкрай актуальними.

Образом-символом, який втілює стан кризової свідомості, своєрідним позачасовим кодом західної культурної парадигми традиційно вважається Гамлет – герой однойменної трагедії Вільяма Шекспіра. Актуалізуючись у найрізноманітніших хронологічних і географічних контекстах, цей літературний герой перетворився на символ смисложиттєвих пошуків. Його рефлексивна налаштованість сприймається амбівалентно: то як брак рішучості, то як формула буття в умовах тотальної руйнації світоглядних і морально-етичних орієнтирів.

На осягнення аксіологічної семантики образу Гамлета і націлена дана публікація, метою якої є аналіз тих ціннісних смислів, що продукуються магістральною колізією великої трагедії Шекспіра і набувають особливої епістемологічної значимості в контексті смисложиттєвих пошуків особистості.

Створена поетичним генієм англійського драматурга трагедія «Гамлет» наділена потужним креативним

---

<sup>7</sup> *Кримський С.* Заклики духовності ХХІ століття. – К.: Видавничий дім „КМ Академія”, 2003. – С. 4.

потенціалом. Невичерпний потік її інтерпретацій (читацьких, дослідницьких, театральних та ін.), з одного боку, сприяє появі нових мистецьких шедеврів і артефактів, генетично укорінених в ціннісно-смісловому універсумі Шекспірового твору, а з іншого – постійно підживлює філософсько-антропологічні розмисли, які не згасають вже протягом чотирьох століть і перетворюють Гамлета на найбільш амбівалентний в аксіологічному плані образ світової літератури.

Традиційним мотивом наукового гамлетівського дискурсу стали звинувачення шекспірівського героя у надмірній повільності, у постійних зволіканнях з помстою. На думку відомого англійського романтика С.Т.Колріджа, принц позбавлений волі та страждає через свою надмірну схильність до споглядальності<sup>8</sup>, Й.В.Гете та Т.С.Еліот суголосні в тому, що сама природа внутрішнього світу Гамлета робить його неспроможним виконати ту важку і водночас високу місію, що покладена долею на його плечі<sup>9</sup>. Відомий шекспірознавець Г.Гарднер вважає Гамлета “типовим вичікувачем”, оскільки він нічого не робить для реалізації власних планів, а тільки вичікує, доки жертва припуститься помилки й дасть привід для відкритої помсти<sup>10</sup>. Аналізуючи поведінку шекспірівського героя з урахуванням середньовічних уявлень про потойбічні сили, Дж.Довер Вілсон та Л.Б.Кемпбелл, роблять припущення, що Гамлет не поспішає з помстою, бо він переймається сумнівами стосовно того, ким насправді є Привид – духом померлого батька чи дияволом, який прийшов занапастити душу принца<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Coleridge S.T. Lectures on Shakespeare. – L.: J.M.Dent & Sons LTD, 1951. – P.136.

<sup>9</sup> Eliot T.S. Hamlet and His Problems / Selected Essays, 1917-1932. – L.: Faber and Faber, 1932.

<sup>10</sup> Gardner H. The Business of Criticism. – Oxford: Oxford University Press, 1959. – P. 84.

<sup>11</sup> Wilson J.Dover. What Happens in Hamlet. – N.Y.: The Macmillan Company, 1935. – P. 52-60; Campbell L.B. Shakespeare's Tragic Heroes. – N.Y.: Barnes and Noble, 1952. – P. 121-128.

## I. Історико-літературний процес

Діаметрально протилежною виявляється інтерпретація іманентної природи Гамлета, запропонована тими дослідниками, що схильні розглядати його вагання не як бездіяльність чи гальмування дії, а як виключно позитивну інтенціональність, що перетворює його на титанічну постать (Г.К.Честертон, О.Лосєв, В.Маринчак та ін.). Ще Гегель свого часу категорично заперечував ідею безвольності Гамлета. Він вважав, що цей герой „внутрішньо послідовний, вірний собі у своїй пристрасі й у всьому, що з ним відбувається, ... він веде себе відповідно зі своєю твердою визначеністю”<sup>12</sup>.

Цікаво, що рецепція цієї шекспірівської трагедії породжує певну парадоксальність: чим більше з'являється наукових розвідок та мистецьких інтерпретацій цього твору, тим більше розширюється його смислове поле, тим більш ускладненим і провокативним стає той ідейно-смісловий та аксіологічний континуум, що формується образом головного героя. Таку ситуацію свого часу дуже тонко відчув німецький романтик А.В.Шлегель, який зазначав, що цей „загадковий твір схожий на ірраціональні рівняння; в них від невідомих величин завжди залишається дріб, якій не можливо розрішити жодним чином... Тут доля людини виявляється колосальним сфінксом: кожного, хто не спроможний відгадати його страшної загадки, сфінкс погрожує кинути в безодню сумнівів”<sup>13</sup>.

Стрижневу вісь, навколо якої структурується ціннісно-смісловий універсум великої трагедії В.Шекспіра, формує мотив екзистенційної відповідальності. Ключовою проблемою твору виступає сповнений драматизму пошук самоідентифікації особистості, що репрезентований як своєрідна метафізична загадка, наділена дивовижними провокативними („though provoking”) можливостями. Тож цілком природно, що „кожне нове покоління прискіпливо

---

<sup>12</sup> Гегель Г.Ф. Сочинения. – М.: Соцэкгиз, 1958. – Т.14. – С. 392.

<sup>13</sup> Цит. за: Фишер К. Гамлет Шекспира / Пер. с нем. А.Страхова. – М.: Издание журнала «Правда», 1905. – С. 18.



вдивляється в по-імпресіоністичному розмиті контури Гамлетової душі, але на передньому плані бачить нечіткий силует власного внутрішнього світу”<sup>14</sup>.

Магістральна колізія трагедії В.Шекспіра «Гамлет» актуалізує особистісне самоусвідомлення людини, котра переживає стан кризи ідентичності. Під ідентичністю мається на увазі тотожність людини самій собі, засвоєний особистістю образ самої себе, наділений ціннісними вимірами. Для Гамлета, як індивідуума доби Відродження, сутнісним взірцем є „*homo universalis*” – той виплеканий ренесансним неоплатонізмом образ людини, що наділена високою духовністю і моральним благородством, величчю розуму і розвиненим інтелектом, яка через діяння спроможна, за влучним виразом Леона Баттісти Альберті, „опанувати мистецтво жити”<sup>15</sup>. Криза ідентичності, як наголошує В.Хьосле, завжди пов’язана з ситуацією розпаду ціннісних орієнтирів, з конфліктною суперечністю між активною частиною свідомості та самістю „Я”<sup>16</sup>.

Саме перебування Гамлета у межовій ситуації кризи ідентичності, що вербалізована у влучно-метафоричному саморефлексивному запиті: „Бути чи не бути?”, формує стихію непроясненості, метафізичної затемненості. Основною іманентною рисою Гамлета є унікальна спроможність надавати рефлексивної форми трагедійному перебігові власної екзистенції. Студент Віттенберзького університету, він волею долі зіткнувся з низкою психологічних проблем, сам характер яких ставить під сумнів його фундаментальні світоглядні засади. Нагадаємо, що написана в перші роки XVII століття (точна дата створення невідома, а перші кварта вийшли друком у 1603-1604 р.р.) трагедія В.Шекспіра відбивала кризові умонастрої особистості, яка трагічно переживає втрату антропоцентричних ілюзій.

<sup>14</sup> Торкут Н.М. Трагічне крещендо Шекспірової музи // Шекспір В. Трагедії: Пер. з англ. – Харків.: Фоліо, 2004. – С. 4.

<sup>15</sup> Брагіна Л.М. Итальянский гуманизм. – М.: Высшая школа, 1977. – С. 187.

<sup>16</sup> Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. – 1994. – № 10. – С. 121.

## I. Історико-літературний процес

„Ренесансний антропоцентризм, – зазначає Р.Хлодовський, – передбачав ідеалізацію і у певному смислі навіть міфологізацію земної тілесної людини. Співмірність людини з Богом, що походила з принципу іманентності, настійливо вимагала, з одного боку, кінечності, остаточної завершеності і антропоморфності оточуючого людину світу, а з іншого – космічності людини у споконвічному, грецькому значенні цього слова, тобто її божественної краси як виявлення абсолютної гармонії зовнішнього і внутрішнього, тілесного і духовного, прекрасного і доброго”<sup>17</sup>.

Невипадково, вочевидь, у вуста Гамлета драматург вкладає пасаж, який перегукується зі славнозвісною промовою італійського філософа-гуманіста Піко делла Мірандоли „Про достоїнство людини” (1486). Ця промова була своєрідним гімном людині, яка проголошувалася ключовою фігурою світу, з’єднуючою ланкою між матерією і духом. Її унікальність у порівнянні з іншими небесними і земними творіннями полягає в тому, що вона наділена свободою волі: вона вільна піднятися до Бога або ж, навпаки, перетворитися на низьку, нерозумну істоту, впавши до становища раба пристрастей<sup>18</sup>.

В одному зі своїх монологів Гамлет намагається з’ясувати причини власної меланхолії, і в його самоаналізі звучать грікі сумніви у проголошених Ренесансом ідеалах, болюча іронія з приводу амбівалентної природи людини: *„З недавнього часу, сам не знаю чому, я позбувся своїх усіх веселоців, занедбав усі свої звичні вправи, і так мені важко, і цей вінець світотвору – земля – видається мені неплодною скелею. Оце розкішне шатро – повітря, – оці, погляньте, чудові небеса, їх величне склепіння, оздоблене золотими іскрами, – все це для мене тільки нагромадження смердючих і шкідливих випарів, Який довершений витвір – людина!*

<sup>17</sup> Хлодовский Р.И. Итальянская литература и художественное единство европейской литературы Нового времени / История литературы Италии. Том 1. Средние века. – М.: ИМЛИ РАН, "Наследие", 2000. – С. 16.

<sup>18</sup> Мирандола Пико Делла Джованни. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса. В 2-х томах. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 249.

*Шляхетні думки! Безмежні здібності! Увесь вигляд, кожен рух викликає захоплення. Вчинки нагадують янгола! Бога нагадує розуміння! Окраса всесвіту! Взірець усього суцього! А чого варта для мене ця істота, квінтесенція якої – прах?” (II, 2)<sup>19</sup>.*

Думається, що цей гамлетівський пасаж правомірно розглядати як своєрідну інтелектуальну провокацію, спрямовану на те, щоб спонукати людину до серйозних і глибоких розмислів над проблемою антропоспроможності. У монолозі представлена дуалістична ситуація суб'єкт-об'єктної дихотомії. Очевидні алюзивні зв'язки з ідеологією гуманізму, зокрема, із загальновідомою формулою *homo universalis* – а саме в цій іпостасі Гамлет перебував до того, як повернувся до Данії після смерті батька, – дають йому підстави вважати себе суб'єктом дії, сприяють критичному осмисленню суцього.

Як суб'єкт дії Гамлет намагається охопити розумом сутність людського буття, спираючись на ренесансні приписи, згідно з якими людина є вінцем творіння і спроможна досягнути думкою як небесні висоти, так і земну твердь. Саме вона й постає об'єктом його осмислення. Та оскільки, Гамлет, що ідентифікує себе з такою ж людиною, прагне не втратити власної людської іманентності, то, розмірковуючи про буття людини, він розмірковує і про самого себе. Таким чином, суб'єкт і об'єкт критики сходяться в одній персоні – в особі рефлектуючого героя. Ситуація ускладнюється тим, що герой змушений ставити під сумнів продуктивність тієї ідеї, що є наріжним каменем структурування як ренесансної картини світу в цілому, так і його власного світобачення. Отже, він стоїть на межі прощання з позитивною антропологією (ідеалом *homo universalis*), однак остаточне розлучення з нею загрожує втратою ідентичності. Саме страх цієї втрати і є найбільшим

---

<sup>19</sup> Тут і далі шекспірівська трагедія «Гамлет» цитується за українським перекладом Григорія Кочура: *Шекспір В. Гамлет // Шекспір В. Трагедії: Пер. з англ. – Харків.: Фоліо, 2004. – С.165-310.*

## I. Історико-літературний процес

психологічним викликом, на який має відреагувати герой. Якщо він відмовиться від власних міфів щодо самого себе (а вони, по суті, є похідною від ренесансного ідеалу) і стане на шлях помсти, то втратить самоповагу і епістемологічну впевненість стосовно високого призначення людини у світі. Якщо ж він не діятиме, то не буде достойним сином свого батька (тут варто згадати про Фортінбраса – рішучого месника, активного і войовничого норвезького принца, що є таким собі alter-Ego Гамлета).

Своєрідним ключем до розуміння цієї складної дуалістичної ситуації може слугувати думка відомого філософа М.Мамардашвілі: „Людиною править образ самої себе. Найчастіш – то повага до себе. І ми часто брешемо самим собі, аби зберегти злагоду з собою, аби „зберегти рівновагу у мінливій реальності” світу. Бо все, що ми замислюємо у цім світі – воно обертається докіль феномену identity (ідентичності), докіль співвідношення із собою, як чимось гідним поваги”<sup>20</sup>. Єдиним виходом із такого скрутного екзистенційного становища для Гамлета є філософські роздуми, а точніше – надання суто рефлексивної форми трагедійному перебігові власної екзистенції.

Для Гамлета немає і потенційно не може бути корисного чужого досвіду: амбівалентний статус (він, як уже згадувалось, є водночас і об’єктом і суб’єктом рефлексії) спонукає його до мисленневих пошуків виходу із стану кризи ідентичності. Ці пошуки здійснюються у системі смислових координат, яку сам герой визнає для себе аксіологічно прийнятною. В той же час, ці пошуки породжують антропокреативні практики, які реалізуються в онтологічному просторі реального життя.

Криза ідентичності породжує відчуття страху й туги, що знаходить вербалізацію у численних гамлетівських рефлексіях. У так званій тронній сцені (акт I, сцена 2) принц, відповідаючи на запитання королеви про те, чому йому

---

<sup>20</sup> Цит за: *Табачковський В.* Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках „неевклідової рефлексивності”... – С. 430.

здається дивною смерть батька, адже це „Звичайна річ: усе земне вмирає // І кризь природу в вічність поринає”, говорить:

*Здається? Я не знаю цього слова!  
Ні, не здається, а насправді так.  
Ні плащ мій, мамо, чорний як чорнило,  
Ані жалоби урочистий одяг,  
Ані зітхань порив, подібний вітру,  
Ані обличчя, розначем пройняте,  
Ні навіть сліз рясних ріка невтримна, –  
Ніщо з цих проявів і форм не може  
Відбити глибину моєї туги.  
Вони – здаються, легко їх удати,  
Вони скорботі лиш оздоба й шати. (I, 2)*

Ці слова Гамлета містять два надзвичайно важливі моменти. По-перше, герой постає як філософ, що добре усвідомлює нетотожність між видимим і реальним. По-друге, він чітко визначає свій психологічний стан як ситуацію безмежного страждання. Опис подібної ситуації знаходимо у М.Гайдеггера: „Глибока туга, що блукає у безоднях нашого буття, наче глухий туман, змішує всі речі, людей і тебе самого разом із ними в одну масу якоїсь дивної байдужості. Цією тугою відкривається суще в цілому”<sup>21</sup>.

Думається, що логіка подальшої поведінки Гамлета до певної міри може бути розкодована з урахуванням тієї психологічної колізії, яка пов’язана з перебуванням людини у ситуації граничного буття, спричиненій тугою. За словами сучасного українського філософа Н.В.Хамітова, „Граничне буття, або буття-на-межі, може бути визначене як вихід людини за межі буденного буття з його безособовою комунікативною гармонією в ті стани, де складається розуміння себе як чогось неповторного та самотнього щодо світу... Граничне буття є негація буденності, трансценден-

---

<sup>21</sup> Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 20.

## I. Історико-літературний процес

тування за її межі. Це – напруження, в якому відбувається звільнення від буденності з її затишком та спокоєм”<sup>22</sup>.

Глибина страждання, що викликане зовнішньою самотністю, посилюється розчаруванням у власних ідеалах та руйнацією світоглядних першооснов. Усталенні цінності, позбавляючись онтологічної певності, перетворюються на ілюзії, втрата яких є для Гамлета настільки ж болісною, як і невідворотною. Цю психологічну колізію тонко відчували ще романтики. Так приміром, В.Гюго зазначав, що образ Принца датського втілює невдоволеність душі життям, в якому їй бракує необхідної гармонії”<sup>23</sup>. На відсутність відповідності між масштабом Гамлетівської душі й мізерністю світу, в якому герой змушений жити, як на основне джерело трагедійності вказував і Й.-В.Гете. Він назвав Гамлета трагічною фігурою, яка нагадує кремезний дуб, посаджений у порцеляновий горщик для квітів<sup>24</sup>.

Коли людина перебуває в ситуації граничного буття, об’єктивна реальність втрачає будь-яку привабливість, а буденність викликає відразу та породжує відчуття внутрішньої самотності. З огляду на це, цілком природними постають зміни у ставленні Гамлета до Офелії, його нав’язливе бажання розірвати свої стосунки з нею, його надмірна жорстокість у винесенні вердиктів іншим людям (Гертруді, Полонію, Розенкранцу і Гільденстерну, Лаерту).

Невідбутна самотність Гамлета, як думається, є саме тим інтелектуально-духовним станом, який можна визначити бердяєвським терміном „туга за трансцендентним”. „Туга спрямована до вищого світу, – пише російський філософ, – і супроводжується відчуттям мізерності, порожнечі, тлінності цього світу. Туга звернена до трансцендентного, разом з тим, вона означає незливаність із трансцендентним, безодню між

---

<sup>22</sup> *Хамітов Н.В.* Антропологія граничного буття: постановка проблеми // Колізії антропологічного розмислу. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2002. – С. 98.

<sup>23</sup> *Гюго В.* Собрание починений в 15 томах. – М.: Художественная литература, 1956. – Т. 14. – С. 291.

<sup>24</sup> *Гете И.В.* Годы учения Вильгельма Мейстера / И.В.Гете. Собр. соч. в 10 томах. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 7. – С. 199.

мною та трансцендентним. Туга за трансцендентним, за іншим, ніж цей світ, за тим, що переходить за межі цього світу. Але вона говорить про самотність перед обличчям трансцендентного. Це є гранично загострений конфлікт між моїм життям у цьому світі і трансцендентним”<sup>25</sup>.

Туга Гамлета породжує страх, який спонукає його до постійних розмислів та гальмує здійснення помсти. Зустрівшись з військом Фортінбраса, принц порівнює себе із відважним норвежцем та визнає, що однією з причин його власних зволікань з помстою є саме страх:

*Усе мені навколо докоряє,  
Усе підгонить, квапить мляву помсту.  
Якщо в людині головні бажання –  
Лиш їсти й спати – це хіба людина?  
Худоба, й годі. Той, хто дарував  
Нам пам’ять, передбачення і розум,  
Давав дарунки всі ці не для того,  
Щоб пліснявою бралися вони.  
Чи це безпам’ятність, як у тварини,  
Чи звичка обмірковувати вчинки,  
Та зважувати наслідки можливі?  
В такому розмірковуванні завжди  
Чверть мудрості, три чверті боягузтва. (IV, 4)*

Як бачимо, у цій рефлексії Гамлета антропологічні розмисли кваліфікуються як поєднання мудрості і страху. Отже, власну бездіяльність герой схильний пов’язувати з розмірковуваннями, які розцінює як прояв страху („три чверті боягузтва”). До речі, на користь спостереження про зв’язок страху і рефлексії свідчить і один із рядків славнозвісного монологу „Бути чи не бути”: „Так розум робить боягузів з нас” (III, 1).

Зауважимо, що окреслена у шекспірівській трагедії антропологічна колізія значною мірою корелюється з сучасними філософськими уявленнями. Так, приміром, на думку німецького філософа О.Вейнінгера, страх правомірно

<sup>25</sup> Бердяев Н. Самопознание: опыт философской автобиографии. – М.: Мысль, 1991. – С. 41.

## I. Історико-літературний процес

розглядати як „зворотній бік будь-якої волі”<sup>26</sup>. Але, якщо сам Гамлет вбачає у страхові вияв слабкості, негативну рису свого характеру (звідси постійні самозаклики до рішучості, „пришпорювання” волі до помсти), то сучасна філософська антропологія розцінює страх як „вияв досконалості людської природи”<sup>27</sup>, як переживання, що невіддільне від „феномену свободи (страх – можливість свободи, супутник свободи, дійсність свободи, „непритомність” свободи, відтак же страх – можливість, котра наявна до будь-якої можливості)”<sup>28</sup>.

Безперечно, страх Гамлета не є примітивним боягузством. Це, скоріше, ознака його людської самості, адже, усвідомлюючи свою внутрішню свободу, він водночас усвідомлює і міру власної відповідальності. В контексті ренесансних уявлень свобода індивідуума мислилася насамперед як право вибору життєвих стратегій (за словами Піко делла Мірандоли – піднятися до ангелів, чи впасти до рівня раба пристрастей). Для Гамлета спокуса піддатися почуттям, не перевіривши розумом правильність і аксіологічну правомірність власної позиції, означає втрату епістемологічних засад буття. Відмова від помсти теж чревата відчутними моральними втратами, оскільки в такому разі він постає у власних очах людиною, що позбавлена волі, що зрадила пам'ять батька, що дозволила силам зла взяти верх над добром.

Отже, очевидним є конфлікт між внутрішньою свободою та зовнішньою несвободою, яка породжується певним етосом, тобто „сукупністю соціально наслідуваних норм, що передаються від покоління до покоління і на найфундаментальнішому рівні визначають спосіб соціо-культурного буття людини”<sup>29</sup>. Жодна з культурних матриць, ані язичницька, ані середньовічна, ані ренесансна, не спроможна запропонувати Гамлетові прийнятну формулу буття, не

<sup>26</sup> Вейнингер О. Последние слова. – К.: Port-Royal, 1995. – С. 26.

<sup>27</sup> Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – С. 170.

<sup>28</sup> Табачковський В. Цит. вид. – С. 359.

<sup>29</sup> Рогожа М.М. Моральні засади сучасності /Людина в лабіринті перспектив. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2004. – С. 122.



здатна позбавити його екзистенційного страху, спричиненого свободою – вільним вибором, що обертається на тягар.

Його страх, що виходить за межі матеріального світу, породжує відчай, який, в свою чергу, запускає механізми рефлектуючого мислення. Найбільш рельєфно відчай Гамлета проявляється у сцені з акторами: спостерігаючи за тим, як актор зображає горе Гекуби, принц відчуває вкрай болючі докори сумління:

*А я,  
Тупий нікчема, бовдур жалюгідний,  
Тиняюсь. Як сновида, і мовчу,  
Нездатний боронити власну справу  
І короля обстояти, що в нього  
Так підло вкрадено життя і владу.  
Страхополох я? Хто мене назве  
Поганцем? Схоче ляпаса вліпити?  
Чи висмикати бороду й здмухнути  
Мені в обличчя? Сіпнути за носа?  
Хто обізвати схоче брехуном  
І слово це мені в горлянку вбити?  
Ну, зважтеся! Усе я проковтну! (II, 2)*

Доречною в цьому контексті, як думається, буде згадка про С.Кіркегора, який свого часу зазначав, що „філософія починається не з любові до мудрості, а з відчаю”<sup>30</sup>.

Сутність філософсько-антропологічних розмислів Гамлета є своєрідною внутрішньою комунікацією, яку сучасний український філософ Н.Хамітов визначив як таку, що стосується глибинних смисложиттєвих орієнтацій і має вільний характер”<sup>31</sup>. Центральним, а точніше, магістральним вектором розгортання мисленневих пошуків датського принца постають питання про сенс свого особистого буття і буття взагалі, про внутрішнє єство людини, в якій

<sup>30</sup> Цит. за: *Табачковський В.* Філософсько-антропологічне питання про сутність людини у координатах постмодерну // Колізії антропологічного розмислу. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2002. – С. 13.

<sup>31</sup> *Хамітов Н.* Людина у самотності та комунікації // Філософія: світ людини. Курс лекцій: Навч. посібник / В.Г.Табачковський, М.О.Булатов, Н.В.Хамітов та ін. – К.: Либідь, 2003. – С. 250.

## I. Історико-літературний процес

амбівалентно поєднуються позитивні і негативні есенціалії, тобто добро і зло, про можливість осягнення людиною власного призначення у світі та досягнення його реалізації.

Ще до зустрічі з Привидом Гамлет зізнається в тому, що життя є для нього важким тягарем:

*Коли б ця плоть моя, міцна занадто  
Розтала, зникла, скапала росюю!  
Чому Творець заборонив нам віку  
Собі вкорочувати? Боже, Боже!  
Яке нікчемне, марне й недолуге  
Все, що на світі діється. Тьху! Тьху!  
Немов город неполотий, де густо  
Бувають бур'яни. Саме огидне  
Його заповонило! Як це сталося?! (I, 2)*

Дуже точно такий психологічний стан схарактеризував Л.С.Виготський: „Перший період, Гамлет до появи Привида, – це суцільне передчуття, це знання не виявлене, але таке, що причаїлося в темній половині душі... Цей Гамлет ще проста людина, не позначена, але у передчуттях є й інше. Є попередня мудрість наступних глибин і одкровень, є приховане відчуття таїни, яка огортає все. І все це змішується – ці дві душі в Гамлеті ще не намацали, ще не відкрили одна одну, ще існують паралельно і незалежно одна від іншої. Подібно до двох струмків – дві душі ці – течуть у Гамлеті, і скоро вони зустрінуться, денна і нічна половини його”<sup>32</sup>.

Причиною цього стану є, вочевидь, глибоке розчарування у тому, що донедавна здавалося йому незаперечною позитивною цінністю: у щирості людських почуттів (любов Гертруди до свого чоловіка Гамлета), у міцності родинних стосунків (братерські відносини, подружнє життя), у справедливості суспільного устрою та світоустрою в цілому. Відкриття істинного обличчя світу („Бути чесним у наші часи – це значить, бути одним на десять тисяч”, II, 2; „Данія – в'язниця... Та ще й як

---

<sup>32</sup> Виготський Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – С. 394-395.

упорядкована. Скільки в ній казематів, камер, підземель. Данія належить до найгірших... Для мене світ – в'язниця”, II, 2) постає як серйозний виклик, на який Гамлет змушений і зобов'язаний реагувати.

Поступово гамлетівські коментарі стосовно того, що він бачить (зрада, духовне розтління, ганебність звичаїв, втрата моральних чеснот), все більше інтеріоризуються. Вони, так би мовити, поширюють ауру зла і на постать самого героя, тож його індивідуальний життєвий сюжет набуває все більшої трагедійності. Спочатку вона оприявлюється в тексті п'єси як низка страшних передчуттів, що нагнітають метафізичний страх, потім – як вкрай неприваблива реальність життя у Датському королівстві, правитель якого зійшов на кровозмісне ложе, перетворивши його на „кубло розпусти”. Вже перша сцена першої дії – розмова вартових, під час якої з'являється Привид, – сповнена моторошної тривоги й психологічної напруги. Емоційна напруга сягає свого апогею, коли дух покійного короля розкриває Гамлетові страшну тайну:

*Так я вві сні від братньої руки  
Життя позбувсь, корони й королеви.  
Мене підтято в розквіті самому  
Гріхів моїх, без сповіді й причастя.  
Рахунків ще не встигши звести, мусив  
Я з тягарем всіх вад своїх іти  
Складати звіт за всі свої діла.  
Який це жах незмірний! (I, 5)*

У Гамлета виникає екзистенційний страх перед майбутнім, адже зумовлені гуманістичним світоглядом позитивні антропологеми (людина – вінець творіння, тіло – храм душі, у світі існує справедливість і гармонія, людське життя має сенс, любов є благом та ін.) зіштовхуються з негативно-есенційною версією світобудови та людської сутності:

*Небесні сили! Земле! Що згадати  
Ще треба? Пекло? Тихше, тихше, серце!  
Напружтесь м'язи, не втрачайте сили,  
Тримайтеся. (I. 5)*

## I. Історико-літературний процес

Цей гамлетівський пасаж є своєрідною маніфестацією знання, яке дивним чином відкрилося героєві. Його першою реакцією було бажання помститися, проте згодом воно поступилося місцем прагненню осмислити нове знання, перевірити його істинність, перш ніж діяти. Таку перевірку одні, як приміром, Б.Пастернак, вважають виявом внутрішньої сили героя, а інші – очевидною слабкістю (А.В.Шлегель, С.Т.Колрідж, І.Тургенєв, Л.Шестов). Вельми цікавими у цьому плані, як думається, є розмірковування Ф.Ніцше про діонісівську людину: „Поміж життям повсякденним і діонісівською дійсністю лежить прірва забуття. Але, тільки-но та повсякденна дійсність знову проступає у свідомості, вона як така відчувається з відразою; аскетичний, заперечуючий волю настрої є наслідком подібних станів. У цьому сенсі діонісівська людина схожа на Гамлета: і тому, і іншому випало одного разу побачити сутність речей, вони пізнали – і їм стало огидно діяти; адже їхня дія не може нічого змінити у вічній сутності речей, їм здається смішною і ганебною звернена до них пропозиція, спрямувати на шлях істинний цей світ, „що вийшов із уторів”. Пізнання вбиває дію, для дії необхідне покривало ілюзії – ось наука Гамлета... В усвідомленні істини, що одного разу постала перед її зором, людина бачить тепер повсюдно лише жах і безглуздість буття, тепер вона розуміє символічність долі Офелії, тепер пізнала вона мудрість лісового бога – Силена; її нудить від цього”<sup>33</sup>.

Доволі оригінальним і не позбавленим певного сенсу видається акцентування Гамлетових пошуків істини, запропоноване відомим радянським актором В.Висоцьким, який у 70-ті роки виконував роль принца датського у виставі режисера Ю.Любимова в московському театрі на Таганці. В одному зі своїх інтерв'ю актор зізнавався, що йому вдалося знайти потрібний, як на його думку, внутрішній хід: якщо всі Гамлети, яких йому доводилося

---

<sup>33</sup> *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Сочинения в 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 82-83.

бачити до того, протягом вистави шукали докази Клавдієвої провини, щоб вбити його, маючи виправдання для своєї помсти, то Гамлет Висоцького, навпаки, шукає докази невинності короля. Він влаштовує мишоловку, сподіваючись переконати себе в тому, що Клавдій не винний, аби уникнути пролиття крові.

Таке бачення психологічної структури особистості Гамлета перегукується з думкою, яку ще на початку минулого століття висловив відомий англійський письменник і філософ Г.К.Честертон: „Як це не смішно, найбільш тонкі критики, що помічають найтонші відтінки, абсолютно нездатні помітити того, що насправді б'є у ніс. З усіх сил намагаються вони довести, що Гамлет підсвідомо схиляється до одного, а свідомо – до іншого. Ймовірно, що свідомо він всією душею вітав помсту, але пережитий шок викликав у ньому хворобливу, таємну, дивну відразу до вбивства. І нікому не спадає на думку, що не так вже й приємно перерізати горло власному вітчиму і дядькові... Сучасні люди інстинктивно приховують від себе, що іноді людина повинна, ризикуючи власним життям, насилуючи власну волю, вбити тирана. Ось чому тирані так розгулялися в наші дні... Коли нас закликають замінити покарання співчуттям, це означає одне: не наважуючись покарати тих, хто заслуговує на кару, сучасний світ карає тих, хто достойний співчуття”<sup>34</sup>.

Таким чином, сфера розгортання гамлетівської думки є аксіологічно забарвленою, оскільки внутрішній мотиваційний смисл поведінки героя глибоко укорінений у ціннісному контексті. Навіть тоді, коли принц усвідомлює, що усталені кордони моральних орієнтацій виявилися розмитими, а етичні кореляти – неспроможними відновити гармонію світу, який „вийшов з уторів” (“the time is out of joint”), він відчайдушно намагається остаточно не втратити

---

<sup>34</sup> Честертон Г.К. Гамлет и психоаналитик // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Издательство политической литературы, 1991. – С. 220-221.

## I. Історико-літературний процес

злагоду із самим собою, що притаманна так званому „шляхетному типу світовідношення”.

До речі, саме ціннісна проблематика й створює власне онтологічний простір гамлетівських рефлексій, в якому над іншими аксіологічними категоріями (життя, добро, любов, краса, гідність, вірність, обов’язок та ін.) вивершується концепт антропоспроможності. Ця антропоспроможність у тій ситуації, в якій вже на початку п’єси опиняється герой, є, по суті, корелятом свободи волі. Усвідомивши всю гнилизну світу, відчуваючи зневагу й відразу до того життєвого контексту, в якому має розгортатися його власна екзистенційна колізія, шекспірівський герой відмовляється від ідеї самогубства. Аналізуючи мотивацію цієї відмови, науковці висувають декілька версій, які умовно можна поділити на два різновиди: ті, що пов’язані з онтологічними вимірами екзистенції, та ті, що пов’язані зі сферою трансцендентного.

До першого різновиду мотивів, зокрема, можна віднести обов’язок перед пам’яттю батька<sup>35</sup>, любов до Офелії<sup>36</sup>, наявність таких психологічних зв’язків зі світом, які, попри самотність і „вирваність із буття”, все ж таки залишаються настільки міцними, що герой відчуває особисту відповідальність за те, що відбувається і має відбутися у світі<sup>37</sup>.

На думку Л.Виготського, Гамлет „вийнятий із життя; земні справи здаються йому занепалими, стомлюючими, сірими й вульгарно-банальними, але якщо, з одного боку, Гамлет вже роз’єднаний з усім, вже у скорботі своїй розірвав звичні зв’язки і ворожий до всього, якщо він вийнятий із життєвого кола, вже самотній, вже один, то, з іншого боку, ще не зрозуміло для нього самого він пов’язаний з усім цим *іншим* зв’язком, не звичним, пов’язаний ходом трагедії:

<sup>35</sup> *Виготский Л.С.* Цит. вид. – С. 393.

<sup>36</sup> *Габлевич М.* Гамлет і європейський гуманізм // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка. – Львів, 1990. – Т. ССХХІ. – С. 180.

<sup>37</sup> *Пастернак Б.Л.* Замечания к переводам из Шекспира // Собрание сочинений. В 5-и т. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 4. – С. 416.

щось примушує думку його знову й знову повертатися до завчасної смерті батька. Цим він пов'язаний з трагедією, її зав'язкою, він прив'язаний до неї і не може втекти від трагедії – вбити себе”<sup>38</sup>.

Дане спостереження відомого психолога допомагає краще зрозуміти логіку гамлетівських вагань. На відміну від інших героїв-месників, які утворюють паралельні сюжетні лінії трагедії (Фортінбрас, Лаерт), принц датський виводить індивідуальну родинну колізію на більш високий світоглядно-філософський рівень. Не відмовляючись від ідеї помсти як синового обов'язку, він розглядає цей обов'язок у безпосередній кореляції з антропо-філософськими питаннями життя і смерті. Він замислюється над тим, чи вправі людина вільно розпоряджатися тим, що дароване їй Богом – тобто життям, як чужим, так і власним. На думку сучасного літературознавця Н.Мікеладзе, навіть у складній ситуації Гамлет намагається не виходити за межі християнської етики, він прагне „розірвати коло зла відмовою від навмисного зла, і самим способом відплати – „мертвого” героя живому вбивці”<sup>39</sup>.

Розглянемо тепер другий тип мотиваційних спонук, що утримують Гамлета від самогубства. Цей тип пов'язаний зі сферою трансцендентного (у кантівському розумінні – того, перед чим безсиле теоретичне пізнання, і що є предметом віри: Бог, душа, безсмертя тощо).

У мікрокосмі гамлетівської екзистенції трансцендентне посідає одну з пріоритетних позицій. Як людина віруюча, Гамлет, безперечно, вірить у безсмертність власної душі та боїться її занепасти. Приміром, маючи певні сумніви стосовно правдивості слів Привида, він заявляє:

*Бо, може й так, що привид той – диявол,  
Він бачить сум мій і в спокусу вводить,  
Щоб душу допровадити до згуби. (II, 2)*

<sup>38</sup> *Выготский Л.С.* Цит. вид. – С. 392-393.

<sup>39</sup> *Микеладзе Н.Э.* Чем отличается сокол от пилы? (Об одном «темном месте» в «Гамлете») // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. – 2004. – № 1. – С. 119.

## I. Історико-літературний процес

Не байдужі йому й потойбічні поневіряння батькової душі та той вирок, що буде їй винесено. Але найбільш чітко уявлення Гамлета про потойбічний світ розкриває нам пасаж, в якому принц розмірковує, чи варто вбивати Клавдія під час молитви:

*Він молиться. Яка нагода зручна  
Все довершить! І він у рай потрапить.  
Хіба ж це помста? Слід поміркувати:  
Негідник убиває мого батька,  
І от негідника цього я шлю  
До неба.  
Це ж нагорода скорше, а не помста!  
В перситі, у бруді згинув батько,  
В гріхах, що буйно квітли, наче май,  
І Бог єдиний, може, тільки знає,  
Як важко відпокутувати їх!  
А цей? Коли він очищає душу  
І перейти готовий на той світ,  
А я уб'ю його – чи я помщуся?  
Ні. (III, 3).*

Отже, як бачимо, шекспірівський герой не сумнівається у потойбічних вимірах існування людської душі, а зустріч з Привидом лише загострює відчуття реальності трансцендентного. І якщо на початку п'єси дійсність видавалася йому далекою від досконалості, а люди не схожими на виплеканий гуманістичною свідомістю ідеал, то згодом сприйняття реального світу відбувається у постійному співвіднесенні зі світом потойбічним. Метафорично і водночас вельми влучно цю колізію схарактеризував російський літератор І. Анненський: „Для Гамлета після холодної місячної ночі в Ельсінорському саду, життя не може вже бути ні дією, ні насолодою. Дорога безпосередність – цей корсаж Офелії, який, здається, так легко відділити рукою від її грудей, – став для нього лише примарою. Не можна виправдати обидва світи і жити двома світами водночас. Якщо той – місячний світ – існує, то інший – сонячний, всі ці Озрики і Полонії – лише



диявольський обман, і годиться хіба що на те, щоб його висміювати і з ним грати...<sup>40</sup>

Вельми цікавими представляються в даному контексті й розмірковування, висловлені Л.С.Виготським – одним із найбільш тонких і проникливих інтерпретаторів трагедії „Гамлет”. У приналежності героя до двох світів російський психолог вбачає не лише джерело гамлетівської трагедійності, але й секрет дивовижного емоційного впливу, який здійснює образ Шекспірового героя на реципієнта: „Трагедія відбувається у таких глибинах людської душі, що не можна позбавитися від запаморочення, коли занурюєшся в її безодню... „Гамлет” доторкнувся до самих глибин трагізму. Трагічне як таке витікає із самих основ людського буття. Воно закладене в підвалинах нашого життя, виплекане в корінні наших днів. Самий факт буття людини – її народження, дане їй її власне життя, її окремішне існування, відірваність від усього, відокремленість і самотність у всесвіті, закинутість зі світу невідомого у світ відомий і постійно спричинювана цим її відданість двом світам – трагічна”<sup>41</sup>. Один із найдивовижніших секретів майстерності драматурга якраз і полягає в тому, що реципієнт не сприймає гамлетівську ситуацію як сторонній спостерігач, а „підключається” до неї, долучаючись до осмислення екзистенційної проблематики на особистісному, глибоко інтимному рівні.

Епістемологічну певність гамлетівській екзистенції надає його спроможність до рефлексії, пошуки сенсу буття – один із наріжних каменів філософських студій – у художньому просторі Шекспірової трагедії набувають естетичної привабливості, певної ідейної самодостатності і провокативного смислу. Як літературний герой Гамлет приречений залишатися вічною загадкою, як художній текст „Гамлет” завжди буде своєрідним інтелектуальним

---

<sup>40</sup> Анненский И.Ф. Проблема Гамлета // Анненский И.Ф. Избранные произведения. – Л.: Художественная литература, 1988. – С. 572.

<sup>41</sup> Выготский Л.С. Цит. вид. – С. 363.

## I. Історико-літературний процес

викликом, що спонукає реципієнта вдаватися до трансцендентування, до осмислення екзистенційних і есенційних характеристик „буття-в-світі”.

Загадкова привабливість образу Гамлета, як, до речі, і позачасова популярність самої трагедії, зумовлена тим, що кожна мисляча людина, незалежно від епохи, соціальної чи етнічної приналежності, впізнає тут присмак тих відчуттів, емоцій і екзистенційних страхів, з якими вона неодмінно зустрічається, коли намагається осягнути власне „буття-в-світі”. З огляду на це, Шекспірів текст постає як своєрідне художнє оприявлення одвічних колізій, антропологічних розмислів: хто я? що є світ? що я світові (для чого я прийшов у цей світ)? якщо світ недосконалий, то що мені робити? як робити і чи варто щось робити взагалі?

Наша думка пульсує в унісон з Гамлетовими рефлексіями, а пошук відповіді на вічні питання є водночас інтригуюче-провокативним і болісним. Інтригу породжує сюжет: ми слідкуємо за мисленням і вчинками героя, спостерігаємо за тим, як його свідомість, що розщеплюється між двома світами, намагається знайти вихід із створюваного нею „лабіринту Мінотавра”.

Підсумовуючи, зазначимо, що аналіз аксіологічної семантики образу Гамлета дозволяє стверджувати, що внутрішній мотиваційний смисл поведінки героя глибоко укорінений у ціннісному контексті. Навіть тоді, коли принц усвідомлює, що усталені кордони моральних орієнтацій виявилися розмитими, а етичні кореляти – неспроможними відновити гармонію світу, який „вийшов з уторів”, він відчайдушно намагається остаточно не втратити властиву „шляхетному типу світовідношення” злагоду із самим собою.

„Гамлет” В.Шекспіра – один із „вічних текстів” світової літератури – наділений дивовижною спроможністю інтенсифікувати антропологічні розмисли, і це робить його надзвичайно значимим для тих соціумів, що переживають втрату усталених, освячених традицією світоглядних

орієнтирів і етико-аксіологічних уявлень. Входження цього твору у мисленнєвий простір індивідуума в наші дні, як і в минули часи, призводить до формування специфічного онтологічного тла, яке сприяє розгортанню рефлексій, спрямованих на подолання екзистенційного відчаю, на пошук виходу із кризового стану через осмислення ціннісних вимірів буття.

УДК: 821.111.0\*Шек

*Храброва Ганна  
(Запоріжжя)*

## **Рецепція античного сюжету про Венеру і Адоніса в однойменній поемі В.Шекспіра**

*У статті аналізується специфіка сприйняття античного сюжету про кохання богині Венери до юного мисливця Адоніса в однойменній поемі В.Шекспіра. На думку дослідниці, англійський ренесансний поет, зберігаючи сюжетно-фабульний каркас античного міфу, створює, по суті, новий сюжет. У шекспірівській поемі виразно проступає естетизація плотського кохання та поетизація тілесних практик.*

**Ключові слова:** *рецепція, еротична поема, чуттєвість, тілесність, тілесні практики, сексуальність*

Поема “Венера і Адоніс” (1593) посідає особливе місце в шекспірівському каноні. У присвяченні Генрі Ріслі графу Саутгемптону автор називає її “первістком своєї фантазії” (“the first heire of my inuention”). На перший погляд ці слова видаються трохи дивними, адже до цього В.Шекспір вже написав трилогію “Генріх VI” (1590-1592). Втім, усе стає зрозумілим, якщо пригадати той факт, що тогочасні “знавці високого мистецтва” визнавали істинною лише “чисту” поезію, яка вважалася гарантом міцної літературної репутації, а до театральних п’єс ставилися як до низького ремесла, призначеного для простолюд<sup>1</sup>.

Крім того слід зазначити, що саме ця поема стала першим друкованим твором В.Шекспіра і саме їй він мав завдячувати як дивовижним злетом популярності (протягом наступних 10-ти років вона перевидавалася майже 10 разів<sup>2</sup>), так і суттєвим покращенням свого фінансового становища

<sup>1</sup> Морозов М. Шекспир. – М.: Молодая гвардия, 1956. – С. 25.

<sup>2</sup> Greenblatt S. Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare. – London: Jonathan Cape, 2004. – P. 245.

(щедра винагорода шляхетного покровителя мистецтв графа Саутгемптона заклала надійні основи добробуту майбутнього драматурга).

Про надзвичайний успіх поеми свідчать коментарі сучасників поета. Єлизаветинський man of letters Габріель Гарві, приміром, писав про тотальне захоплення шекспірівською “Венерою” у тогочасному молодіжному середовищі<sup>3</sup>. Відгомін її дивовижної популярності відчутний також і в одній із трьох “Парнаських п'єс” (“The Three Parnassus plays”, 1598-1601), що ставилися в Кембриджі студентами коледжу Святого Джона. Персонаж цієї п'єси Гулліо, зокрема, вигукує: “Тож нехай цей безглуздий світ вшановує Спенсера і Чосера, я ж вшановуватиму солодкого містера Шекспіра і з величезної поваги до нього покладу “Венеру і Адоніса” собі під подушку”<sup>4</sup>.

Саме завдяки “Венері і Адонісу”, а також іншій його поемі “Збезчещена Лукреція”, за В.Шекспіром міцно закріпився улесливий титул “англійського Овідія”. Єлизаветинський критик Френсіс Мезз у своїй книзі “Скарбниця умів” (1598) писав: “...солодка дотепна душа Овідія живе в солодкозвучному та медоточивому Шекспірові, про що свідчать його “Венера і Адоніс”, його “Лукреція”, його цукровані сонети...”<sup>5</sup>. Поет Ричард Барнфілд наголошував, що “Венера” і “Лукреція” вписали ім'я Шекспіра у “книгу безсмертної слави”<sup>6</sup>. А сатирик Джон Вівер у присвяченому “медоточивому” Вільяму Шекспіру сонеті “Ad Guglielmum Shakespeare” (1599) змалював рожевощогого Адоніса з бурштиновими кучерями, світловолосу вогняно-пристрасну Венеру, що за допомогою своїх чар намагається змусити юнака пізнати

<sup>3</sup> Цит. за Rowse A.L. The Elisabethan Renaissance. The Cultural Achievement. – Chicago: Ivan R. Dee, 1972. – С. 64.

<sup>4</sup> Цит. за Wells S. Shakespeare For All Time. – London: Macmillan, 2002. – P. 68-69.

<sup>5</sup> Цит. за Wells S. – Op.cit. – P. 54.

<sup>6</sup> Цит. за Wells S. – Op.cit. – P. 54-55.

## I. Історико-літературний процес

силу її кохання, та інших шекспірівських персонажів, “створених неначе самим Аполлоном”<sup>7</sup>.

Втім, навіть ще за життя автора рецепція “Венери і Адоніса” була досить неоднозначною. Деякі ренесансні майстри слова вважали поему ретранслятором розпусти. Так, Томас Фрімен в одній з епіграм, написаній у 1614 році, констатував:

*Who list read lust, there's Venus and Adonis,  
True model of a most lascivious lecher*<sup>8</sup>.

Подібну думку висловлював і тогочасний поет-мораліст Джон Девіс у творі “Скарга паперу...” (“Papers Complaint, compil'd in ruthfull Rimes Against the Paper-spoylers of these Times”), нарікаючи на те, що “безсмертні вірші” слугують пропаганді хтивості в образі Венери, яка схиляє Адоніса до задоволення її любовної пристрасті:

*Another (ah Lord helpe) mee vilifies  
With Art of Loue, and how to subtilize,  
Making lewd Venus, with eternall Lines,  
To tye Adonis to her loues designs :<sup>9</sup>*

Далі Дж.Девіс пояснював, що “вірші містять “вишукану дотепність”, але вишуканіше було б не вдягатися у хтиве вбрання”:

*Fine wit is shew'n therein : but finer twere  
If not attired in such bawdy Geare*<sup>10</sup>.

Пізніше відомий англійський критик Вільям Гезліт порівняв Шекспірові поеми з льодовниками (“ice-houses”), оскільки вони, на його думку, є «холодними і блискучими» (“cold and glittering”)<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> *Weever J. Ad Gulielmum Shakespeare // Weever J. Epigrams in the oldest cut and newest Fashion. 1599. Repr. 1911 by R.B. McKerrow. – P. 75.*

<sup>8</sup> Цит. за *Wells S. Shakespeare. A life in Drama. – New York-London: W.W. Norton & Company, 1997. – P. 120.*

<sup>9</sup> *Davies J. Papers Complaint, compil'd in ruthfull Rimes Against the Paper-spoylers of these Times // The Complete Works of John Davies of Hereford (15 - 1618). – Printed for private circulation [by T. and A. Constable], 1878. – vol. II – P. 75*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Цит. за *A Companion to Shakespeare Studies / Ed. by Harley Granville-Barker, G.V.Harrison. – Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, Inc., 1960. – P. 104.*

Цікаво зазначити, що більшість сучасників Шекспіра, даючи оцінку “Венері і Адонісу”, звертали увагу не стільки на сюжет поеми, що був добре знаним в елизаветинській Англії, скільки на авторські новації, тобто на те, що було привнесене ренесансним поетом в його власну інтерпретацію античного міфу. Ці новації здебільшого зводяться до перенесення смислових акцентів з події на форму репрезентації події. Іншими словами, відомий античний міф про кохання богині Венери до юного мисливця Адоніса під пером Шекспіра перетворюється на віртуозну художню візію чуттєвого кохання, що зображене крізь призму тілесності.

Сам давньогрецький міф, на думку А.А.Тахо-Годі, “відбиває древні матріархальні й хтонічні обряди поклоніння жіночій богині родючості та її залежному чоловічому кореляту, порівняно слабкому і навіть смертному, схильному лише до тимчасового воскресіння”<sup>12</sup>.

У “Метаморфозах” Овідія – а саме цей твір і слугував джерелом для англійського поета – пріоритетна увага приділяється трьом ключовим подіям: Венера закохується у юного красеня Адоніса, Адоніс гине під час полювання від смертоносного удару вепра, Венера перетворює тіло коханого на квітку. Зберігаючи загальні абриси сюжетної канви, Шекспір створює якісно новий сюжет, головне в якому – естетизація фізичного кохання, поетизація еротичного начала.

Завдяки оригінальній обробці В.Шекспіра сюжет Овідія перетворюється на своєрідну скарбницю ренесансних ідей. Про це свідчить і реабілітація чуттєвості, яка протягом середніх віків перебувала у статусі гріховного начала, і панорамне зображення оголеного людського тіла, що постає об’єктом апологетично захопленого споглядання, і об’ємне розгортання еротичних мотивів.

---

<sup>12</sup> Мифы народов мира: В 2 Т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 48.

## I. Історико-літературний процес

Шекспірова поема вражає насамперед сміливістю творчого задуму автора, який наважився на відверту апологетику фізичного кохання. Читацька аудиторія, котра звикла до куртуазних стереотипів, культивованих рицарським романом, була до певної міри шокована репрезентацією концепту тілесності. Водночас форма цієї репрезентації виявилася настільки віртуозною, що кількість шанувальників поеми значно перевищила кількість її критиків.

Віддзеркалені у “Венері і Адонісі” уявлення про тіло й тілесне акумулюють досвід античності та Середньовіччя, оновлюючи його життєстверджуючим пафосом антропоцентризму, характерним для доби Відродження.

Орієнтація на природно-тілесне бачення світу, що чітко простежується в поемі, вочевидь зближує ренесансний текст з його античними першоджерелами. Втім, Шекспір приділяє увагу не тільки зображенню людського тіла, але й детальним описам найрізноманітніших тілесних практик, що робить цей епічний твір одним із найкращих взірців еротичної поеми доби Відродження.

Адоніс постає носієм аскетичних уявлень про тіло як про джерело похоті, яка знищує в людській душі почуття справжньої любові – любові до Бога. Намагаючись визволити себе від поцілунків та обіймів Венери, мисливець постійно супиться (“Still is he sullen, still he lours and frets”<sup>13</sup>), лютиться (“Pure shame and awed resistance made him fret”<sup>14</sup>) та сварить її (“...now doth he frown, / And ’gins to chide”<sup>15</sup>). Його почуття та сексуальні бажання заморожені (“frosty in desire”) навіть тоді, коли, відштовхуючи від себе богиню кохання, він “пломениться” від сорому (“red for shame”). Вона ж, будь-якими засобами намагається розтопити його “кам’яну” натуру:

*‘O, pity,’ ’gan she cry, ‘flint-hearted boy!*

<sup>13</sup> *Shakespeare W. Venus and Adonis // Shakespeare's histories and poems. – London: J.M. Dent & Sons LTD. New York E.P. Dutton & Co. Inc, 1953. – V 2. – P. 729.*

<sup>14</sup> *Ibid. – P. 729.*

<sup>15</sup> *Ibid. – P. 728.*



*'Tis but a kiss I beg ; why art thou coy?*<sup>16</sup>

“О зглянься, – молишь, – серце кам'яне,  
Одним цілунком ошаслив мене!”<sup>17</sup>.

Кінець-кінцем, Венера визнає, що об'єкт її кохання ще твердіший за камінь, бо останній має властивість розм'якшуватися під дією дощових крапель:

*'Art thou obdurate, flinty, hard as steel ?*

*Nay, more than flint, for stone at rain relenteth :*

*Art thou a woman's son, and canst not feel*

*What 'tis to love? how want of love tormenteth ?*<sup>18</sup>

Венера і Адоніс постають своєрідними антиподами: якщо юнак втілює холодну красу, то богиня уособлює красу, сповнену жаги кохання. Саме такий ідеал був характерним для доби Відродження, яка ствердила новий кодекс краси, де чуттєвість виступає основним атрибутом тілесності. Шекспір наділяє Венеру безмежною чуттєвістю. Кожне її слово – це разючий звук пристрасті. Охоплена сильним, навіть шаленим коханням, богиня нагадує в поемі орлицю, “що, голодна, рве / Хапливо пір'я безталанній жертві”<sup>19</sup>:

*Even as an empty eagle, sharp by fast,*

*Tires with her beak on feathers, flesh and bone,*

*Shaking her wings, devouring all in haste,*

*Till either gorge be stuff'd or prey be gone*<sup>20</sup>.

Але кохання Венери – це не тільки фізична близькість. Це могутня сила, що здатна все об'єднати, привести до гармонійного цілого у поєднанні духовного й тілесного начал, подарувати людині щастя, відчуття повної реалізації життєвих сил, дати імпульс новому життю.

Ніщо не може зупинити Венеру – ні байдужий погляд Адоніса, ні його відмова від її пристрасних домагань, бо

<sup>16</sup> Ibid. – P. 729.

<sup>17</sup> Шекспір В. Венера і Адоніс // Шекспір В. Твори в шести томах / Перекл. з англ.; післямови О.Алексєєнко та Д.Наливайка. – К.: Дніпро, 1986. – Том 6. – С. 543.

<sup>18</sup> Shakespeare W. Venus and Adonis. – Op.cit. – P. 732.

<sup>19</sup> Шекспір В. – Цит. вид. – С. 542.

<sup>20</sup> Shakespeare W. Venus and Adonis. – Op.cit. – P. 728.

## I. Історико-літературний процес

“між хвиль горить, не гасне пал промінний”<sup>21</sup>. Заради своєї мети – подолати опір свого гордовитого обранця – вона готова на все: зачарувати його своєю медоточивою мовою і полетіти, як фея, і затанцювати, як “німфа буйнокоса”, адже “любов – це дух, що полум'ям палає, / Тому й не канне – в гору пориває”<sup>22</sup>.

*'Bid me discourse, I will enchant thine ear,  
Or, like a fairy, trip upon the green,  
Or, like a nymph, with long dishevell'd hair,  
Dance on the sands, and yet no footing seen :  
Love is a spirit all compact of fire,  
Not gross to sink, but light, and will aspire.*<sup>23</sup>

До речі, порівняння сильної любові з вогняною стихією, яка з чотирьох елементів життя (землі, повітря, вогню, води) вважалася за часів Відродження найлегшою, зустрічаємо і в першій дії шекспірівської трагедії “Ромео і Джульєтта”: “Love is a smoke made with the fume of sighs; / Being purged, a fire sparkling in lovers' eyes”<sup>24</sup>.

Здатність тіла богині до різноманітних трансформацій є свого роду натяком на всебічний розвиток ренесансної людини та особливості її тілесності, яка “об’єднує в собі все розмаїття Всесвіту”<sup>25</sup>.

Через повне ігнорування Адонісом природних плотських радощів богиня не може розкрити весь потенціал своєї тілесності та реалізувати свою мрію. В цьому сенсі вона неначе втрачає свою божественну всемогутність та перетворюється під пером Великого Барда на земну чуттєву жінку, яка в’ється біля свого непокірного коханого, нескінченно благає його та страждає. Надзвичайна емоційна напруга провокує в її тілі ті процеси, що характерні для організму смертної людини – лакримації (...with her

<sup>21</sup> Шекспір В. – Цит. вид. – С. 543.

<sup>22</sup> Шекспір В. – Цит. вид. – С. 544.

<sup>23</sup> Shakespeare W. Venus and Adonis. – Op.cit. – P. 731.

<sup>24</sup> Shakespeare W. Romeo and Juliet // The complete works of Shakespeare / Ed. by D.Bevington. – Update 4<sup>th</sup> ed. – N. Y.: Longman, 1997. – P. 983.

<sup>25</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 404-405.

contending tears, / Which long have rain'd, making her cheeks all wet<sup>26</sup>; And now she weeps ...<sup>27</sup>; With tears, which chorus-like her eyes did rain<sup>28</sup>) та діяфорезу (...the love-sick queen began to sweat). Будь-яке нервово потрясіння супроводжується зміною кольору її шкіри, що теж є властивістю тілесної людини (... her cheek was pale, and by and by / It flash'd forth fire ...<sup>29</sup>; The silly boy ... / Claps her pale cheek, till clapping makes it red ...<sup>30</sup>). Автор поеми, як бачимо, до певної міри стирає межі між богинею та жінкою.

Отже, в поемі Шекспіра відбувається очевидна зміна семантики античного (Овідієвого) сюжету, адже для ренесансного поета стрижневим мотивом є прагнення Венери домогтися від байдужого Адоніса відповіді на свої почуття. Крім того, самодостатнім елементом поезики Шекспірового твору виступає опис природної чуттєвої краси героїні, і ця новація була цілком суголосною із запитами доби Відродження. Вир пристрастей та справжній вибух еротизму, що характеризують Венеру, руйнують сформовані Середньовіччям етичні приписи стосовно сексуальних стосунків і стверджують, по суті, нові власне ренесансні чесноти: свободу дій, вміння насолоджуватися, щедрість у вияві емоцій, рішучість у досягненні своєї мети, гедонізм, індивідуалізм. Людина, яку нова епоха поставила в центр космічної ієрархії буття, має право на чуттєве повнокровне кохання, що дарує насолоду і забезпечує продовження роду.

У художньому просторі поеми "Венера і Адоніс" чуттєве начало породжує високий рівень тілесної комунікації. При цьому під час цієї комунікації тіло богині виступає живим механізмом, який впливає на Адоніса. Його рухи є своєрідною реакцією на дії Венери, а слова відбивають його внутрішню психологічну рецепцію ситуації, в якій він опинився через пристрасне кохання богині:

<sup>26</sup> *Shakespeare W. Venus and Adonis. – Op.cit. – P. 729.*

<sup>27</sup> *Ibid. – P. 732.*

<sup>28</sup> *Ibid. – P. 736.*

<sup>29</sup> *Ibid. – P. 735.*

<sup>30</sup> *Ibid. – P. 738.*

## I. Історико-літературний процес

*And now Adonis, with a lazy spright,  
And with a heavy, dark, disliking eye,  
His louring brows o'erwhelming his fair sight,  
Like misty vapours when they blot the sky,  
Souring his cheeks, cries, 'Fie, no more of love!  
The sun doth burn my face ; I must remove.'*<sup>31</sup>

*Тепер Адоніс, вельми розімлівши,  
Зробився дратівливий, хмурий, злий.  
І, геть бровами очі затемнівши  
(Мов хмарища на небо наповзли) ;  
Говорить: „Годі вже любов хвалити!  
Он парко як – дозволь тебе лишити!”*<sup>32</sup>

Велику роль у формуванні комунікативного потенціалу відіграють тактильні форми самовираження. Дотик та стикання, як слушно зазначає Хосе Ортега-і-Гасет, є “вирішальними факторами, що визначають будову нашого світу”<sup>33</sup>. Тактильне ставлення Венери до Адоніса, наче найяскравіший колір збагачує палітру її чуттєвості. Адже отримання насолоди від його тілесної краси та голосу (відповідно, за допомогою органів зору й слуху, які є “дистанційними за своєю природою”<sup>34</sup>), не може задовольнити головне бажання богині – подолати тілесний бар’єр між нею та коханим чоловіком. Венера одержима думкою про те, що тільки прямий комунікативний акт, закладений в самій природі тактильності, зруйнує цю дистанцію та підведе її до здійснення своєї кінцевої мети, а саме до поєднання й злиття з його плоттю:

*Though neither eyes nor ears, to hear nor see,  
Yet should I be in love by touching thee*<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Ibid. – P. 731.

<sup>32</sup> Шекспір В. – Цит. вид. – С. 545.

<sup>33</sup> Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди // Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сборник. Пер. с исп. – М.: Радуга, 1991. – С. 286.

<sup>34</sup> Этштейн М. Тело на перекрестке времен. К философии осязания // Вопросы философии. – 2005. – № 8. – С. 75.

<sup>35</sup> Shakespeare W. Venus and Adonis. – Op.cit. – P. 737.

Навіть речі природного світу, що оточують головних героїв поеми, виявляють бажання висловлюватися тактильною мовою: кущі, приміром, хапають Венеру за шию, цілують її обличчя (...the bushes ... / Some catch her by the neck, some kiss her face<sup>36</sup>).

Важливі кроки для оволодіння тілом Адоніса богиня робить, коли вдається до поцілунку – особливої форми тілесності. Цілуючи мисливця, вона намагається “без слів” сказати йому про непохитну силу своїх почуттів та нестерпне бажання проникнути в потаємні глибини його тіла. Саме тому Венера горить бажанням безкінечно цілувати коханого (Even so she kiss'd his brow, his cheek, his chin, / And where she ends she doth anew begin<sup>37</sup>), а за тисячу поцілунків готова навіть цілу вічність лежати нерухомо на землі (He kisses her; and she, by her good will, / Will never rise, so he will kiss her still<sup>38</sup>) або віддати своє серце (“A thousand kisses buys my heart from me”<sup>39</sup>). На її думку, поцілунок – це живильне джерело, котре може надати “неживій картинці” (“lifeless picture”) або майстерно намальованому ідолі (“well painted idol”)<sup>40</sup>, як богиня метафорично називає Адоніса, повноцінного життя.

Ті органи ротової порожнини, що створюють тілесну основу при поцілунку (рот, губи, язик), несуть досить “важливе символічне навантаження: це межа між зовнішнім і внутрішнім” (між “Я” і світом; недарма в житті дитини є такий період, коли вона все пізнає ротом)<sup>41</sup>. Леонардо Да Вінчі, висловлюючи думку про роль тактильності в процесі надбання знань та мудрості, казав: “Чим більше будуть говорити за допомогою шкіри, одягу почуття”, тим більше будуть набувати мудрості<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> Ibid. – P. 748.

<sup>37</sup> Ibid. – P. 728.

<sup>38</sup> Ibid. – P. 738.

<sup>39</sup> Ibid. – P. 739.

<sup>40</sup> Ibid. – P. 732.

<sup>41</sup> Розин В.М. Как можно помыслить тело человека, или на пороге антропологической революции // Философские науки. – 2006. – № 5. – С. 42.

<sup>42</sup> Цит. за Эпштейн М. – Цит. вид. – С.66.

## I. Історико-літературний процес

Отже, тактильність в поемі Шекспіра надає сенс всьому тілесному існуванню персонажів, оскільки вона сприяє опануванню речами навколишнього світу та готує процес появи на світ нового життя.

Сексуальний потяг Шекспірової героїні нагадує прояв ефебофії (або педофії) – невід’ємної складової культури давнього світу, вибудованої на філософському та естетичному фундаменті античності. Тема сексуальності, спрямованої на підлітків, набула популярності ще в давньогрецькій літературі, про що свідчать, приміром, діалоги Платона (“Бенкет”, “Суперники”) і Ксенофонта (“Бенкет”), збірка епіграм Стратона та ін. Тож, якщо враховувати характер і інтенсивність проникнення до лона ренесансної культури подібних соціокультурних феноменів античності, які, до речі, певний час ідеологізувалися (тобто виправдовувалися), то сексуальну поведінку Венери можна розцінювати скоріш як норму, а не як девіацію.

Прикметно, що поетичне зображення тілесних практик підносить поему майже до рівня театралізованої вистави, дія якої розгортається безпосередньо перед очима читача. Цей ефект створюється завдяки прийому секвенції тілесних поз: ‘she seizeth on his sweating palm’ («вона взяла його за спітнілу долоню»); ‘she push'd him’ («вона штовхнула його»); ‘she stroke his cheek’ («вона погладжує його щоку»); ‘He wrings her nose, he strikes her on the cheeks, / He bends her fingers, holds her pulses hard, / He chafes her lips...’ (Він торкається її носа, поплескує її по щоках, / Він загинає її пальці, міцно стискує їй пульс, / Він подразнює її губи...); ‘Her arms do lend his neck a sweet embrace’ (Її руки підтримують його шию солодкими обіймами); ‘Their lips together glued, fall to the earth’ (Їхні вуста злилися в поцілунку і вони лягли на землю)<sup>43</sup>. Зміна різноманітних поз нібито “оживляє” художнє полотно поеми, перетворюючи художній текст на невичерпне джерело читацького фантазування.

---

<sup>43</sup> *Shakespeare W. Venus and Adonis. – Op.cit. – P. 727-755.*

Калейдоскопічність рухів тіла не заважає логічному об'єднанню та повній завершеності фрагментів дії поеми. Навпаки, створюється враження, що не послідовність подій сприяє мобільності (чи скоріше, мобілізації) тіла, а саме низка різноманітних тілесних маніфестацій. Отже, основним двигуном сюжету виявляється тілесність, а “парад” тілесних рухів є комунікативною структурою, що більш виразна, ніж проста вербалізація подієвого ряду, колізій тощо. Прагнення досягти певних цілей (схвилювати, зачарувати, створити тілесні відчуття, дарувати насолоду) спонукає автора до активізації в пам'яті читачів колись пережитих відчуттів (в тому числі й тактильних) та емоцій.

Таким чином, тілесність, яку правомірно вважати ключовим ідейно-художнім концептом поеми Шекспіра, кардинальним чином оновлює міфологічний сюжет. Запозичений з “Метаморфоз” Овідія композиційно-фабульний каркас під пером віртуозного ренесансного поета насичується соковитою і яскравою плоттю. Маніфестуючи права природної чуттєвої краси, поетизація якої виступає сюжетоутворюючим чинником, Шекспір, по суті, здійснює своєрідний етико-естетичний прорив. Він переконливо демонструє і читачам, і колегам по письменницькому цеху, що еротично-тілесне, яке тривалий час було табуйоване суспільною мораллю і не допускалося на сторінки літературних творів, може слугувати джерелом творчого натхнення та породжувати незбагненні рядки, що підносять його до рівня високої поезії.

УДК: 82.091+821.111.0\*Шек

*Шереметьєва Вікторія  
(Запоріжжя)*

**Ф.Сідні та В.Шекспір:  
специфіка авторської самоідентифікації  
в Єлизаветинських сонетних циклах**

*В статті з'ясовується специфіка авторської самоідентифікації в єлизаветинських сонетних циклах В.Шекспіра та Ф.Сідні. У ході дослідження обґрунтовується поняття авторської самоідентифікації, специфіку якого детерміновано з одного боку іманентною природою доби Відродження, а з іншого – особливостями жанру сонета. Крім того, авторська самоідентифікація у поетичних текстах Ф.Сідні та В.Шекспіра аналізується через парадигматичну опозицію „приватне/публічне”, демонструючи, в рамках одного жанру, їхню відмінність, як з точки зору проблемно-тематичних спектрів, так і з точки зору способів саморепрезентації автора.*

***Ключові слова:** авторська самоідентифікація, сонетний цикл, сонет, петрарківська ідеологема, авторське «Я», приватне/публічне.*

Одним із провідних ідейно-сміслових концептів доби Відродження виступає концепт творчості, адже саме творчий потенціал людини, її причетність до сфери культури вважалися обов'язковою рисою всебічно розвинутого індивідуума. Спроможність бути творцем (автором живописного полотна, скульптури чи художнього тексту) посідала найвищу позицію в ієрархії цінностей тих, хто називав себе гуманістами. Відповідно, і проблема самоідентифікації художника-митця незрідка обговорювалася в літературно-критичних і естетично-філософських трактатах тогочасся, інспіруючи хвилі невщухаючих дискусій.

Якщо в Італії об'єктом пріоритетної уваги виступала постать живописця (згадаймо, приміром, твори Бенвенуто Челліні, Джорджо Вазарі чи Леонардо да Вінчі), то в ренесансній Англії такі дискусії розгорталися здебільше



навколо особи *man of letters*, себто письменника. Прикметно, що попри пильну увагу до цієї проблеми з боку елизаветинських літературних критиків, чимало цікавих ідей було висловлено безпосередньо в самих художніх творах, зокрема у сонетних циклах Ф.Сідні та В.Шекспіра.

Тож метою даної літературознавчої розвідки є з'ясування специфіки авторської самоідентифікації у цих елизаветинських сонетних циклах.

Під авторською самоідентифікацією пропонуємо розуміти центральний елемент самосвідомості письменника, що пов'язаний з відповіддю на вічне питання «хто я?» по відношенню до вже існуючих систем (гендерної, соціальної, професійної тощо). Така саморефлексія письменника не лише сприяє визначенню його власних уподобань, а й виступає своєрідною самооцінкою його місця і ролі у соціумі.

Можна припустити, що в пошуках власної ідентичності, письменник репрезентує у художніх текстах свою Самість, а читач за допомогою твору намагається її з'ясувати та проінтерпретувати. Однак, за К.Юнгом, самість є центром колективного несвідомого, а отже її майже неможливо виявити емпірично<sup>1</sup>. Саме тому, бути повністю впевненим у тому, що твір і є віддзеркаленням цієї самої авторської Самості, від самого початку досить важко. Адже, якщо навіть уявити поета-сонетяра, який, скажімо, дивиться в дзеркало, то неможливо точно з'ясувати, яке саме відображення він бачить у ньому: Людину, Чоловіка, Поета, Закоханого чи іншого Поета, іншого Закоханого, а може й Образ коханої, або навіть Історію свого кохання. Таким чином, аналізуючи авторську самоідентифікацію в художньому тексті, який знаходиться на перехресті багатьох контекстів (соціокультурного, гендерного, історико-біографічного та ін.), не варто випускати з поля зору характер взаємодії творчих імперативів автора з основними літературними дискурсами епохи.

---

<sup>1</sup> Юнг К.Г. Психология и алхимия. – М.: Изд-во АСТ Москва, 2008. – С. 44.

## I. Історико-літературний процес

Повертаючись до порушеної в назві проблеми авторської самоідентифікації в конкретних художніх текстах – елизаветинських сонетних циклах, – необхідно наголосити на тому, що її специфіку детерміновано не лише іманентною природою доби Відродження, але й особливостями сонетного жанру. Питома вага авторського «Я», а отже й значущість авторської самоідентифікації, виступали тут визначальними, адже суб'єктом такої поезії зазвичай був сам поет/закоханий, а об'єктом – прекрасна дама серця, яку оспівував поет, наполегливо прагнучи її взаємності.

Канонічність жанру призвела до того, що петрарківська модель сприймалася як своєрідний риторичний код, який необхідно було використовувати в певній комунікативній ситуації. Ця стратегія була практично неминучою при зверненні будь-якого поета XV-XVI ст.ст. до любовної лірики, адже і топоси, і формальні ознаки жанру набули статусу взірцевих, стали об'єктом апологетичного наслідування.

Ще однією важливою рисою жанрової моделі сонету від самого початку його існування виступає його приватність або непублічність. Сонети зазвичай були спрямовані на здобуття прихильності та ласки конкретної жінки та призначені для вузького кола посвячених в душевні переживання поета. Фігура закоханого ліричного героя також досить стандартна: він перекочовує з однієї петрарківської збірки в іншу, від одного автора до іншого без суттєвих змін.

Філіпа Сідні по праву можна вважати законодавцем сонетної моди в англійській національній літературній традиції, про що свідчать численні наслідування його літературної манери та сплеск популярності цього жанру саме після виходу піратського видання «Астрофіла і Стелли» в 1591 р. Недарма в Англії, протягом двадцяти наступних років, з'являється понад два десятки сонетних циклів (наприклад, «Делія», (1592) С.Деніела, «Ідея» (1594) М.Дрейтона, «Amoretti» (1595) Е.Спенсера). Однак,

безумовно, апогеєм жанрового розвитку стали «Сонети» В.Шекспіра – неперевершене творіння великого Барда.

Сонети Ф.Сідні, вочевидь, могли мати певний вплив на сонетний цикл В.Шекспіра, написаний у 1592-1594 рр., а отже хронологічно пізніше. Так, приміром, певну схожість мотивів можна прослідкувати, порівнявши 3-й сонет Ф.Сідні<sup>2</sup> та 23-й сонет В.Шекспіра<sup>3</sup>. Обидва поети говорять про неможливість висловлення звичними поетичними засобами, чи навіть взагалі словами, тієї неземної краси та того палкого кохання, яким вони одержимі.

Втім, смисловий діапазон петрарківських ідеологем в процесі розвитку ренесансної сонетної традиції помітно розширився. В залежності від ракурсу прочитання, ключові топоси петрарківської моделі – обожнення коханої, страждання з приводу нерозділеного кохання, невдоволене бажання, страх самотності – збагатилися семантикою інших дискурсів (владного, релігійного, гендерного).

Тож основною рисою авторської самоідентифікації в сонетах елизаветинської епохи правомірно вважати полівекторність. Мається на увазі те, що в залежності від перспективи розгляду та ключової проблемно-тематичної орієнтації, авторська самоідентифікація англійських ренесансних сонетярів відбувається одночасно в декількох напрямках. А отже вона може бути репрезентована через різні парадигматичні опозиції, як-от: приватне/публічне, фактичне/уявне, фемінне/маскулінне, духовне/тілесне, національне/універсальне. В рамках цієї розвідки зупинимось лише на першій з цих опозицій (приватне/публічне), аналіз якої покликаний виявити зв'язок між особистістю автора і його баченням власної місії, його розумінням сутності і призначення творчості взагалі, та поетичного мистецтва зокрема.

---

<sup>2</sup> Alexander B. Grosart's The Complete Poems of Sir Philip Sidney. – 1877. – P. 2 // [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://darkwing.uoregon.edu/%7Erbear/stella.html>

<sup>3</sup> Complete Works of William Shakespeare. – Glasgow: Harper Collins Publishers, 1994. – P. 1366.

## I. Історико-літературний процес

Крім того, дана опозиція концентрує увагу на подвійному діалозі: між авторським «Я» та читацькою аудиторією, з одного боку, а також між ліричним героєм та власне конкретним адресатом, з іншого. І якщо «приватне» тісно пов'язане з категоріями автобіографізму, авторської поетичної рефлексії, усвідомлення свого місця в світі, то «публічне» – це насамперед функціональне навантаження художнього тексту, демонстрація його імпліцитних чи експліцитних інтенцій, тобто його так звана «політична» складова.

Звернімося для початку до приватного начала в сонетах. Безумовно, при написанні будь-якого, а тим більше лірично-поетичного твору, автор, свідомо чи несвідомо, використовує свій власний, особистий досвід, вплітаючи його в тканину своєї оповіді. Художній світ літературного тексту вибудовується на поєднанні об'єктивного, що гносеологічно укорінене в найрізноманітніших контекстах, до яких причетний автор, та суб'єктивного, що детермінується виключно персональним досвідом митця. У сонетних циклах цей персональний досвід зазвичай репрезентується через постать ключової фігури – ліричного героя.

Згадаймо, приміром, головних героїв циклу сонетів Ф.Сідні, імена яких винесені в заголовок – Астрофіл (з грец. «той, що закоханий в зірку») і Стелла (з лат. «зірка»). Така назва збірки виконує одразу декілька функцій у «горизонті очікування» читацької аудиторії: по-перше, для освіченого читача, який знає латинську та грецьку мови, очевидним є смисл, що прихований за іменами головних героїв: є жінка, і є чоловік, – а отже мова йде про любовну лірику. По-друге, назва сонетного циклу жодною мірою не натякає на взаємність цього кохання, скоріше навпаки – віддаленість зірок на небі свідчить про недосяжність об'єкту кохання для закоханого. Тим самим автор виголошує одну з основних традиційних конвенцій петрарківської лірики – дистанціювання ліричного героя від дами серця шляхом піднесення її на п'єдестал.

Чи можна провести паралелі між біографією автора та образами, втіленими в головних героях сонетного циклу? Традиційно в літературознавстві вважається, що прототипом для образу Стелли стала реальна жінка в житті Ф.Сідні – леді Пенелопа Річ (в дівочтві Девере). Про це, на думку науковців, свідчать численні приклади обігрування її прізвища Rich («багатий») (Сонети 24, 35, 37), а також згадки про її чорні очі, золоте волосся та фамільний герб Девере<sup>4</sup>.

Однак, на підтвердження цієї версії немає жодних фактичних доказів. Тому й досі достеменно не відомо, чи мала місце в реальному житті велика пристрасть Ф.Сідні до Пенелопи, чи ця жінка просто стала доречною кандидатурою на роль «дами серця» в любовно-поетичній постановці, талановито розіграній молодим поетом.

Літературознавці знаходять також і непрямі підтвердження того, що ліричний герой сонетного циклу Астрофіл – це сам Філіп Сідні. По-перше, друга частина імені ліричного героя містить «філ» – тобто Філіп, і по-друге, в тексті зустрічаються досить непрозорі натяки на місію Сіднієвого батька в Ірландії (Сонет 30), міститься опис реального турніру 1581 р., в якому Ф.Сідні брав безпосередню участь (Сонет 41), а також згадується елемент фамільного гербу Сідні – наконечник стріли (Сонет 65)<sup>5</sup>.

В.Шекспір, на відміну від Сідні, не лише не дає ніякої назви своєму сонетарію, але й присвячує їх загадковому W.H., практично унеможливаючи розкриття і без того таємничої загадки. Вона спричинила низку дискусій в шекспірознавстві, тож науковці й сьогодні з'ясовують, кому ж саме були присвячені безсмертні поетичні рядки і хто приховується за образами «Смаглявої Леді» та «Юнака Блакитноокого»<sup>6</sup>.

Втім, хоча й донині достеменно невідомо, наскільки автобіографічними були події зображені в сонетаріях Сідні та

<sup>4</sup> Alexander B. Op.cit. – P. 11-16.

<sup>5</sup> Ibid. – P. 17-27.

<sup>6</sup> Schoenbaum S. William Shakespeare, a compact documentary life. – N.Y.: Oxford University Press, 1977. – P. 270-271.

## I. Історико-літературний процес

Шекспіра, безперечним є той факт, що вони репрезентують одну з найяскравіших форм авторської образно-словесної гри. Тим більше, що саме таємничість, містифікація та можливість впізнати в художніх текстах відлуння відомих ідей – це ті фактори, які приносили істинну насолоду сучасникам цих елізаветинських поетів<sup>7</sup>.

Звертаючись до публічного у вищезгаданій опозиції, доречно згадати про новоісторичне трактування функції сонетного жанру в епоху правління Єлизавети. Через те, що на престолі перебуває жінка, у сонетярів з'являється нагода подвійної гри: поет, під маскою придворного залицяння до дами серця, насправді жаліється на своє соціальне безвладдя та, маючи владу лише над власним текстом, прагне підкорити свою королеву, «...вписавши її в свій поетичний текст»<sup>8</sup>. Таким чином, лаври переможця цієї боротьби отримує не об'єкт поклоніння, а автор поетичного тексту.

Аргументами на користь такого новоісторичного прочитання сонетного циклу Сідні слугують також і певні факти з біографії письменника. Загальновідомо, що Сідні мав репутацію взірцевого придворного, але йому так і не вдалося посісти впливову посаду в елізаветинському уряді, напевне, через його різкий лист до Єлизавети з приводу її заручин з герцогом Анжуйським. Його нереалізоване бажання зробити кар'єру придворного перероджується в поетичне кохання до жінки та трансформується в тріумфальний поетичний хист. І саме сонетний жанр стає для Ф.Сідні вдалим засобом самовираження та авторської саморепрезентації.

Адже в його циклі очевидним є позування ліричного героя та бажання справити враження не лише на об'єкт оспівування – Стеллу, але й на інших слухачів, внаслідок

---

<sup>7</sup> Детальніше про двозначність як основний елемент системи комунікації див.: *Patterson A. Censorship and interpretation: the Conditions of Writing and Reading in Early Modern England. – Madison: The University of Wisconsin Press, 1984. –P.11.*

<sup>8</sup> *Montrose L.A. The Elizabethan Subject and the Spenserian Text // Literary Theory / Renaissance Texts / Ed. by P.Parker and D.Quint. – Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1986. – P. 303-340.*

чого розширюється аудиторія тих, перед ким суб'єкт циклу Астрофіл (а, отже, і сам Ф.Сідні) може похизуватися своїм поетичним талантом, майстерністю віршування та варіаціями символів і образів.

Окрім цього, виразивши свою ідентичність в поезії, Ф.Сідні заклав основи певної тенденції, що згодом була підхоплена його сучасниками і наступниками. Вона сприяла остаточному затвердженню більш високого статусу літературної праці, яка до Сідні вважалась чимось легковажним, навіть малопристойним.

Що ж до «Сонетів» Шекспіра, то приватне начало в них превалює над публічним. Хрестоматійно відомою є метафора В.Вордсворта, що сонети – це ключ, яким Шекспір відкрив перед нами своє серце. П.Боргезі вже на початку ХХ ст., зазначив, що «...Шекспір не міг би подарувати людству свої прекрасні сонети, якби він насправді не відчував усе, про що писав, ... його пристрасть народжувалась в його серці, а не його голові»<sup>9</sup>.

Правда Шекспірових сонетів полягає в тому, що вони сповнені протиріч, неоднозначностей, головоломок, – словом, усього того, чим сповнене справжнє життя. В аксіології Шекспіра немає знака рівності між красою та справедливістю, між правдою та доброчесністю, тому і процес авторської самоідентифікації в сонетному циклі є бурхливим, вируючим, неоднорідним.

Традиційно тему Поета та його творчості в Шекспірових сонетах розглядають у зв'язку з бажанням героя-поета увіковічнити в своїх віршах досконалу та недовговічну красу свого друга<sup>10</sup>. Однак, важливість приватного начала, справжніх відголосків Шекспірової душі, як думається, найбільше прослідковується в його зверненні до друга в 74-му сонеті: “My spirit is thine, the better part of me” (Мій дух

<sup>9</sup> *Borghesi P.* Petrarch and his influence on English literature. – Bologna: N. Zanichelli, 1906 // Shakespeare Online [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.shakespeare-online.com/sonnets/shakespearepetrarch.html>.

<sup>10</sup> *Приходько И.С.* Сознание и самосознание поэта в «Сонетах» Шекспира // Шекспіровские чтения 2004. – М.: Наука, 2006. – С. 219-228.

## I. Історико-літературний процес

[залишиться] з тобою, краща частина мене)<sup>11</sup>. Тобто, навіть після смерті автора залишаються його сонети – творіння, в яких живе душа поета.

Здійснений у цій статті аналіз дозволяє зробити такі висновки:

- специфіка авторської самоідентифікації в елізаветинських сонетних циклах визначається насамперед іманентними рисами самого жанру, для якого характерна значно вагоміша, ніж в інших ліричних творах, роль авторського «Я»;
- в процесі авторської самоідентифікації відбувається пряме або непряме оприявлення авторського «Я» в текстовому просторі сонетів, яке свідчить про віднайдення автором власної ідентичності;
- незважаючи на однакову жанрову приналежність, поетичні тексти Ф.Сідні та В.Шекспіра все ж таки мають значні відмінності, зокрема в плані проблемно-тематичного спектру та способів авторської само-репрезентації.

Якщо для Ф.Сідні важливішим є те, як сприйматиме та оцінюватиме його сонети аудиторія (в тому числі і Стелла – безпосередній адресат сонетів), то для В.Шекспіра – те, що вкладає поет у свої сонети, увічнюючи ті універсальні істини, які відкриваються йому в моменти творчого натхнення.

Авторська самоідентифікація безпосереднім чином корелюється з властивим даному письменникові розумінням творчості в цілому та функції літератури як мистецтва слова зокрема.

Для Сідні, в системі аксіологічних уявлень якого домінує публічне начало, поетична творчість виступає одним із інструментів впливу на соціум. Попри те, що за життя його сонети поширювалися лише у рукописних списках, вони спричинили помітний резонанс, принаймні у придворних колах.

---

<sup>11</sup> Complete Works of William Shakespeare... Op.cit. – P. 1374.



Для Шекспіра ж, чий сонетарій є підкреслено інтимним, мистецтво постає адекватною формою саморепрезентації. При цьому, приватне у нього явно домінує над публічним, хоча й такі проблеми, як мистецтво і вічність, митець і суспільство, митець і влада також знаходять яскраве висвітлення в його сонетарії. Втім, це вже має стати об'єктом окремої літературознавчої розвідки.

УДК: 821.111.0\*Неш

**Федоряка Людмила**  
(Кривий Ріг)

## **Формування світоглядних уявлень Томаса Неша в соціокультурному контексті єлизаветинської Англії**

*Стаття присвячена творчості англійського пізньоренесансного письменника-сатирика Томаса Неша. Увага авторки зосереджується на тих чинниках, що сприяли формуванню світоглядних уявлень Т.Неша, та на головних фактах його біографії. Відзначається, що на світогляд і літературні смаки письменника значною мірою впливали тогочасна соціокультурна ситуація, складні політичні, релігійні й суспільні процеси тієї бурхливої доби та його численні знайомства. Навчання в кембриджському коледжі Святого Джона сприяло становленню естетичних поглядів, релігійних переконань, театральних і літературних вподобань молодого літератора, виробленню нетрадиційного стилю його письма та визначенню магістральних тем його памфлетів.*

**Ключові слова:** Томас Неш, світоглядні уявлення, єлизаветинська доба, коледж, університет, пуритани, памфлет, п'єса.

Майбутній письменник Томас Неш народився в листопаді 1567 року у східноанглійському містечку Лоувестофті. Він був другим сином у родині провінційного пастора Вільяма Неша, що походив із Хередфорширу<sup>1</sup>. Відомостей про сім'ю Нешів збереглося дуже мало. Лише одного разу – у памфлеті “Дивні новини” (1593) – письменник згадує про своє походження, та й то в досить іронічній формі: “Ми могли б радше похвалитися родоводом, ніж спадком, який складався із таких несуттєвих дрібничок, як близько десяти тисяч телят і биків; але я б не хотів цим вихвалитися, оскільки це принесло б задоволення містеру

---

<sup>1</sup> *Nash Th. Lenten Stuff // The Unfortunate Traveller and other Works / Ed. by J.B.Stean. – L.: Penguin Books, 1985. – P. 372.*

Друкареві, адже в такому разі у цій книзі, як і в “Пірсі Безгрошовому”, можна було б до мого імені без моєї згоди дописати ще один титул (джентльмена – **Л.Ф.**), яким я, будьте певні, не надто переймаюся”<sup>2</sup>.

Звісно, що тисяча голів худоби на той час була аж ніяк не “дрібничкою”. Такий спадок скоріш свідчив про досить високі статки родини. Щодо заяви Т.Неша про байдуже ставлення до титулів і шляхетного походження, то вона видається дещо позірною. Така нещирість, як думається, була проявом певного психологічного комплексу: схоже, що Томас Неш – виходець із досить заможної, але не знатної родини, – постійно відчував потребу в підвищенні свого соціального статусу. І це відіграло не останню роль у формуванні його світогляду, виборі життєвої позиції, визначенні провідної емоційної тональності його творів. До речі, на титульному листі памфлету “Пірс Безгрошовий”, що вийшов у 1592 році, біля його прізвища стояв титул “джентльмен”, однак в назві наступного твору – “Дивні новини” (1593) – його вже не було.

На жаль, ми майже нічого не знаємо про дитинство Т.Неша. Досі не з’ясовано, чи відвідував він школу, чи навчався вдома. Відомо лише, що 13 жовтня 1582 р. його прийняли до коледжу Святого Джона в Кембриджі. Саме тут, як припускають деякі дослідники, Неш міг познайомитися з К.Марло, який навчався в Кембриджі з 1581 по 1587 рр., а також з Р.Гріном, який отримував там освіту з 1575 по 1583 рр.<sup>3</sup> Блискучі показники у навчанні дозволили Нешеві дуже швидко отримати стипендію, яку надавала найбільш здібним студентам патронеса коледжу Леді Маргарет. Це забезпечило йому гарну репутацію серед викладачів та позбавило матеріальних проблем.

Близько семи років Т.Неш провів у Кембриджі, духовно-інтелектуальна атмосфера якого стала для нього

<sup>2</sup> *Nash Th. Strange News // The Unfortunate Traveller and other Works ...* – P. 478.

<sup>3</sup> *Drama of the English Renaissance. V.2. The Stuart Period / Ed. by Russel A. Fraser and N.Rabkin.* – N.Y.–L.:Macmillan Publishing Co., Inc., Collier Macmillan Publishers, 1976. – P. 128.

## I. Історико-літературний процес

справжньою школою дорослого життя і суттєво вплинула на формування його особистості.

У “Передмові” до Грінового “Менафону” Т.Неш, спогади про студентські будні якого були ще зовсім свіжими, співає хвалебну оду своєму коледжу та розмірковує про шляхи підвищення авторитету освіченості та статусу освічених людей у суспільстві. Висловлюючи щирю подяку Кембриджу, письменник зазначає, що цей навчальний заклад великою мірою посприяв формуванню його поглядів та літературних уподобань. Не викликає жодних сумнівів той факт, що саме навчання в одному з найпрестижніших освітніх закладів Європи суттєво вплинуло на становлення світоглядних переконань, обумовило вибір проблемно-тематичного спектру літературного доробку і до певної міри детермінувало ідейно-концептуальний зміст й жанрово-стилістичну палітру його творчості.

На думку Дж.Б.Стіна, вплив навчання в Кембриджі на формування особистості та творчість Т.Неша неможливо порівняти ні з чим<sup>4</sup>. Тож не дивно, що факти й подробиці, пов’язані з університетським життям, апологетичні, панегіричні відгуки або ж критичні, сповнені розчарування зауваження на адресу альма-матер містяться майже в кожному творі письменника. Незважаючи на те, що протягом десяти років після закінчення Кембриджа Нешеві довелося зустрітися з багатьма людьми, бути в центрі уваги декількох резонансних дискусій та суперечок, зіткнутися з низкою особистих проблем, які, так чи інакше, змінили ставлення Неша до оточуючої атмосфери, правомірним буде твердження, що у формуванні особистості Неша провідну роль зіграло саме навчання у коледжі Святого Джона.

Прикметно, що в 1599 р. – через десять років після закінчення навчання – будучи вже зрілим літератором, у творі “Пісна їжа” Неш повертається до найщасливіших днів у своєму житті. Він пише: “...коледж Святого Джона..., де я

---

<sup>4</sup> *Stean J.B. Introduction // Nash Th.. The Unfortunate Traveller and other Works / Ed. by J.B.Stean. – L.: Penguin Books, 1985. – P. 19.*

впродовж семи років жив, хоча й має зараз потребу в кімнатах, але ніколи не мав і не має потреби в любові, адже він був і залишається найбагатшою скарбницею знань в усьому університеті...”<sup>5</sup>.

У цьому контексті необхідно звернути увагу на факти, що можуть пролити світло на причини благоговійного ставлення Неша до цього навчального закладу. Перша з них є аксіомою, згідно з якою Кембридж завжди вважався скарбницею історико-культурного та морально-інтелектуального досвіду європейської цивілізації. Життя студентів і викладачів у коледжі Святого Джона ґрунтувалось на багатих традиціях. Під час навчання Неш переконався, що цей заклад є непорушною твердинею, в якій зберігаються духовні надбання минулих поколінь і концентруються сучасні інтелектуальні досягнення. Тож і після закінчення навчання літератор не переставав підкреслювати, що потрібно зберігати, плекати й поповнювати їх. Завдяки незмінно шанобливому ставленню до Кембриджу та його традицій письменник удостоївся звання “прихильника давнього університету”, яким його наділили елизаветинські літератори.

Також вартим уваги є той факт, що коледж Святого Джона був для англійської нації загальноновизнаною „кузнею державних мужів”: свого часу в ньому навчалися Вільям Сесіль, Лорд Берклі, а також щонайменше двадцять сім майбутніх єпископів, що правили за часів Тюдорів. Серед них – тютор королеви Єлизавети літератор Роджер Ешем (1490?-1546), за часів якого у коледжі існувала найбільш процвітаюча спільнота в усьому університеті. Саме цей період Т.Неш ставив у приклад джентльменам обох університетів у своїй “Передмові” до “Менафону” Р.Гріна” (в даному випадку мова йде про Кембридж і Оксфорд, оскільки Р.Грін був бакалавром обох університетів): “Найбільш відома й найбільш успішна колиска знань – це коледж Святого Джона в Кембриджі, що в той час (коли там

---

<sup>5</sup> *Nash Th. Lenten Stuff ... – P. 428.*

## I. Історико-літературний процес

навчався Т.Неш – Л.Ф.) був навіть не коледжем, а університетом. Він, як любляча мати, простягає руку допомоги, плакає долі багатьох вчених, піклується про їхній добробут та підтримує фундамент головної будівлі Трінті коледжу, який Роджер Ешем (публічний оратор коледжу в 1546-1554 рр.) у зверненні до герцога Сомерсета назвав колоною, заснованою на руїнах Святого Джона, коледжу, з якого вийшли сер Джон Чік, муж із мужів, неперевершений у мовах, сер Джон Мейзон, Доктор Ватсон, Редмен, Ешем, Гріндейл, Левер, Пілкінтон ...”<sup>6</sup>.

Похвальна ода Кембриджу через декілька фрагментів у тій же “Передмові” змінюється гнівною інвективою Т.Неша проти віянь, що руйнують морально-ціннісні орієнтації даної освітньої установи. Справа в тім, що залежність навчального закладу від державної релігійної політики спричинила певну переорієнтацію його навчального плану. З 1540 р. класичні науки вивчалися у Кембриджі з великим ентузіазмом. Втім, з середини сторіччя, відколи університет потрапив у вирій релігійного розбрату, акцент змістився на вивчення теології, яка і стала головним предметом навчального курсу. Так, приміром, вивчення грецької та єврейської мов перетворилося у другій половині XVI ст. на другорядну складову навчального процесу. Сам університет почав нагадувати заклад, у якому готували парафіяльних священників. В результаті такої політики у 60-ті рр. Кембридж значною мірою потрапив під вплив пуританізму, а наприкінці 80-х рр. він вже повністю перебував під владою пуританської ідеології і відстоював принципи чистої моралі й віри у вихованні й навчанні студентів.

Т.Неш, який навчався в Кембриджі з 1582 р. по 1589 р., став безпосереднім свідком кардинальних змін у освітній політиці і вже тоді визначився зі своєю позицією. Категоричне неприйняття ним ідей пуританізму в

---

<sup>6</sup> *Nash Th.* Preface to R.Greene’s “Menaphon” // *Nash Th. The Unfortunate Traveller and other Works ...* – P. 476-479.

державному й університетському житті знаходить втілення у “Передмові” до “Менафону” Р.Гріна”, в якій молодий письменник недвозначно висловлює негативне ставлення до зміни Кембриджем свого офіційного курсу. На його думку, Кембридж зрадив віковичній традиції й більше не буде непорушною фортецею, якою його звик бачити Т.Неш. Особливо різкою є його критика на адресу ініціаторів реорганізації самої методики навчання: “Цікаво, – запитує Неш, – як їхні безглузді вказівки будуть співіснувати з нашим і без того порожнім віком; як їхні важливі дисципліни та мізерні конспекти мають давати знання? Я не знаю, що це буде за освіта, якщо вона буде здобуватися вивченням Аристотеля “в мініатюрах...”<sup>7</sup>.

Така скептична оцінка методики, згідно з якою знайомство з філософськими працями мало відбуватися через посередництво стислих конспектів (“мініатюр”), могла прозвучати лише з вуст людини, що здобула освіту в цьому навчальному закладі, знала його зсередини і була стурбована змінами в його внутрішньому житті. Причиною Нешевого гніву було усвідомленням того, що руйнується традиція, а з нею руйнується й віра в Кембридж як інтелектуально-духовний центр, під загрозою опиняється незалежність і цілісність сформованої за багато років університетської спільноти.

У даному контексті слід відмітити, що в подібних фрагментах “Передмови...” чи не вперше у творчості Неша відкрито звучить його сатиричний імператив, що полягає в осуді надмірного розповсюдження пуританської ідеології в Кембриджі зокрема та суспільному житті країни взагалі. До нашого часу не збереглося точних відомостей, що допомогли б чітко визначити, як саме ставився Т.Неш до пуританської ідеології за часів його вступу до коледжу (нагадаємо, що на час вступу там уже розповсюджувалися пуританські погляди). Втім на момент закінчення навчання, як стверджує Дж.Гіббард, “молодий літератор вже свідомо

---

<sup>7</sup> Ibid. – P. 475

## I. Історико-літературний процес

став ревним та категоричним опонентом пуритан, якого політика Кембриджу не лише зачіпала за живе і давала можливості навчатися далі”<sup>8</sup>. Можна припустити, що не тільки смерть батька змусила Неша залишити навчання, а й небажання здобувати магістерський ступінь у такому середовищі, розраховувати на допомогу й підтримку тих, хто був покликаний, за висловом англійської дослідниці Е.Купер, “готувати до церковної служби”<sup>9</sup>. Т.Неш мав на той час виважені й помірковані як для молодого людини релігійні переконання, які не співпадали з панівною ідеологією університету, а отже й не зміг залишатися в коледжі, в якому пуританські погляди були доволі широко розповсюджені.

Навчання в Кембриджі не тільки вплинуло на релігійно-політичні погляди молодого літератора Т.Неша, а й сприяло формуванню його світоглядної позиції та визначенню магістральних напрямків його подальшої творчості. Студентські заняття та смаки значною мірою обумовили специфіку проблемно-тематичного спектру його творів. Так, приміром, тема навчання як запоруки й базису суспільного росту червоною ниткою проходить майже через усі твори Т.Неша. Проблема пияцтва також інтерпретується у декількох творах (зокрема, у “Пірсі Безгрошовому”).

Під час навчання в коледжі Неш вперше прочитав роман Дж.Лілі “Евфуес” (1579). Вплив цього твору на літературну діяльність Неша то посилювався, то слабшав, але, безперечно, позначився на стилістиці більшості його творів.

У Кембриджі Неш також вперше зацікавився театром, доволі часто грав у студентських спектаклях, які були популярною в університеті розвагою. Тож, правомірним буде припущення, що саме в цій сфері студентського життя слід шукати коріння захоплення Т.Неша театром, яке згодом, вже у Лондоні, вилетіть в написання декількох

---

<sup>8</sup> *Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction.* – L, 1962. – P. 14.

<sup>9</sup> Цит. за *Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction.* – L, 1962. – P. 18.



драматичних творів, а також обумовить позицію Неша у тогочасних дискусіях між апологетами та супротивниками театрального мистецтва.

У 1586 році Т.Неш отримав ступінь бакалавра, а у 1588-му, так і не здобувши ступеня магістра, закінчив навчання в університеті. Так само, як у 1573 р. Неш-старший з великими сподіваннями в душі перевозив сім'ю до Вест-Гарлінгу, так і ранньої осені 1588 року його двадцяти-однорічний син Т.Неш вирушив із провінції до Лондона, щоб прожити там до кінця своїх днів, отримати престижний статус “лондонця” та зробити в житті все те, чого не встиг його покійний батько, а саме довести світові, що і без титула “джентльмен” він чогось у ньому вартий. По дорозі до столиці амбітний юнак тишив себе думкою про те, що Лондон – це саме те місце, яке відкриє перед освіченою людиною свої двері і дасть змогу реалізувати усі кембриджські плани, які мали згодом помітно поліпшити його життя. Втім, ці очікування виявилися марними – столиця не квапилася пропонувати новому мешканцеві легкого життя (як і свого часу Вест-Гарлінг його батькові), а, навпаки, досить швидко розвіяла його ілюзії й почала диктувати свої умови.

Юнацький максималізм, завзятість і натхнення Т.Неша відразу зіткнулися з жорстокою реальністю тогочасного суспільного життя. Його, як і всіх тих, кого на відстані приваблювала столиця, очікувало болісне розчарування: Нешеві довелося зіткнутися з соціальними негараздами та злиднями, які яскраво змільовуються в анонімній трилогії “Три Парнаські п’єси” (“The Parnassus Plays”, між 1598 і 1602 рр.). У цьому творі йдеться про спроби молодих людей (прототипом одного з яких, як припускають англійські дослідники Ф.Г.Фліей<sup>10</sup>, Дж.Б.Лейшман<sup>11</sup>, М.Дреббл та Дж.Стрінгер<sup>12</sup>, був Т.Неш) досягти високого положення або, принаймні, безбідного життя. Прикметно, що остання

<sup>10</sup> Fleay F.G. Biographical Chronicle of the English Drama. – 1891. – Vol.II. – P. 348.

<sup>11</sup> Leishman J.B. The Three Parnassus Plays. – L., 1949. – P. 71-79.

<sup>12</sup> Путеводитель по английской литературе / Под ред. М.Дреббл и Дж.Стрингер / Пер. с англ.: – М.: Радуга, 2003. – С. 509.

## I. Історико-літературний процес

частина згаданої трилогії, яка називається “Повернення з Парнасу”, розповідає пригоди випускників коледжу. Вони приїжджають до Лондона і спочатку прагнуть знайти там покровителя, згодом намагаються обікрати торговця, але оскільки ні перші, ні друге їм не вдається, вони зрештою відмовляються від своїх задумів і повертаються додому, в Кембридж. Про те, наскільки складно було тогочасним провінціалам знайти себе у столичному соціумі, пише і відомий в ті часи театральний інтерпренер Філіп Хенсло, за спостереженнями якого “...всі прибульці... ледве зводили кінці з кінцями...”<sup>13</sup>, бо, як виявилось, змінилося лише місто, а життя залишилося таким же непривітним, як і в Кембриджі.

Однак, всі новоявлені лондонці міцно трималися за життя у столиці, й попри всі перешкоди вперто прагнули реалізувати себе у великому місті. Всі ті, кого сучасні історики літератури називають “*university wits*”, – К.Марло і Т.Кід, Дж.Піль і Р.Грін, Т.Лодж і Т.Неш, – не повернулися до тих міст, де вони здобули освіту, а довели тогочасній літературний богемі й пересічному читачеві, що набутий в університеті досвід був таки багато чого вартий. Згідно тодішнім стереотипним уявленням, випускникам університетів належало займатися юриспруденцією чи медициною, а найвірніше, з огляду на офіційний курс Англії та заради успішного майбутнього, – церковною діяльністю. Втім, згадані випускники коледжів йшли до Лондона з рішучими намірами присвятити себе зовсім іншій справі – зробити успішну кар’єру професійного літератора, здобути славу, популярність і багатство завдяки власному письменницькому таланту.

Творчі пошуки “*university wits*” не тільки визначили основний рід їхніх лондонських занять, але й започаткували ряд плідних художніх тенденцій у національній літературі. Так, К.Марло, який приїхав до Лондона за рік до Т.Неша і прожив там близько п’яти років, досяг вершин у драматургії,

---

<sup>13</sup> Цит. за *Lamson R., Smith H. Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration.* – N.Y. 1956. – P. 8.

став зачинателем англійської трагедії та автором п'єс-хронік, деякі поетологічні характеристики яких трохи згодом запозичив інший приїжджий – цього разу зі Стретфорду-на-Ейвоні – В.Шекспір. Один з представників лондонського бомонду Р.Грін, хоча й виявився неспроможним сперечатися з Великим Бардом у драматичному вмінні і був відомий як його невдалий суперник, в той же час зайняв гідне місце в національній прозовій традиції як автор так званих “жіночих” романів, а також “батько” жанру конні-кетчерівського памфлету. Т.Кід став основоположником англійської “трагедії помсти”, найрепрезентативнішими зразками якої є його “Іспанська трагедія” і трагедія “Гамлет”, що прислужилися В.Шекспіру для його власного “Гамлета”. Т.Неш може записати на свій рахунок авторство першого англійського пікарескного роману, звання найвидатнішого сатирика елизаветинської доби, а також створення п'єси “Останнє бажання й заповіт Саммера” (з якої В.Шекспір запозичив один з сюжетних ходів для свого “Сна літньої ночі”)<sup>14</sup>.

На відміну від колег, які більшість часу проводили у столиці, перебування Т.Неша в Лондоні значною мірою залежало від того, “наскільки це дозволяли чума, покровителі та вороги”<sup>15</sup>. Інколи обставини змушували письменника залишати столицю й відправлятися подалі. У 1594 р. Т.Неш отримав запрошення від губернатора острова Уайт Дж.Кері, який врятував Неша від в'язниці, куди письменник потрапив за надмірні релігійні вольності, якими рясніє памфлет “Плач Христа над Єрусалимом”. У 1595 р. Т.Неш відвідав графство Лінкольншир. Результатом цієї подорожі стало відновлення колишньої суперечки між ним та його запеклим ворогом – літератором Габріелем Гарві, яка вилилася в низку емоційно насичених памфлетів.

У 1597 р. Т.Неш повернувся до Східної Англії і перебував там у Ярмуті, як уточнює В.Девіс, “впродовж

<sup>14</sup> Rowse A.L. The Elizabethan Renaissance. The Cultural Achievement. – Chicago: Ivan R. Dee, 1972. – P. 71.

<sup>15</sup> Nash Th. Lenten Stuff ... – P. 415.

## I. Історико-літературний процес

шести тижнів, до кінця серпня”<sup>16</sup>. Однією з можливих причин того, що Неш на півтора місяці залишив Лондон, була тогочасна спека: письменник був вимушений шукати притулку у прохолодному приморському містечку.

Втім, думається, більш вагомою була інша причина від'їзду Неша у східну провінцію. Справа в тім, що в 1597 р. Т.Неш у співавторстві з відомим драматургом Беном Джонсоном написав п'єсу “Собачий острів” (“The Isle of Dogs”), яка була поставлена трупю під патронатом графині Пембрук на сцені місцевого театру “Лебідь”. Невдовзі після цієї вистави театр був закритий. На думку Г.Вікхема, така акція слугувала “попередженням, зробленим заздальгідь”<sup>17</sup>. Назва п'єси була саркастичним перифразом загально-визнаних епітетів, що апологетизували Лондон, а також містила завуальовану критику на адресу Єлизавети. А, як влучно зауважує російський шекспіро-знавець Д.М.Урнов, “...батьківщина й нація погано сприймають подібні прізвиська. Незважаючи на існуючу свободу відверто висловлюватися, англійська нація все ж відчувала межу цих відвертостей, перейшовши яку можна було опинитися біля ганебного стовпа”<sup>18</sup>. Так, узрівши перехід за межу дозволеного навіть у назві твору, уряд вирішив вказати авторам п'єси на їхню надмірну волелюбність: Королівська Таємна Рада вчинила обшук у помешканні видавця Джона Дантера, у якого в той час жив Неш, знайшла рукопис і спалила його. Нешеві довелося рятуватися втечею до Східної Англії для того, щоб його не спіткала доля його колеги Бена Джонсона, якого було заарештовано. Втім, деякі дослідники стверджують, що Неш також був узятий під варту, але згодом був звільнений через відсутність доказів,

---

<sup>16</sup> *Davis W.R.* Idea and Act in Elizabethan Fiction. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1969. – P. 300.

<sup>17</sup> *Wickham G.* The Prive Council order of 1597. The Elizabethan Theatre / Ed. by D.Galloway, 1968. – P. 49.

<sup>18</sup> *Урнов Д.М.* Формирование английского романа эпохи Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М.: Наука, 1967. – С. 425.

тому й зміг утекти<sup>19</sup>. Так чи інакше, але, знаючи напевне, що в місті він *persona non grata*, Неш вирішив перечекаати складні часи неподалік від малої батьківщини, в Ярмуті.

По-іншому вмотивовує від'їзд Т.Неша до Східної Англії дослідник Дж.Стін. Він припускає, що Нешеві далася ознаки його літературна суперечка з Г.Гарві. Архієпископ Кентерберійський Вітгіфт та єпископ Р.Банкрофт 1 червня 1599 р. підписали наказ, згідно з яким “усі книги Неша й доктора Гарві мають бути вилученими з усіх можливих місць збуту, а жодна з наступних не має потрапити до друку”<sup>20</sup>. Треба додати, що даний наказ стосувався не лише творів Неша й Гарві, але й сатиричних творів інших авторів (Дж.Голла та Дж.Марстона), в яких містилося викривальне зображення соціальної дійсності. В результаті цього написання сатиричних творів було припинене, а всі наявні – спалені, тож Неш опинився в Ярмуті. З приводу указу Вітгіфта і Банкрофта є вельми цікаве зауваження Дж.Гіббарда про те, що офіційна директива стосувалася “...першочергово тих творів, які вважалися порнографічними або різко сатиричними по відношенню до державних інституцій чи чийхось точок зору, тому важко сказати, чому твори Неша й Гарві потрапили до цієї категорії. Можливо, найбільша провина дискутантів в очах єпископів полягала в тому, що вони розгребли попіл Марпрелатівської суперечки, з якої й почалася їхня ворожба”<sup>21</sup>.

1599-м роком закінчуються всі наявні у дослідницькому розпорядженні згадки про Т.Неша. Улітку 1599 р. він точно був ще живим, адже зумів зреагувати на єпископський указ бурлескним твором “Пісна їжа”, але далі згадки про Т.Неша припиняються. У англійському літературознавстві традиційно побутує думка, що письменник помер десь наприкінці 1599 р., коли йому вже мало виповнитися тридцять два роки (до речі, К.Марло трагічно загинув у двадцять вісім, а Р.Грін, як і Неш, помер

<sup>19</sup> Rowse A.L. Op. cit. – P. 212.

<sup>20</sup> Transcript of the Stationer's register / Ed. by E.Arber. – L., 1875. – P. 677.

<sup>21</sup> Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction. – L., 1962. – P. 232.

## I. Історико-літературний процес

у тридцять два). Інколи смерть Неша відносять до 1601 р. Беручи до уваги відсутність остаточної визначеності, смерть Т.Неша дослідники найчастіше датують 1600 р., додаючи до цього запису знак питання. Таємницею наразі залишаються й обставини смерті та місце поховання письменника. Зберігся лише текст надгробної латиномовної епітафії, яка була опублікована в одному з видань в рік смерті Т.Неша: “Чума, яка, очевидно й сама б упала, якби Неш за життя використовував своє чорнило і слова по команді, відібрала в нього непідкупні подвійні удари й загасила його життєве полум’я за наказом самого Всевишнього”<sup>22</sup>. У цій епітафії містяться припущення про можливі причини смерті літератора та натяк на його непересічний сатиричний талант. Втім, за відсутності точних даних останні дні письменника і надалі залишаються білою плямою у його біографії. На сьогодні ніхто з дослідників не має достатньо свідчень, щоб дійти конкретних висновків стосовно останнього року життя літератора.

Як бачимо, вельми коротке життя Т.Неша було сповнене різноманітних подій, знайомств, які значною мірою вплинули на формування світогляду та мистецьких орієнтирів майбутнього письменника. Навчання у коледжі Святого Джона у Кембриджі, в якому він отримав ступінь бакалавра, сформувало його естетичні погляди, релігійні переконання та театральні смаки, сприяло становленню стильової техніки письма, а участь Т.Неша у Марпрелатівській суперечці та словесній перепалці з Г.Гарві обумовила написання декількох різножанрових памфлетів.

---

<sup>22</sup> *Stean J.B.* Introduction // *The Unfortunate Traveller and other Works* / Ed. by J.B.Stean.-L.: Penguin Books, 1985. – P. 16.

УДК: 821.111.0\*Шек

**Боковець Анастасія**  
(Запоріжжя)

## **Сонетарій В.Шекспіра: особливості рецепції петраркізму в контексті англійської ренесансної лірики**

*У статті розглядається специфіка рецепції петраркізму В.Шекспіром в його «Сонетарії» в контексті англійської ренесансної лірики. Окреслюються основні риси загальноєвропейського канону петраркізму: сонетна форма, система образів (образ Дами, поета-суперника, слави), найчастотніші стилістичні фігури (метафори й антитези). Також аналізуються особливості сприйняття та трансформації цього канону англійськими поетами-старшими сучасниками В.Шекспіра. Таким чином, здійснюється спроба прослідкувати національні джерела деяких антипетраркістських тенденцій, притаманних ліриці Великого Барда.*

**Ключові слова:** петраркізм, антипетраркізм, сонет, образ, метафора, антитеза, метрика.

Традиційно вважається, що Шекспір у своєму сонетарії заперечує правила петраркізму, руйнує, за словами А.М.Горбунова, усталені канони жанру<sup>1</sup>. Ця наукова розвідка є спробою прослідкувати витoki антипетраркістських тенденцій у ліриці Великого Барда та проаналізувати особливості рецепції петраркізму в сонетному циклі В.Шекспіра.

Існує декілька тлумачень терміну «петраркізм». У широкому смислі під петраркізмом розуміється наслідування латиномовних та італомовних творів Франческо Петрарки. Воно розпочалося ще за життя поета і проявлялося у використанні слів, фраз і навіть окремих рядків з поезії

---

<sup>1</sup> Горбунов А.Н. Стеснённый размер (Об английском сонете) // Английский сонет XVI – XIX веков: Сборник / Сост. А.Л.Зорин. – На англ. яз. с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1990. – С. 48.

## I. Історико-літературний процес

Петрарки, а також метафор та ідей, притаманних його творчості<sup>2</sup>. У вузькому смислі італійський петраркізм трактується як слідування так званому петраркістському канону – нормам і правилам, які обґрунтував у своїх літературно-критичних працях та проілюстрував у своїй ліричній творчості ренесансний поет П'єтро Бембо.

Перші наслідувальні поезії (зокрема, твори Джусто де Конті та Анжело Галлі), як відомо, почали з'являтися ще в 1430-ті роки, тобто задовго до виходу славнозвісного трактату Бембо «Діалог у прозі про народну мову» (1505). Однак петраркізм його попередників був стихійним та мав здебільшого «інтуїтивний» характер. І лише завдяки П'єтро Бембо петраркізм перетворився на течію з чітко окресленими естетичними цілями та розробленими правилами (які іноді йменуються «бембізмами»)<sup>3</sup>. Тож не дивно, що деякі дослідники саме П.Бембо називають родоначальником поезії, або канону петраркізму (Т.В.Якушкіна). Щоправда, інші (З.І.Плавскін)<sup>4</sup> вважають його епігоном, який дискредитував ідеї маестро Петрарки<sup>5</sup>.

Для неіталійської ренесансної європейської літератури петраркізмом у вузькому смислі правомірно вважати принцип створення любовної лірики під прямим чи опосередкованим впливом Петрарки (у першу чергу, його «Книги пісень» та «Тріумфів»)<sup>6</sup>. У різних національних

---

<sup>2</sup> *Wilkins E.H.* A General Survey of Renaissance Petrarchism // *Comparative Literature*. – 1950. – Vol. 2. – N. 4. – P. 327-342.

<sup>3</sup> *Якушкіна Т.В.* Итальянский петраркизм XV-XVI веков: Традиция и канон: Автореф. дис. ...док. филол. наук / СПбГУ. – СПб, 2009. – 38 с.

<sup>4</sup> *Бембо Пьетро* [Электронный ресурс] : Материал из Википедии — свободной энциклопедии : Версия 22807830, сохранённая в 18:50 UTC 9 марта 2010 / Авторы Википедии // Википедия, свободная энциклопедия. — Электрон. дан. — Сан-Франциско: Фонд Викимедиа, 2010. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=22807830>.

<sup>5</sup> *Плавскін З.И.* Четырнадцать магических строк // *Западноевропейский сонет (XIII – XVII века): Поэтическая антология / Сост. А.А.Чамеев и др.* – Л.: Изд-во Ленингр. Ун-та, 1988. – С. 3-28.

<sup>6</sup> *Соколов Д.А.* Текст. Эпоха. Интерпретация: «Песни и сонеты» Ричарда Тотелла и английская поэзия Возрождения. – СПб.: Филологич. факультет СПбГУ, 2006. – С. 98.



літературах петраркізм має особливі, відмінні від італійської моделі, модифікації. У французькій поезії, приміром, Петрарку наслідували Клеман Маро, Мелен де Сен-Желе, представники «Плеяди» та ліонського гуртка. У німецькій – Мартин Опіц, Пауль Флемінг, Андреас Гріфіус, в португальській – Луїс де Камоенс, в іспанській – маркіз І. де Сантільяна, Лопе де Вега, Хуан Боскан. Останній навіть заснував школу петраркізму у 30-ті роки XVI ст.<sup>7</sup>.

На туманному Альбіоні петраркізм був пов'язаний, насамперед, із засвоєнням сонетного жанру. Першим серед англійців до творчості Петрарки звернувся Джеффри Чосер. «Батько англійської поезії» переклав 132-ий сонет італійця та включив його до своєї поеми «Троїл і Кресіда». Однак при перекладі він порушив сонетну форму, внаслідок чого ліричний твір Петрарки розчинився у тексті поеми і не привернув до себе уваги читачів.

Тому першим англійським петраркістом вважається Томас Вайет. З-поміж 32-х написаних ним сонетів 12 є більш-менш близькими перекладами поезій з «Канцоньєре»<sup>8</sup>. «Учні Петрарки», які «невимушено та ретельно» наслідують свого вчителя в образах, стилі та метриці – так називав Вайета і його молодшого сучасника Г.Говарда, графа Саррі елизаветинський критик Джордж Паттенхем у своєму трактаті „Мистецтво англійської поезії”<sup>9</sup>.

Втім, уже перші англійські петраркісти не наслідували видатного італійського сонетиста сліпо. Вони почали змінювати деякі формальні, стильові та смислові аспекти його творів. Щодо формальної сторони, то саме Г.Говарду ми завдячуємо розробкою англійської моделі сонету, яку згодом назвуть шекспірівською. На відміну від італійського сонету, який складається з октави та секстету, англійський розбивається на три катрени з окремими римами та

<sup>7</sup> Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Юрій Іванович Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – С.210 (Енциклопедія ерудита)

<sup>8</sup> Горбунов А.Н. Стеснённый размер. – С. 42-43.

<sup>9</sup> Puttenham G. The Arte of English Poesie/ Ed. G.D.Wilckock, A.Walker. – Cambridge, 1936. – P. 62-63, 126.

## I. Історико-літературний процес

фінальним двовіршем<sup>10</sup>. До речі, англійські сонетисти багато експериментували з цією поетичною формою, приміром, лише у творчості Філіпа Сідні ми зустрічаємо 33 різновиди сонету<sup>11</sup>.

Тепер з'ясуємо детальніше, яке відлуння знайшли в англійській ренесансній поезії ті чи інші канони петраркізму. Крім сонетної форми, що була ключовим інструментом англійського петраркізму, важливе місце у петраркістському каноні посідали також стилістичні фігури, насамперед, метафори та оксюморони (одним із найпоширеніших був образ холодного вогню). При цьому антитези та метафори часто реалізувалися у таких варіаціях: день/ніч, радість/туга, мир/війна та ін. Англійські ренесансні поети активно послуговувалися згаданими стилістичними фігурами. Наприклад, у сонетарії Ф.Сідні, можна зустріти навіть сонет, побудований виключно на двох римах, що одночасно виступають антитезами: день/ніч («Астрофіл і Стелла», сонет 89):

*Each day seems long, and longs for long-stay'd night;  
The night as tedious, woos th' approach of day;  
Tir'd with the dusty toils of busy day,  
Languish'd with horrors of the silent night;  
І кожен день жде, щоб настала ніч,  
А ніч в мольбі, щоб йшов на зміну день;  
Виснажливої праці повний день,  
Знервована безсонним страхом ніч.*

Переклад В.Марача

У системі петраркізму, як відомо, ключовим виступав образ Дами – білявої недосяжної красуні із холодним серцем, яка підносилася на п'єдестал і кохання до якої допомагало душі поета підійматися до Бога та вдосконалюватися. Отже, петраркістське кохання осмислювалося у термінах неоплатонізму. Однак уже в творчості першого англійського петраркіста, Т.Вайєта, подібна спірітуалізація

<sup>10</sup> Літературознавча енциклопедія: Т.2. – С. 415.

<sup>11</sup> Володарская Л.И. Первый английский цикл сонетов и его автор // Сидни Филипп. Астрофіл и Стелла. Защита Поэзии. – М.: Наука, 1982. – С. 289.

пристрастей зникає, а кохана жінка позбавляється ореолу величності<sup>12</sup>. Більш того, сонетарій елизаветинця Едмунда Спенсера «Аморетті», всупереч петраркістській традиції, присвячено не якійсь недосяжній Дамі, а власній нареченій поета.

Важливою рисою петраркізму було також прагнення поета до слави та переконаність у тому, що досягти її можна і завдяки коханню, оспівавши його у своїй ліриці. Однак для більшості англійських петраркістів цей мотив так і не став провідним, хоча іноді в поезії елизаветинців (приміром, у Джорджа Гасконя) тема слави виступала однією з основних.

Через французьку літературу, зокрема через творчість П'єра Ронсара, проторував свій шлях до англійської сонетної традиції, щоправда, у дещо зміненому вигляді, ще один із канонів петраркізму – роздуми про крихкість краси перед обличчям часу і про силу поезії, яка в змозі зупинити час. У цьому каноні, розробленому П.Бембо, наявні два різних часи: статичний, незмінний час Дами і краси та динамічний час ліричного героя, у якому можливими є і старіння, і смерть. Дама, що належить обом цим світам, теж має підпадати під дію їх законів. Проте її смерть мислиться як смерть лише краси, а не людини. І хоча думка про всесилля часу зберігається, віра у силу мистецтва витісняє її на другий план<sup>13</sup>. В англійській поезії цю тему розробляв Семюел Деніел. У його сонетах жінка перестала бути недосяжною для часу. Він не соромився описувати зморшки на чолі коханої та інші ознаки старіння, однак обіцяв при цьому забезпечити їй безсмертя у своїх творіннях.

Прагнення до верховенства над жінкою переноситься у петраркістських текстах з площини гендерного протистояння у площину літературної творчості. Поет-чоловік домінує над жінкою саме завдяки тому, що він є автором ліричних текстів. У цьому контексті суперництво поетів можна порівняти із суперництвом закоханих. Образ поета-суперника

<sup>12</sup> Горбунов А.Н. Стеснённый размер. – С. 43.

<sup>13</sup> Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм XV-XVI веков. – С. 28-29.

## I. Історико-літературний процес

є одним з ключових у ліриці петраркістів, при чому суперництво зазвичай ведеться із поетом-попередником (для Петрарки таким був Данте). Переосмислюючи та заперечуючи деякі з канонів своїх попередників, поет-петраркіст стверджує свою творчу індивідуальність<sup>14</sup>.

У цьому полягає один із найбільших парадоксів петраркізму. Адже, намагаючись наслідувати канони Петрарки, кожен поет автоматично перетворюється на антипетраркіста, оскільки має заперечувати своїх попередників, у першу чергу, самого маестро Петрарку. Тож можна погодитися із суперечливою, на перший погляд, думкою західного дослідника Р.В.Дейзенброка, що «немає нічого насправді більш петраркістського, аніж вийти за межі петраркізму»<sup>15</sup>. Нестабільність петраркістського канону посилюється також і тим, що в його основі лежить фігура оксюмору, яка сама по собі не є стабільною. Різноманітність тематики, притаманна «Книзі пісень», а також бурхливий розвиток друкарства, що зробив тексти Петрарки доступними широкому читацькому загалу, зумовили появу великої кількості різних тлумачень цих текстів<sup>16</sup>.

Прослідкуємо тепер особливості рецепції петраркістського канону Великим Бардом. Сонети В.Шекспіра створювалися впродовж 1590-х років, коли Англія переживала справжній сонетний бум, інспірований ліричною творчістю Філіпа Сідні – «англійського Петрарки» (як його називали сучасники). Солодкоголосий Лебідь з Ейвону не міг залишатися осторонь цього явища і напевно був знайомий з величезною кількістю наслідувань і Ф.Петрарки, і Ф.Сідні. На нашу думку, у своєму «Сонетарії» В.Шекспір вступає в полеміку не стільки з самим

Петраркою, скільки з його «послідовниками», що розуміли та трактували створені італійцем художні образи

<sup>14</sup> Соколов Д.А. Текст. Епоха. Інтерпретація. – С. 103.

<sup>15</sup> Dasenbrock R.W. Imitating the Italians: Wyatt, Spencer, Synge, Pound, Joyce. – Baltimore, 1991. – P. 17.

<sup>16</sup> Соколов Д.А. Текст. Епоха. Інтерпретація. – С. 108, 114-115.

по-своєму, і поезія яких часто мала символічний штучний вигляд. Саме про них каже Шекспір у фінальному двовірші славетного «антипетраркістського» сонету (130), у якому він описує свою Даму серця:

*І все ж вона – найкраща поміж тими,  
Що славлені похвалами пустими»*  
(Переклад Д.Паламарчука).

У формальному відношенні Шекспір обрав форму сонету, запроваджену одним із перших англійських петраркістів, Г.Говардом. Уже в цьому виборі відчувається поетична інтуїція майбутнього славетного драматурга: фінальний двовірш у своїх сонетах він робить афористичним влучним висловом, що, з одного боку, підсумовує усе, що говорилося у сонеті, а з іншого, часто виявляється несподіваним, неочікуваним. Цим прийомом, до речі, Шекспір часто послуговуватиметься у своїх драматичних творах.

Поезії Шекспіра, як і твори петраркістів, насичені численними метафорами та антитезами: *sun/rain, sun/clouds*, (сонце/дощ, сонце/хмари) (сонети 33–35), *love/fever* (любов/хвороба) (сонет 147), *heaven/hell* (рай/некло) (сонет 129), *flower/weed* (квітка/бур'ян) (сонети 69, 94). Однак, за своїм характером деякі з них суттєво відрізняються від суто петраркістських. Остання антитеза, приміром, навряд чи могла з'явитися у петраркістських текстах попередників Шекспіра, адже вона не є поетичною. Крім того, у Барда ми зустрічаємо чимало ще менш поетичних образів та метафор: наприклад, курча, що поспішає від господині – як образ утікаючої мрії (сонет 143), хробаки та гнилизна, що асоціюються з пороком (сонети 69, 70, 94):

*До тебе ж тягнеться все гріхотворне,  
Як до найкращих пуп'янків черва»*  
(сонет 70, переклад Д.Павличка).

Що стосується образу жінки, яка постає з сонетів Шекспіра, то він є відверто антипетраркістським. Героїня сонетарію надзвичайно далека від янголоподібної Донни, кохання до якої робить людину ближчою до Бога. Навпаки,

## I. Історико-літературний процес

це обтяжена гріхами земна жінка, котра, наче диявол, підштовхує ліричного героя і його Друга до пекла, а не підносить до раю (сонет 144). У славетному 130-му сонеті Шекспір пропонує портрет своєї коханої, який помітно контрастує з петрарківським образом: у Шекспіра це – Смаглява леді, чиїх очей «до сонця не рівняли», чия густа коса «мов з дроту чорного», чиї щоки – «не троянди запашині», яка «дихає, як люди, / А не пахтить, мов квітка навесні» (Переклади Д.Паламарчука та Д.Павличка).

Саме кохання ліричного героя до Смаглявої леді є підкреслено земним, позбавленим небесної аури платонічної любові. У тексті сонетарію не тільки зустрічаються неодноразові натяки на особливі стосунки коханої поета з його Другом (сонети 33–42), але й згадується про її зраду обом друзям (сонети 129, 133, 137). За це автор наділяє свою Смагляву леді такими образливими характеристиками, як «спільна затока» (“*the bay where all men ride*”) чи «проїжджий двір» (“*the wide world’s common place*”) (сонет 137, переклад Селезінок І.О. та О.М.).

Утім, антипетраркістським у сонетарії є не лише жіночий образ. Не вписується у петрарківський формат і тематика сонетів Шекспіра, більшість з яких (1-126) присвячена не жінці, а юнакові – Другові ліричного героя.

Щодо відтворення у шекспірівському сонетному циклі надзвичайно важливої для Петрарки теми слави, то тут вона є далеко не центральною і, до того ж, часом набуває принципово відмінного звучання: своїми сонетами Поет сподівається прославити не так себе, як свого Друга: «Тобі належить слава, труд – мені» (сонет 38, переклад І.О. та О.М.Селезінок, сонет 39).

Значно більше уваги, ніж попередники, приділяє Шекспір у своєму сонетарії темі протистояння між поетом і його колегами по перу. При цьому таке протистояння переноситься із площини минулого, як це було у Петрарки, у теперішнє і майбутнє, адже головними суперниками ліричний герой вважає не великих класиків, а своїх сучасників та тих, хто творитиме після нього (сонети 78–86).

Хоча Шекспір і висміює «*удаваний та неприродний стиль*» (“*strained touches*” that “*rhetoric can lend*”) декого зі своїх поетичних суперників (сонети 78, 82), проте він визнає себе менш вправним і достойним ліриком, ніж деякі інші (сонети 79–80). Та головне для нього – подарувати безсмертя своєму Другові, навіть якщо йому самому місця у Вічності не знайдеться:

*Безсмертним житиме твоє ім'я,  
Хоч про мене, як вмру, весь світ забуде...*  
(сонет 81, переклад Селезінок І.О. та О.М.).

Однією з ключових, наскрізних тем усього сонетарію виступає тема Часу та увіковічення завдяки силі мистецтва (сонети 53-55, 60-65, 70, 77, 100-125). На відміну від своїх попередників, зокрема П.Ронсара та С.Деніела, Шекспір не тільки робить роздуми про крихкість часу органічною частиною сюжету свого сонетного циклу, але й наповнює їх особливою трагічною напругою, що раніше не була притаманна ренесансній ліриці<sup>17</sup>.

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що сонетарій Шекспіра можна вважати таким, що створений у ключі петраркізму і водночас полемізує з деякими його конвенціями. Така полеміка з традицією петраркізму на Британському континенті, як відомо, розпочалася ще тоді, коли англійці вперше познайомилися з творами великого італійського поета. Звісно, що головні теми, мотиви, образи та стилістичні фігури, які утворюють петраркістський канон, відіграють важливу роль і в шекспірівському сонетарії, однак переважна їх більшість набуває тут іншого, інколи навіть протилежного звучання. Головна відмінність полягає насамперед у тому, що Шекспір переносить усі образи своїх поезій зі світу ідеального (чи то світу мрій, чи то світу минулого) у площину реального теперішнього часу. До того ж, у сонетах Великого Барда проступає чимало нових для петраркізму тенденцій, що були закладені у ліриці деяких

---

<sup>17</sup> Горбунов А.Н. Стеснённый размер. – С. 48.

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

його попередників, зокрема, Вайєта, Саррі, Гасконя, Сідні, Спенсера.

Сонетний цикл Шекспіра немовби увібрав у себе всі поодинокі голоси поетів-попередників, що намагалися переосмислити усталені традиції петраркізму та пристосувати їх до свого часу. Великий Бард певним чином переробив і осучаснив увесь «петраркістський канон», показавши іншим поетам перспективи його розвитку та вдосконалення.



УДК: 821.111(73).0'06\*Спен

**Щербина Марина**  
(Дніпродзержинськ)

## **Життєвий шлях та творчі пошуки Едмунда Спенсера**

*Автор статті представляє цілісну візію життєвого і творчого шляху Едмунда Спенсера, акцентуючи увагу на тих чинниках, що найбільшою мірою вплинули на формування творчої особистості поета, проблемно-тематичний діапазон творів якого був досить широким, а жанрова палітра доволі різноманітною. Наголошується, що творча спадщина Е.Спенсера, чиє ім'я стоїть в одному ряду з іменами таких геніальних майстрів слова, як Дж.Чосер, К.Марло, В.Шекспір, органічно вписується у літературний контекст англійського Ренесансу.*

**Ключові слова:** Едмунд Спенсер, пасторальна традиція, міфологічний мотив, алюзії, ремінісценції, художній феномен.

Одним із найвизначніших англійських поетів доби Відродження справедливо вважається Едмунд Спенсер (1552-1599), якому національна літературна традиція завдячує появою оригінального версифікаційного феномену (спенсерової строфи), помітним оновленням жанрового діапазону та ідейно-концептуального простору поезії, а також унікальним поєднанням античних, середньовічних і ренесансних тенденцій. Ще за життя автора славнозвісної «Королеви фей» називали «князем поетів», а у 1591 році він був удостоєний високого звання Поета-лауреата.

Мета цієї статті – дати цілісне уявлення про життєвий і творчий шлях Едмунда Спенсера, виявляючи ті чинники, що вплинули на формування творчої особистості поета.

Створення літературного портрету Е.Спенсера – завдання, розв'язання якого може бути успішним, як думається, за умов поєднання біографічного методу (Ш.Сент-Бев, А.Моруа, І.Тен, Г.Брандес, Р.де Гурмон, Ю.І.Айхенвальд) та елементів методології «нового історизму» (С.Грінблат, Л.Монроз, К.Гірц), що дозволяє

## I. Історико-літературний процес

вичитати в текстах прикмети реальності й показати взаємовплив тексту і контексту, творів і дійсності. На думку С.Грінблата, «формування авторського «я» неодмінно перетинає межі між створенням літературних персонажів і формуванням власної особистості, між формуючим впливом з боку зовнішніх сил і спробами формувати чужі «я»»<sup>1</sup>.

Доволі симптоматичним є той факт, що сам автор «Королеви фей» приділяв надзвичайно велику увагу свідомій активності індивідуума, спрямованій на самовдосконалення. Показовою в цьому сенсі є метафорично влучна декларація життєвої мети, яку поет вкладає в уста одного із своїх персонажів. «У кожного людського «я» є (ціль) сформувати стиль свого життя»<sup>2</sup>.

Говорячи про творчість Спенсера, англійський письменник Ричард Олдінгтон, що уклав антологію англійської поезії, зазначав: «До цього джерела припадали всі: від Шекспіра до Мільтона й Драйдена, від Кольриджа, Вордсворта й Кітса до Арнольда й Свінберна»<sup>3</sup>. Якби не було Шекспіра, то добу, яка закінчила розвиток літератури Відродження, можна було б назвати «часом Спенсера»<sup>4</sup>.

Едмунд Спенсер (1552?-1599) народився у східному Лондоні, у Смітфілді в родині бідного кравця. Достеменна дата народження Е.Спенсера невідома, навіть рік дослідники визначають, спираючись на опосередковані дані. Так, зокрема, у сонеті LX сам автор говорить про те, що він його писав у віці сорока одного року. Цикл сонетів «Аморетті» («Amoretti») було опубліковано на початку 1595 року, і він, як зауважується на титульній сторінці, був «написаний незадовго до цього», тобто у 1594 році<sup>5</sup>. Тож із простих

---

<sup>1</sup> Грінблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира / Пер. с англ. Г.Дашевского // Новое литературное обозрение. – М., 1999. – № 35. – С. 39.

<sup>2</sup> Spenser E. The Faerie Queene. – Hannondswoth, 1987. (VI.9.31).

<sup>3</sup> <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl13/vl13-2972.htm>

<sup>4</sup> [http://page.divo.ru/lukas/perevod/Spenser\\_pic.html](http://page.divo.ru/lukas/perevod/Spenser_pic.html)

<sup>5</sup> The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser. – New Haven & London: Yale UP, 1989 – P. 636.

математичних розрахунків виходить, що Спенсер народився або наприкінці 1552 р., або на початку 1553 р.

Про місце свого народження Спенсер повідомляє в поемі «Проталаміон» («Prothalamion»): «Веселий Лондон – найдоброзичливіша моя доглядальниця, що дала мені життя», а далі говорить про те, що його родина походить від шляхетного прославленого роду<sup>6</sup>.

Достеменних відомостей про дитинство майбутнього поета не збереглося, однак знайдені документальні свідчення стосовно його навчання в привілейованій школі (1561-1569) та Кембриджському університеті (1569-1576). Приміром, відомо, що Едмунд Спенсер вступив до привілейованої школи Мерчант-Тейлорз-Скул в рік її заснування, тобто у 1561 році. Ця школа була заснована лондонською гільдією кравців (Merchant Taylors' Company) і її першим директором став видатний педагог Ричард Малкастер<sup>7</sup>. Найбільш відомими випускниками цієї школи були Е.Спенсер, Т.Кід, Л.Ендрюс, Дж.Вебстер, Дж.Ширлі.

У школі учні вивчали праці Гомера, Горація, Лукіана, ораторські моделі Цицерона, Еразма, Вівеса<sup>8</sup>. Вони писали твори, вивчали латину, грецьку та давньоєврейську мови. Зі спогадів одного з учнів Мерчант-Тейлорз-Скул, В.Гезліта<sup>9</sup> можна дізнатися про те, яким чином там проходили іспити: «На іспиті вчитель навздогад відкривав і читав будь-який

---

<sup>6</sup> Ibid. – Р. 767.

<sup>7</sup> **Ричард Малкастер** (1530?-1611) – педагог, директор Лондонської торгівельної школи з 1561 до 1586 року. Він усвідомлював важливість латинської мови як засобу виховання і водночас рішуче відстоював роль англійської мови в школі, підкреслюючи практичне й патріотичне значення своєї позиції. Поліпшення шкільного й університетського навчання й виховання значною мірою сприяло підвищенню освіченості й морального рівня майбутніх духовних і світських діячів. Р.Малкастер є автором двох праць з педагогіки, кількох віршів латинською мовою, включаючи елегію на смерть Єлизавети I. Енциклопедія «Британіка» назвала Р.Малкастера людиною, яка випередила свій час принаймні на 250 років.

<sup>8</sup> **Вівес Хуан Луїс** (1492-1540) – іспанський гуманіст і філософ.

<sup>9</sup> **Вільям Гезліт** (1778-1830) – англійський журналіст, есеїст, теоретик романтизму, чия проза вплинула на стиль багатьох письменників, починаючи з Д.Кітса й закінчуючи С.Моемом.

## I. Історико-літературний процес

уривок із праць Цицерона, або Євангеліє чи байку Езопа, написані грецькою мовою, і учень повинен був спочатку записати, а потім перекласти на якусь іншу мову, чи скласти вірш на задану тему»<sup>10</sup>.

Безперечно, що в такій ситуації Спенсер мав виявити свій поетичний талант в досить ранньому віці. Пізніше, у «Пастушому календарі» він так і напише, що саме Ричард Малкастер («славний старий пастух Ренок») першим надихнув його на написання віршів:

*«A good olde shepherde, Wrenock was his name,  
Made me by arte more cunning in the same»<sup>11</sup>.*

Першим друкованим твором молодого, тоді ще нікому невідомого поета, були переклади в збірці «Театр для людини, захопленої земними інтересами» («Theatre for Worldlings»), виданої в Англії фламандським протестантом-емігрантом Ван дер Нутом 25 травня 1569 року<sup>12</sup>. Цікаво, що ця збірка вийшла ще у 1568 році спочатку голландською, а через кілька тижнів і французькою мовами. Англійська ж версія (до якої, власне, й ввійшли переклади Е.Спенсера) з'явилася тільки наступного року. До речі, самому Спенсерові тоді було лише шістнадцять або сімнадцять років і він готувався вступати до Кембриджу після закінчення Мерчант-Тейлорз-Скул. У передмові до «Theatre for Worldlings» дослідник Р.Шелл висловлює припущення, що саме видатний педагог і наставник майбутнього поета Ричард Малкастер, котрий мав зв'язки з голландською громадою в Лондоні, міг запропонувати Спенсеру виконати цю роботу<sup>13</sup>. На думку І.Бурової, Р.Малкастер «свідомо орієнтував учня на «зразкову» поезію»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> *Hazlitt W. Schools, School-books, and Schoolmasters.* – London: J. W. Jarvis & Son, 1888. – P. 136-145.

<sup>11</sup> *The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser...* – P. 205.

<sup>12</sup> *Encyclopedia Britannica, 11th Ed., Vol. XXV.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1910. – P. 641.

<sup>13</sup> *The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser.* – P. 461

<sup>14</sup> *Бурова И.И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи.*: Автореферат диссертации на соискание

Англійська версія «Theatre for Worldlings» складається з коротких рекомендаційних віршів латиною; присвяти королеві Єлизаветі; спенсерових перекладів, які містять «Епіграми» – переклади з Петрарки, одинадцять сонетів Дю Белле та чотири сонети, що є парафразом *Одкровення Іоанна Богослова*. Усі ці твори були видані без зазначення імені автора, однак Р.Шелл у передмові до збірки стверджує, що всі вищезгадані поетичні переклади належать перу Спенсера<sup>15</sup>.

До наших часів дійшли документи, пов'язані з діяльністю відомого лондонського мецената Роберта Ноувелла, брата Александра Ноувелла, настоятеля собору Святого Павла, котрий жертвував чимало грошей на різноманітні благодійні цілі. У бухгалтерській книзі Р.Ноувелла у переліку пожертвувань на бенефіціаріїв є датований 28 квітня 1569 року запис: «Едмунду Спенсеру, учню привілейованої середньої школи Мерчант-Тейлорз-Скул, на його вступ до Пембрук-Холл у Кембриджі»<sup>16</sup>. Відомо також, що Спенсер був вільним слухачем і стипендіатом («a sizar»<sup>17</sup>) Кембриджського університету, про що свідчить запис у архівах одного з коледжів – Пембрук-Холла.

Про роки навчання Спенсера в Кембриджі відомо небагато: Едмунд отримував матеріальну допомогу в розмірі 10 шилінгів на рік, однак цього було замало, тому він мав працювати, аби заробити на харчі та проживання. Біографи Спенсера пишуть також, що під час навчання в Кембриджі він багато хворів. Та попри все, ці роки виявилися важливим і плідним часом для розвитку художніх здібностей молодого поета<sup>18</sup>.

---

научной степени доктора филологических наук / Санкт-Петербургский государственный университет: 10.01.03. – Санкт-Петербург. 2008. – С.17.

<sup>15</sup> The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser... – P. 461.

<sup>16</sup> Encyclopedia Britannica... – P. 644.

<sup>17</sup> Sizar – стипендіат Кембриджського університету, який отримував стипендію від колледжа; від «sizes, sizings» – безкоштовне харчування, що раніше надавалося студентам за роботу з прибирання колледжу

<sup>18</sup> Encyclopedia Britannica... – P. 647.

## I. Історико-літературний процес

В енциклопедії Британіка міститься інформація про те, що меценат Р.Ноувелл начебто обирав потенційного бенефіціарія серед трьох учнів на прізвище Спенсер і зупинився на постаті Едмунда нібито через те, що батько хлопця – вільний ремісник Джон Спенсер мав великий хист до кравецького мистецтва<sup>19</sup>. Цієї ж версії дотримувався і відомий видавець А.Гросарт, який активно популяризував творчість Едмунда Спенсера в другій половині ХІХ сторіччя. Також відомо, що Джон Спенсер був родом із Ланкашира і, можливо, мав певні родинні стосунки з родинами Ноувелл і Таунлі<sup>20</sup>.

Під час навчання в Пембрук-Холі Спенсер познайомився з Джоном Янгом – шкільним вчителем, який раніше очолював коледж, а згодом став єпископом Рочестерським. Ще одним членом ради коледжу Пембрук-Хол, який вплинув на долю Е.Спенсера, був Габріель Гарві<sup>21</sup>, котрий познайомив майбутнього «поета поетів» з деякими впливовими людьми й потенційними покровителями, серед яких був, зокрема, і Роберт Дадлі, граф Лестер<sup>22</sup>.

Оскільки професії літератора у її сучасному розумінні у ті часи в Англії не існувало, обдарований юнак повинен був поєднувати заняття літературою з якоюсь фаховою діяльністю. Поет-лауреат Скелтон, приміром, був учителем і священником, Шекспір – актором, Марло – політичним агентом, Лодж – лікарем, а Спенсер служив секретарем.

Його перші кроки на літературній ниві хронологічно збігається з періодом пожвавлення загального інтересу англійців до проблем версифікації. Г.Гарві, під впливом якого перебував майбутній творець «спенсерової строфи», активно і досить ексцентрично критикував неримовані

---

<sup>19</sup> Ibid. – P. 644.

<sup>20</sup> The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser... – P. 645.

<sup>21</sup> **Габріель Гарві** (1550?-1631) – видатна постать в університетському житті того часу. Натхненний педагог-теоретик, енергійна й багатогранна людина, що вирізнялася високим рівнем культури й чималими здібностями до літературної творчості, завдяки яким він досяг досить високого статусу в лондонському суспільстві.

<sup>22</sup> <http://www.luminarium.org/renlit/spensbio.htm>

класичні розміри. Сам Спенсер, як вважають його біографи, мав достатньо здорового глузду аби утриматися від епатажних заяв, якими грішив Г. Гарві, однак і він не зміг залишитися поза тогочасною полемікою, що стосувалася проблем англійської просодії. Спілкування з Гарві, безперечно, надавало потужного стимулу для осмислення версифікаційних особливостей рідної мови<sup>23</sup>.

Серед сучасників Спенсера, що працювали і навчалися в Пембрук-Холлі, були такі відомі люди, як Ланселот Ендрюс, котрий згодом очолював коледж, а потім став єпископом Вінчестерським, уже згадуваний Габріель Гарві, та Едвард Керк – близький друг «поета поетів», якого деякі біографи та дослідники вважають Е.К., коментатором «Пастушого календаря»<sup>24</sup>.

Відомо, що у 1573 році Е.Спенсер здобув ступінь бакалавра, а в 1576 році – магістра Кембриджського університету. Однак, про те, чим він займався після закінчення університету, точних відомостей немає. Щоправда, О.Анікст – автор біографічної статті про Спенсера в «Історії англійської літератури», посилаючись на його книгу «Погляд на сучасне становище Ірландії», висловлює припущення, що у цей час поет-початківець побував в Ірландії. У 1577 році Джон Янг (колишній очільник Пембрук-Холлу) став єпископом Рочестерським і взяв Спенсера до себе секретарем<sup>25</sup>. Саме тут Спенсер написав поему «Пастуший календар», пасторальні замальовки якої нібито й нагадують пейзажі будь-якої країни, де є вівці, пагорби, чагарники, струмки. Однак, Спенсер, додавав до них легкий відтінок, властивий

---

<sup>23</sup> Детально див.: *Алябьева Л.* Литературная профессия в Англии в XVI-XIX веках. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 79.

<sup>24</sup> <http://www.poemhunter.com/redirect>;  
[http://mybebook.com/download\\_free\\_ebook/hales-john-w-1836-914\\_ebooks/a-biography-of-edmund-spenser/ebook11081.html](http://mybebook.com/download_free_ebook/hales-john-w-1836-914_ebooks/a-biography-of-edmund-spenser/ebook11081.html);  
<http://www.poemhunter.com/redirect.asp?URL>;  
[http://homepage.eircom.net/~earrings/edmund\\_spenser.html](http://homepage.eircom.net/~earrings/edmund_spenser.html)

<sup>25</sup> *Аникст А.А.* История английской литературы. – М.: Учпедгиз, 1956. – С. 17.

## I. Історико-літературний процес

мальовничій північній частині рідної країни, майстерно поєднавши пасторальну стихію і місцевий колорит<sup>26</sup>.

У наступному 1578 році Спенсер деякий час працював у будинку графа Лестера в Стренді, де познайомився з Філіпом Сідні<sup>27</sup> і Едвардом Даєром<sup>28</sup>, що перебували в центрі культурного життя тодішнього королівського двору. Разом із ними Спенсер створив літературне співтовариство «Ареопаг» – «уламок із «Плеяди»»<sup>29</sup>. Тут доречно зазначити, що про існування англійського варіанта французької «Плеяди» стало відомо лише за стислою обмовкою Е.Спенсера в листі до Г.Гарві<sup>30</sup>. Членами товариства «Ареопаг» були: Габріель Гарві, Едмунд Спенсер, Едвард Даєр, Фулк Гревіль, Деніел Роджерс, Томас Дрант. Як зауважує Я.Осбі, автор «Довідника з англійської літератури», конкретні цілі й задачі товариства нам невідомі, хоча вони напевне були пов'язані з поезією і класичним віршуванням, можливо, із наслідуванням французьких поетів XVI століття. «Об'єктом обговорення членів «Ареопагу», – пише він, – ймовірно, були як політичні й релігійні теми, так і винятково літературні»<sup>31</sup>.

У 1579 році, коли Спенсер обвінчався з Макабією Чайлд, було опубліковано «Пастуший календар» («The Shepherdes Calender»). Автор, котрий спробував сховатися

<sup>26</sup> Encyclopedia Britannica... – P. 649.

<sup>27</sup> **Філіп Сідні** (1554-1586) – усе своє не дуже довге життя прагнув до кар'єри дипломата і воїна, однак в історії англійської словесності в цілому й тим більше в історії доби Ренесансу назавжди залишився як тричі новатор – поет, прозаїк, теоретик літератури. Будучи по праву народження одним із найближчих до трону Єлизавети людей, Філіп Сідні одержав першокласну освіту. Він закінчив Шрюсберійську школу, навчався в Оксфорді. Автор «Захисту поезії», (1595), «Аркадії» (1590), «Астрофіл і Стела» (1591), «Леді Травня» (опубл. 1598). Див.: Encyclopedia Britannica... – P. 642.

<sup>28</sup> **Едвард Даєр** (1543-1607) – англійський поет-лірик.

<sup>29</sup> <http://www.bookrags.com/biography/edmund-spenser/>

<sup>30</sup> История английской литературы. – М.-Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1943. – Т. 1 – С. 238.

<sup>31</sup> Урнов Д.М. Поэзия // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького. – М.: Наука, 1983-1994. Т. 3. – 1985. – С. 299.



за псевдонімом «Безневинний» (лат. «Immerito»), заявив, що цей твір був написаний його таємним другом з ініціалами Е.К.<sup>32</sup>. Отже, перша значна робота молодого літератора – поема «Пастуший календар» – вийшла друком без імені автора. Така анонімність, вочевидь, була певним запобіжним заходом, оскільки книга містила критику церковної політики уряду Єлизавети.

Літературознавці, серед яких Д.Урнов, вважають «Пастуший календар» найважливішою віхою в розвитку англійської поезії з часів «Кентерберійських оповідань»<sup>33</sup>. Однак, якщо у Чосера вже формувався певний побутовий реалізм у зображенні обстановки й персонажів, «у нього купець – це купець, чернець – чернець, кухар – кухар, вигляд кожного змальований з усією безпосередністю, то «пастухи» і «пастушки» Спенсера – фігури умовні»<sup>34</sup>.

Коло найближчих друзів Спенсера, чия прихильність завоював молодий поет, було зацікавлене у тому, щоб незвична пасторальна форма та сільська мова поеми не відштовхнула широку читацьку аудиторію. Тож поема була опублікована з коментарями Е.К. – здогадно, Едварда Керка. Ці, так звані примітки («glosses») пояснювали архаїчні слова, розкривали наміри автора і звеличували, як у випадку з Вергілієм, пасторальну поезію «нового поета», яка була «апробацією крил для більш високого й дальнього польоту»<sup>35</sup>. Можливо завдяки впливовості графа Лестера, Спенсер у 1580 році був призначений секретарем до Артура де Вілтона, лорда Грея, який став намісником в Ірландії.

Після двох років служби у лорда Грея, Спенсер почав самостійну кар'єру і працював на півдні Ірландії. Найбільш прибутковою, але неспокійною, виявилася посада

<sup>32</sup> The Wordsworth Companion to Literature in English / Ed. by Ousby I. – Hertfordshire, England: Wordsworth Editions Ltd., 1994. – P. 34.

<sup>33</sup> The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser... – P. 17.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Бурова И.И. «Малые поэмы» Эдмунда Спенсера в контексте художественных исканий елизаветинской эпохи: Автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук / Санкт-Петербургский государственный университет: 10.01.03. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 32.

## I. Історико-літературний процес

заступника секретаря Ради у справах провінції Манстер. Цю посаду Спенсер отримав у спадок від Людовика Бріскета, який супроводжував у мандрах і дипломатичних поїздках самого Філіпа Сідні.

Працюючи на цій посаді, Спенсер працював над поемою «Королева фей» («The Faerie Queene»), і влітку 1589 року, схоже, йому вдалося у цілому закінчити ту її частину, що нині складає перші три книги.

Волтер Релі<sup>36</sup>, який в ті часи проживав в Манстері і був мером міста Йогал, побачивши рукопис Спенсерової поеми, запропонував показати його королеві. Восени Релі і Спенсер повернулися до Лондона, де фаворит королеви представив їй молодого поета і його твір. Натхнений щирою підтримкою вельможного покровителя Спенсер сподівався, що успіх його літературного твору забезпечить йому надійне становище при дворі, але мрії не виправдалися. Ощадлива королева призначила йому лише досить мізерну пенсію в 50 фунтів.

Він прожив у Лондоні майже 18 місяців і за цей час відправив видавцям перші три (I,II,III) книги «Королеви фей» (1590) та дві менші за обсягом роботи – елегію «Дафнаїда» («Daphnaida», 1591) і збірник віршів різних жанрів «Скарги» («Complaints», 1591). Коли ж згодом він знову повернувся до Ірландії, то вже мав репутацію великого поета. Аби відзначити своє тріумфальне повернення та висловити вдячність Релі, Спенсер почав писати поему під назвою «Повернення Коліна Клаута» («Colin Clout's Come Home Again»), яка була завершена лише в 1595 році.

---

<sup>36</sup> **Релі Волтер** (1552-1618) – англійський державний діяч, мандрівник і мореплавець, організатор піратських експедицій, поет, драматург, історик. У 1580-і роки був фаворитом Єлизавети I Тюдор. Один із керівників розгрому іспанської «Непереможної Армади» (1588). У 1604 році був звинувачений у змові проти короля Якова I і засуджений до страти, яка спочатку була замінена безстроковим тюремним ув'язненням. У 1616 році з дозволу короля Релі відправився до Південної Америки на пошуки казкової країни Ельдорадо, але після повернення на батьківщину був страчений за формально не скасованим вироком 1604 року.

«Дафнаїда», пасторальна елегія, була написана в січні 1591 року, через чотири з половиною місяця після смерті дев'ятнадцятирічної Дуглас Говард, дружини Артура Горгеса – приятеля Е.Спенсера. Ця елегія, на думку науковців, наслідує, іноді навіть дуже близько, твір Чосера «Книга Герцогині» («The Book of the Duchess»), тон якого неодноразово змінюється. Орієнтуючись на Чосера, Спенсер використовує деякі описові прийоми зі своїх ранніх поезій та видозмінює їх для досягнення зовсім іншого ефекту. У кожному епізоді елегії меланхолійний оповідач зустрічає глибоко засмучену Людину в чорному і запитує про причину її горя. Після цього плакальник описує свою даму та зізнається, що засмучується з приводу її смерті<sup>37</sup>. Можна припустити, що Спенсер актуалізує тут і свій власний досвід, адже наприкінці 1590 року він сам зазнав важкого горя – померла його дружина Макабія Чайлд.

Як уже зазначалося, у 1591 році Спенсер опублікував також кілька коротких написаних у різні роки поем під спільною назвою «Скарги, які містять різні невеликі поеми про марнославство світу». Більшість із цих творів забарвлені в песимістичні тони, однак до збірки входить і «Казка матінки Габберд» («Mother Hubbard's Tale») – написана у жвавій манері байка. У ній під виглядом тварин висміюються ледачі й неосвічені священики, придворні інтригани та амбіційні державні діячі. «Казка матінки Габберд» – єдина формальна сатира Спенсера, створена під впливом «Романа про Лиса» і пов'язана з темою «французького шлюбу».

Розташування поем в «Скаргах» відрізняється продуманою симетрією. Центральне положення перекладів з Дю Белле підкреслюється обрамленням їх парними за

---

<sup>37</sup>. *Then sighing sore, Daphne thou knewest (quoth he)*  
*She now is dead; ne more endur'd to say:*  
*But fell to ground for great extremitie,*  
*That I beholding it, with deepe dismay*  
*Was much appald, and lightly him vprearing,*  
*Reuoked life, that would haue fled away,*  
*All were my selfe through grief in deadly drearing.*

## I. Історико-літературний процес

жанром творами. Дослідниця І.І.Бурова зауважує, що цей композиційний прийом доповнюється цікавою архітектонічною пропорцією: перша поема збірки, «Руїни часу», завершується сонетоподібними строфами-педжентами, тоді як сама збірка завершується серіями сонетів. Педженти становлять рівно третину загального обсягу поеми, тоді як серії сонетів – третю частину творів, що увійшли в «Скарги»<sup>38</sup>.

Протягом 1591-1594 років Спенсер продовжує роботу над «Королевою фей». На цей період припадає його роман з Елізабет Бойл, що переріс у щасливе сімейне життя. Після весілля, яке святкували 11 червня 1594 року, вийшов друком цілий ряд творів Спенсера. Першим був том (zareєстрований в Stationers' Hall<sup>39</sup> 19 листопада 1594 року і виданий у 1595 році), який містить цикл елегантних сонетів «Аморетті» («Amoretti») і чудову поему «Епіталамійон» («Epithalamion»). На думку автора статті в «Енциклопедії Британіка» про творчість Спенсера, цей твір, що складається з весільних пісень, є «самою високопробною, з його малих поем»<sup>40</sup>. Вона написана за вивіреним планом й пронизана складним нумерологічним символізмом, пов'язаним з календарно-астрономічними характеристиками дня весілля поета з Єлизаветою Бойл<sup>41</sup>. Як і у випадку зі «Скаргами», видавець з видимих причин надрукував цей том без імені автора. Збірку сонетів «Аморетті» (в перекладі з італійського означає «любовні захоплення») прийнято вважати першим англійським зразком жанру сонета<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Бурова І.І. Цит. вид. – С. 32.

<sup>39</sup> Stationers' Hall – компанія книговидавців, заснована в Лондоні у 1557 році, виключним правом якої була реєстрація кожного твору, виданого в Королівстві.

<sup>40</sup> Encyclopedia Britannica... – P. 641.

<sup>41</sup> <http://www.stihi.ru/2006/05/15-1174>

<sup>42</sup> Сонет (іт. *sonetto* — звучати) — ліричний вірш, що складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, власне, двох чотиривіршів (катрени) з перехресним римунням та двох тривіршів (терцети) з усталеною схемою римуння: *абаб, абаб, ввд, еед* або (рідше) перехресною *абаб, абаб, вде, вде* чи *абаб, абаб, ввд, еед* і т.п. Микола Зеров називав сонет формою «ліроепічної мініатюри окремої схеми». Дет. див.:

Як відомо, з-поміж англійських поетів до сонетної форми першими звернулися Томас Вайет (1503-1542) і Генрі Говард, граф Саррі (1517-1547). А цикл «Астрофіл і Стелла» Філіпа Сідні (1554-1586) набув величезної популярності та викликав численні наслідування<sup>43</sup>. У ньому Сідні розробляв перший тип англійського сонета, найбільш наближений до французького зразка і мав таку схему римування: *abbaabbacdcdee*. Другий тип англійського сонета було розроблено саме Едмундом Спенсером. Він багато експериментував з віршованою формою і в циклі сонетів «Аморетті» запропонував власну оригінальну схему римування: *ababbcbccdcdee*. «Поет поетів» відмовився від Сіднієвого принципу римування катренів, замінивши його перехресним, відокремив фінальний двовірш таким чином, що утворився третій катрен.

Але головна новація Спенсера полягала в тому, що він зв'язав усі три катрени двома четверними римованими рядами. Як наслідок виник навдивовижу цікавий ефект, коли другий катрен начебто підхоплює наспів першого, а третій підхоплює і продовжує його ще раз<sup>44</sup>. Прикметно, що українському перекладачеві сонетів Спенсера, відомому поетові Д.Павличкові вдалося блискуче відтворити як милозвучність та семантичну узгодженість рядків, так і схему римування:

*Я написав над морем на піску  
Її ім'я, але набігли хвилі  
І змили ту роботу нетривку,  
Та знову я накреслив букви милі.  
Вона сказала: «Кинь зарозумілі  
Жадання час і смерть перемогти.  
Все прах на світі. Навіть на могилі  
Моє ім'я зітреться від сльоти!»*

---

Hieatt A.K. Structure and Ceremony in Spenser's Epithalamion. ELH, 1968. – №35. – P.135-137.

<sup>43</sup> Бурова И.И. Цит. вид. – С. 32.

<sup>44</sup> Editors' Note // Edmund Spenser's Poetry. Authoritative Texts. Criticism.– New York, London: Norton & Company, 1993. – P. 639.

## I. Історико-літературний процес

«О, ні – промовив я, – не згинеш ти!  
Мій вірш здолає всіх віків припливи,  
Залишиться, як світло чистоти,  
На небесах твоє ім'я сяйливе».

Що смерть, як наша ніжність і любов  
Життя наступне виплекають знов?<sup>45</sup>

Як бачимо, у 75-му сонеті Спенсер пропонує читачеві оригінальну стратегію народження глибокої філософської ідеї. Від життєвого епізоду повсякденної реальності (поет написав ім'я коханої на піску, а хвилі змили літери) він переходить до діалогу з коханою, в якому зіставлено амбівалентні концепти (*mortal thing – immortality*) і, зрештою, підштовхує читача до висновку про дивовижну силу поетичного слова. Поезія, на думку Спенсера, спроможна протистояти руйнівній силі часу, а кохання, яке народжує нове життя (*our love ... life renew*), може подолати навіть смерть.

На думку І.І.Бурової, іншою принциповою відмінністю «Аморетті» від тогочасних поетичних збірок є тісний зв'язок між окремими віршами, у результаті якої збірка в цілому сприймається не як *rima sparsa*, а як послідовне й зв'язне оповідання про народження великої любові»<sup>46</sup>.

Як збірка сонетів «Аморетті», так і поема «Епіталаміон» були присвячені одруженню Е.Спенсера з Елізабет Бойл, яке відбулося в Корку влітку 1594 року. Чудову весільну оду «Епіталаміон» можна вважати присвятою до весілля, яке було передбачено в «Аморетті». 24 строфи поеми, за словами А.К.Хаїт, асоціюється з символічними годинами [тих], хто очікує на весілля»<sup>47</sup>. У весільній оді «Епіталаміон» автор виявив неабияке новаторство – в тексті поеми він одночасно з'являється в ролі нареченого, поета та церемоніймейстера весілля.

Своєрідним доповненням до величної оди «Епіталаміон» стала поема «Проталаміон» («*Prothalamion*»), вперше

<sup>45</sup> <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/1994.html>

<sup>46</sup> Бурова І.І. Цит. вид. – С. 32.

<sup>47</sup> Heiatt A.K. Op. cit. – P.135-137

опублікована у 1596 році. Слово «проталаміон», вигадане Спенсером і побудоване на аналогії зі словом «епіталаміон», означає пісню, що передує вінчанню, або весіллю<sup>48</sup>. Ця поема – вірєць мелодійності англійського римованого вірша – була написана на честь подвійного весілля двох чарівних вельможних дам – Елізабет і Катерини Сомерсет – дочок шляхетного Едварда Сомерсета, графа Ворчестера та двох шановних джентльменів – есквайрів Генрі Гілфорда й Вільяма Пітера. Два лебеді, що з'являються в поемі, символізують подвійне весілля, яке відбулося 8 листопада 1596 року в маєтку графа Ессекса<sup>49</sup> в Стренді<sup>50</sup>.

Поет, вірогідно, був знайомий з родичами сімей, які одружували своїх дітей. Але меценатство графа Ессекса (який був пов'язаний з родиною Сомерсетів як кровними вузами, так і дружніми стосунками) можливо пояснює, яким чином Спенсер прийшов до написання поеми «Проталаміон». Автори сайту<sup>51</sup> наголошують на тому, що поема Спенсера «Проталаміон» є найкращим зразком поезії, присвяченої весіллю. Весільна поезія, на кшталт поеми «Проталаміон», це – зразок літератури, створений поетом таким метром або строфою, яка дозволяє виразити різні емоції за допомогою найрізноманітніших прийомів, приміром, таких як метафора, порівняння та звуконаслідування.

У тому ж 1596 році вийшло останнє прижиттєве видання Спенсерових «Чотирьох гімнів» – творів, які належали до жанру, що народився і використовувався в літургійній практиці: «Гімн – це молитва, що співається»<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> <http://www.bookrags.com/biography/edmund-spenser/>

<sup>49</sup> **Роберт Девере, 2-ий Граф Ессекс** (10 листопада 1565 – 25 лютого 1601), найвідоміший із графів Ессекс, воєначальник і фаворит королеви Єлизавети I. Потрапив у немилість після невдалих бойових дій під час війни в Ірландії в 1599 році, здійснив спробу державного перевороту, був обвинувачений у зраді й страчений.

<sup>50</sup> Стренд (*Strand*) — центральна вулиця Лондона, яка з'єднує райони Вестмінстер (центр політичного життя) і Сіті (центр ділової активності) та відома своїми численними театрами.

<sup>51</sup> [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Ist\\_Ang\\_1/49.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Ist_Ang_1/49.php)

<sup>52</sup> *Spenser E.* Colin Clouts Come Home Againe // The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser. – New Haven & London: Yale UP, 1989. – P. 720.

## I. Історико-літературний процес

Поет у своїх гімнах спочатку оспівує земну любов і земну красу (в образах Купідона і Венери), потім – любов божественну, що постає перед людьми у спокутній жертві Христа, і нарешті – красу небесних ієрархій та Сапієнції (жіночого персонажа, який втілює красу божественної мудрості, а в композиційному плані «урівноважує» образ Венери). Слід зазначити, що гімни, які були написані в різні періоди життя (перші два – «Гімн на честь Любові» та «Гімн на честь Краси» – були відомі у рукописах кількома роками раніше, але надруковані лише разом із двома останніми у 1596 році), побудовані за єдиним композиційним принципом. Як встановлено дослідниками, на написання гімнів на честь любові й краси поета натхнули дві чарівні дами – Маргарет, графиня Кемберленд і Мері, графиня Ворвик<sup>53</sup>.

Поема «Повернення Коліна Клаута» («Colin Clout's Come Home Again»), що присвячується Сіру Волтеру Релі була написана Е.Спенсером у 1591-му, а опублікована в 1595 році. В ній поет зобразив самого себе під ім'ям Коліна Клауса – пастуха, який повернувся з подорожі. Цей образ він запозичив у Джона Скелетона, що, на думку І.І.Бурової свідчить про інтерес Спенсера до творчості свого попередника, яка тематично була пов'язана з життям двору і представляла його в традиціях гуманістичної критики»<sup>54</sup>.

Біля витоків сюжету поеми стоїть реальний біографічний факт – запрошення Едмунда Спенсера Волтером Релі в Лондон. «Повернення Коліна Клаута» розповідає про те, що поет бачив, як він мандрував і кого зустрів при дворі Цинтії (тобто королеви Єлизавети). Автор, повідомляє, що саме завдяки впливовості «Пастуха моря» (таке ім'я він дав своєму покровителеві Волтеру Релі) йому було дозволено «зіграти на своїй сопілці» в присутності її Величності.

---

<sup>53</sup> Ibid. – Р. 543.

<sup>54</sup> Бурова І.І. Цит. вид. – С. 32.



У традиційній для античної еклоги діалогічній формі поет представляє опис так званої «ірландської Аркадії». Його твір рясніє алюзіями на події національної історії, згадками про колег по письменницькому цеху. Так, вустами Коліна Клаута він складає шану Філіпу Сідні:

*A gentler shepherd may no where be found:  
“Whose Muse, full of high thoughts invention,  
Doth like himselfe heroically sound.  
All these, and many others mo remaine,  
Now, after Astrofell is dead and gone:  
But, while as Astrofell did live and raine,  
Amongst all these was none his paragone.”*<sup>55</sup>

Колін Клаут пояснює читачеві, що сповнене інтриг і егоїстичної боротьби за владу життя двору не сподобалося простому сільському юнакові, тому він вирішив повернутися до сільського життя. Таке пояснення, звісно, є типовим для пасторальної традиції, одним із улюблених топосів якої виступає повернення пастуха до звичного способу життя. Та все ж загострена приватність інтонацій дає підстави вважати, що поет описує свої власні почуття, емоції та переживання, які йому довелося відчути при поверненні.

На початку 1596 року в реєстрі Stationers' Hall були зареєстровані ще три книги (IV, V і VI) «Королеви фей» – поеми, яка по праву вважається найкращим твором Е.Спенсера. В ній автор виявив багату фантазію, витончений поетичний світогляд, розуміння природи, вміння писати красивою, звучною й колоритною мовою. Він майстерно обробив перекази про короля Артура і лицарів Круглого столу, поєднавши рицарський сюжет з англійською народною міфологією.

Звернення до артурівських легенд свідчить про інтерес Е.Спенсера до національної історії, про намагання популяризувати національний міф. Поєднавши традиції Т.Мелорі і Ленгленда, він, як зазначає Б.І.Пурішев, створив

---

<sup>55</sup> Spenser E. Colin Clouts Come Home Again... – P. 543.

## I. Історико-літературний процес

лицарську алегоричну поему, яка мала прославляти велич Англії, осяяної сьйвом чеснот<sup>56</sup>.

Лицарські ідеали й традиції, які за часів Спенсера вже відходили в царину легенд, але ще не були остаточно забуті, безсумнівно, викликали певний інтерес і у читацького загалу, і у літераторів. Спенсер, як і більшість представників англійської інтелектуальної еліти, не оминав увагою претензій Тюдорів як спадкоємців досаксонської королівської династії. У 10-й пісні II книги, переповідаючи зміст двох томів, прочитаних принцом Артуром та лицарем Гійоном під час їхнього перебування в замку дами Альми, а також у 3-й пісні III книги, він наводить відомості, почерпнуті з «Історії бриттів» Гальфрида Монмутського та історіографічних творів таких елизаветинських хроністів, як Гардінг, Графтон, Шоу і Голіншед<sup>57</sup>. Усі наведені ним уривки, цілком у дусі того часу, апологетизують династію Тюдорів та її права на англійський трон.

Слід зауважити, що Спенсер оригінальним чином переосмислює образ самого короля Артура. У передмові до «Королеві фей», адресованій Волтеру Релі, він пояснює, чому звернувся не до біографії свого патрона, а до артурівського матеріалу: «Я обрав історію короля Артура як таку, що максимально підходить через яскравість його особистості, яку було прославлено більш ранніми працями багатьох мужів, а також через те, що вона найбільш віддалена від заздрощів і підозрливості нашого часу»<sup>58</sup>.

За сюжетним матеріалом шедевр Спенсера – одна з найдовших англомовних поем – де в чому нагадує життєрадісну і дотепну лицарську поему Лудовіко Аріосто «Несамовитий Роланд» (1507-1532). Однак на відміну від неї семантика «Королеви фей» просякнута алегоризмом. Кожна з шести книг поеми має свого героя, який персоніфікує,

---

<sup>56</sup> Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. – М. Высшая школа, 1996. – С. 292.

<sup>57</sup> Попова М.К. Легенда о короле Артуре в культуре елизаветинской Англии. // Миф в культуре Возрождения. – М.: Наука, 2003. – С. 295.

<sup>58</sup> Spenser E. The Faerie Queene. – Hannondswoth, 1987. – P. 15.

відповідно, *помірність, цнотливість, благочестя, справедливість, дружбу, чемність*. Таким чином, у цілому поема прославляє діяльне життя в ім'я чесноти.

Однак увагу Спенсера привертали не лише вічні істини, але й сучасні проблеми. Прототипом головної героїні, феї Глоріани, була королева Єлизавета, чиє правління й оспівується в поемі. За твердженням автора, Глоріана є втіленням Слави, а також «найчудовішої і найславетнішої особи, нашої королеви»<sup>59</sup>. Бельфеба – діва-мисливиця – персоніфікує цнотливість королеви, Марсилла – її справедливість, Уна – турботу про релігію, а Бритомар, найцікавіша з героїнь Спенсера, названа в ряду міфічних предків Єлизавети. Монарша ж іпостась Єлизавети представлена в поемі Королевою феї.

Поема «Королева феї», на думку Д.М.Урнова, це спроба створення ренесансного лицарського епосу на матеріалі англійської поетичної традиції. Орієнтуючись на досвід італійських поетів Боярдо і Аріосто, а також свого співвітчизника Мелорі, Спенсер у формі авантюрно-галантної історії про подвиги лицарів короля Артура, які служать прекрасній феї Глоріані, «розгортає алегоричне зображення життя двору Єлизавети та її найближчого оточення. Ідеальні лицарі Спенсера та їх не менш ідеальні дами як не можна більше підходили для цього великосвітського маскараду. Алегорії Спенсера мають етичний характер, його герої борються за високі ідеали, у яких знайшли відзвук переконання Спенсера-гуманіста»<sup>60</sup>.

«Королева феї», як з'ясували дослідники, містить багато натяків на елизаветинську Англію і прямі згадування тогочасних подій. Так, історія Тіміаса й Бельфеби в 7-й і 8-й піснях IV книги, заснована на одному з епізодів у взаєминах Єлизавети і В.Релі. Розгнівана таємним одруженням свого фаворита, королева вигнала його з двору та заточила в Тауер, однак згодом була змушена пробачити. Алегоризація

<sup>59</sup> *Spenser E. The Faerie Queene...* – P. 15.

<sup>60</sup> *Урнов Д.М. Поэзия // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького. – М.: Наука, 1983-1994. Т.3 – С. 299.*

## I. Історико-літературний процес

історичного матеріалу відчувається в V книзі: це й суд над Марією Стюарт (пісня 9), і проблема іспанського панування над Нідерландами (пісні 10-11), і «еретицтво» Генріха Наваррського (пісня 12). В 11-й пісні IV книги Спенсер радить англійцям прислухатися до колонізаторських закликів В.Релі (строфа 22)<sup>61</sup>.

Поема «Королева Фей» написана особливою строфою, яка тепер називається ім'ям автора. Базовими моделями для неї прислужилися строфа Чосера (поема «Троїл і Кресіда») і строфа Аріосто (поема «Несамовитий Роланд»). Спенсерова строфа, що римується за схемою: *ababbcbcc*, є трохи довшою і містить у собі ефект перебивання ритму (за рахунок додавання зайвої стопи в дев'ятому вірші). Ця версифікаційна модель здатна передавати різке розмаїття стилістичних інтонацій: вона зручна і для неквапливого опису, і для сюжетного оповідання зі швидкою зміною дій, і для енергійного діалогу з короткими репліками<sup>62</sup>.

Поема «Королева фей» була високо оцінена вже сучасниками Спенсера, яким до смаку припала її незрівнянна мелодійність та витончена духовність. Після Чосера нікому не вдавалося написати англійською мовою поему такого високого художнього рівня. Публікація IV-VI книг «Королеви фей» та перевидання перших трьох книг підняли її автора на вершину поетичної слави.

Втім, Спенсер продовжував залишатися на державній службі. І його особистий досвід як людини, причетної до державних справ та політики, знаходив своє відображення не тільки в численних алюзіях і алегоріях його поетичних творів поезії, але і в єдиному прозовому творі – трактаті «Погляд на сучасне становище Ірландії». Цей твір, що був написаний у 1596 році, вийшов друком завдяки зусиллям Джеймса Веєра лише в 1633 році, вже після смерті Спенсера. Тож сучасникам поета він був відомий за рукописами, оригінали яких збереглися й до наших днів у

<sup>61</sup> *Spenser E. The Faerie Queene...*

<sup>62</sup> [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_colier/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/)

бібліотеках Кембриджа, Дубліна, Ламбета та Британського музею.

У трактаті автор наводить низку аргументів на користь повного й ефективного підкорення Ірландії шляхом воєнних дій та встановлення там порядку, які відповідають англійським ідеалам суспільного устрою. Створюється враження, як зазначається в енциклопедичній статті, що цей твір був написаний «не мрійником благородного походження, а енергійною, прозорливою й розумною посадовою особою»<sup>63</sup>.

Цікаво, що трактат «Погляд на сучасне становище Ірландії» – це не описова робота, у її стилі немає нічого, що вказувало б на те, що її автор поет. Це детально розроблений державний документ, представлений у вигляді діалогу з приводу того, як треба укласти мирний договір з Ірландією. Він написаний старанним державним службовцем, котрому небайдужа доля його країни. До речі, на цей трактат посилався Олівер Кромвель<sup>64</sup> у листі до свого радника в Ірландії стосовно того, що земля і маєток Фермой, у графстві Корк переходять у спадщину до Вільяма Спенсера, онука Едмунда Спенсера. «Його дід, – писав Кромвель, – був тим Спенсером, який своїм твором знищив чемність ірландців, викликав огидливість цієї нації. За його твір і його службу королева Єлизавета I дарувала йому цей маєток, на який претендує Вільям Спенсер»<sup>65</sup>.

Однак слід зазначити, що політика не лише вплинула на художню творчість Е.Спенсера: вона відбилася і дуже трагічно на його особистому житті. Запровадження реформованої церкви в католицькій Ірландії супроводжувалося конфіскацією кланових земель и призводило до масового зубожіння населення, що зрештою й спричинило низку народних повстань. У 1598 році, в розпал повстання Тірона, замок Кілколман, в якому Спенсер жив з родиною,

<sup>63</sup> Encyclopedia Britannica... – P. 647.

<sup>64</sup> **Кромвель Олівер** (1599-1658) – англійський державний діяч і воєначальник, вождь пуританської революції.

<sup>65</sup> [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_colier/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/)

## I. Історико-літературний процес

було спалено. Їм удалось втекти і знайти притулок у Корку, але є відомості, що при пожежі загинула його дитина. Це надломило Спенсера. Повернувшись до Лондона, він відійшов від справ, залишив творчість і в січні 1599 року помер, майже всіма забутий і покинутий.

Бен Джонсон писав у своїх спогадах, що вмирав автор «Королеви фей» у злигоднях. Лорд Ессекс, зайнятий у той час, цілком можливо, організацією свого заколоту, дізнавшись, у якому положенні перебуває «поет поетів», надіслав йому двадцять золотих. Спенсер подякував, однак від грошей відмовився, сказавши, що в нього вже не залишилося часу їх витратити<sup>66</sup>.

За життя його називали «принцом поетів», його любили побратими по творчості, його приймали при дворі. Тож парадоксальним видається той факт, що за такої популярності він закінчив свій життєвий шлях у злиднях, без крихти хліба. Поховали Спенсера в Куточку поетів у Вестмінстері, неподалік від Чосера. Труну Спенсера супроводжували його товариші, які прочитали свої вірші й елегії на його смерть та опустили їх у могилу разом із перами, яким були написані останні рядки на честь великого поета<sup>67</sup>.

До речі, похорони великого англійського поета організував і сплатив граф Ессекс, а пам'ятник на могилі

---

<sup>66</sup> *Алябьева Л.* Литературная профессия в Англии в XVI-XIX веках. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 76.

<sup>67</sup> Edmund Spenser, a Londoner by birth, and a scholar also of the University of Cambridge, born under so favourable an aspect of the Muses that he surpassed all the English Poets of former times, not excepting Chaucer himself, his fellow-citizen. But by a fate which still follows Poets, he always wrestled with poverty, though he had been secretary to the Lord Grey, Lord Deputy of Ireland. For scarce had he there settled himself into a retired privacy and got leisure to write, when he was by the rebels thrown out of his dwelling, plundered of his goods, and returned to England a poor man, where he shortly after died and was interred at Westminster, near to Chaucer, at the charge of the Earl of Essex, his hearse attended by poets, and mournful elegies and poems with the pens that wrote them thrown into his tomb.

Спенсера був поставлений через 20 років на гроші Анни Кліффорд<sup>68</sup>, яка називала його «принцом поетів свого часу».

Стосовно точного дня та року смерті Спенсера й донині ведеться полеміка. У багатьох енциклопедичних і довідкових виданнях рік смерті позначений як 1599. Але на надгробній плиті могили Спенсера написано: «Тут покоїться тіло Едмунда Спенсера (який очікує на друге пришествя нашого Спасителя Ісуса Христа), принца поетів свого часу, божественний дух якого не має потреби ні в якому іншому підтвердженні, ніж твори, які він залишив після себе. Він народився в Лондоні в 1553 році й помер в 1598 році»<sup>69</sup>. Така плутанина з днем і роком смерті Спенсера, як думається, може відбуватися через користування різними календарями. Адже в ті часи Англія ще не перейшла на Григоріанський календар, а більшість католицьких країн такий перехід вже здійснили, зсунувши рахунок днів на 10 днів вперед.

Приміром, коли ми читаємо, що Сервантес помер в Іспанії 23 квітня 1616 року, а Шекспір – в Англії також 23 квітня 1616 року, то на перший погляд здається, що два видатних письменники померли в один день. Насправді ж іспанець помер на 10 днів раніше за англійця. Адже у протестантській Англії відлік часу тоді вівся ще за Юліанським календарем (тобто за старим стилем), а у католицькій Іспанії вже було введено Григоріанський календар (новий стиль).

Подібним же чином і дата смерті Едмунда Спенсера за старим стилем могла припадати на кінець 1598 року, а за новим – на початок 1599 року.

---

<sup>68</sup> Анна Кліффорд – дочка графині Камберленд, подруга Єлизавети Ретленд, з 1609 року – дружина графа Дорсета. Її стараннями споруджені пам'ятників Спенсеру, Деніелу і, можливо, деяким іншим поетам.

(див.: <http://198.82.142.160/spenser/TextRecord.php?action=GET&textsid=32957>)

<sup>69</sup> «HEARE LYES (EXPECTING THE SECOND COMMINGE OF OUR SAVIOVR CHRIST JESUS) THE BODY OF EDMOND SPENCER THE PRINCE OF POETS IN HIS TYME WHOSE DIVINE SPIRRIT NEEDS NOE OTHIR WITNESSE THEN THE WORKS WHICH HE LEFT BEHINDE HIM. HE WAS BORNE IN LONDON IN THE YEARE 1553 AND DIED IN THE YEARE 1598»

## I. Історико-літературний процес

Підсумовуючи, зазначимо, що проблемно-тематичний діапазон художньої творчості Едмунда Спенсера був досить широким, а жанрова палітра доволі різноманітною: любовні сонети, гімни, пасторальні елегії та поеми, галантно-лицарська поема, елегійні плачі і, навіть, трактат. Його ім'я поправу стоїть в одному ряду з іменами таких геніальних майстрів слова, як Дж.Чосер, К.Марло, В.Шекспір, а його твори органічно вписується у літературний контекст англійського Ренесансу – «золотої доби» в історії культури Великої Британії.



УДК: 821.111.0'04\*

**Безродних Ірина**  
(Дніпропетровськ)

## **Поезія Ричарда Лавлейса як маніфестація рокайльної галантності**

*В контексті формування рокайльної традиції в англійській літературі розглядається проблема стильової своєрідності поезії Ричарда Лавлейса як невід'ємної складової творчої спадщини аристократичного поетичного угруповання «кавалерів». Визначається його роль і місце в історико-літературному процесі Англії XVII століття.*

**Ключові слова:** Ричард Лавлейс, поети-«кавалери», лицарські ідеали, галантність, рококо.

Дослідницький інтерес до англійської літератури XVII століття не згасає вже протягом кількох останніх десятиліть, проте у загальній панорамі розвитку тогочасного мистецтва досі залишаються «білі плями», які створюють простір для наукових пошуків. В контексті зацікавленості сучасної вітчизняної та світової науки у вивченні творчих надбань англійських авторів «буремної епохи» – XVII століття – особливої актуальності набувають задачі, пов'язані з відтворенням цілісної жанрово-стильової картини тогочасної англійської літератури. Вирішення таких задач потребує максимального розширення горизонтів дослідницьких розвідок. При цьому вкрай важливо приділяти увагу не лише визначним персоналіям, але й менш відомим авторам, які переносили колізії та реалії тогочасся до власних творів і тим самим надавали імпульсів розвитку національної літературної традиції.

Одним із таких майже забутих широким загалом читачів митців є Ричард Лавлейс (Richard Lovelace), представник поетичного угруповання «кавалерів», яких

## I. Історико-літературний процес

відомий англійський літератор О.Поуп назвав: “юрбою джентльменів, які писали з легкістю” (“The Mob of Gentlemen who wrote with Ease”)<sup>1</sup>, тим самим, вірогідно, створивши певні передумови для подальшого упередженого ставлення дослідників до їхньої творчості. Адже традиційно в літературознавчому просторі пріоритетна увага приділялася головним чином серйозним авторам та складним творам.

Поети-«кавалери» (Cavalier poets) – англійські літератори аристократичного походження, твори яких здебільшого були адресовані придворним колам та характеризувалися близькістю тематики і проблематики, наявністю спільних поетологічних рис, а також домінуванням суголосних умонастроїв і стильових преференцій. Іноді їх ще називають «каролінгцями», оскільки народжений в процесі їхніх творчих пошуків придворно-аристократичний мистецький продукт (поезія салонно-камерного типу) виявив себе найповніше саме за часів правління Карла I Стюарта (1625–1649) і всі вони були щирими прихильниками і апологетами цього монарха.

У сучасному літературознавчому дискурсі доволі поширеною є думка про те, що найрепрезентативнішими представниками «кавалерів» були такі віртуозні майстри слова як Роберт Геррік, Томас Кер’ю, Ричард Лавлейс, Сір Джон Саклінг та Едмунд Воллер.

Якщо серед поетів-«кавалерів» когось і можна назвати взірцевим, то на цей улесливий титул може претендувати, за словами Г.Бейкера, саме Ричард Лавлейс (1618-1658)<sup>2</sup>. Закоханий у поезію свого кумира Сіра Філіпа Сідні, за яким міцно закріпилася слава ідеального придворного, що уособлював чесноти лицаря, поета, вченого, царедворця і військового, Р.Лавлейс і в житті, і у творчості намагався

---

<sup>1</sup> Див.: *Abalain H. Les Poetes Cavaliers: Presentation critique et antologie poetique / H.Abalain. – Faculte de lettre Victor Segale Universite de Bretagne Occidentale, 1998. – P. 29.*

<sup>2</sup> *Baker H. The later Renaissance in England. Non dramatic Verse and Prose, 1600-1660. – Boston: Houghton Mifflin Company, 1975. – P. 339.*

наслідувати автора «Астрофіла і Стелли». Втім, як зауважує А.М.Горбунов, часи, на які припадає життя цього літератора, були вже іншими, а отже, «ідеал гармонійної людини Відродження... тепер вже виявився недосяжним. Лавлейс спростив його і стилізував у псевдокуртуазному дусі»<sup>3</sup>.

Виходець із старовинного аристократичного роду, він народився в Кенті, навчався в Оксфорді і отримав ступінь магістра мистецтв. У 1638 р. Р.Лавлейс увійшов до придворного оточення короля Карла I, де одразу ж привернув до себе увагу як вправний поет. Біографами встановлено, що в роки революції (квітень 1642 р.) група незадоволених політичною ситуацією роялістів обрала його представником своїх інтересів, і він представив Парламентові петицію, що закликала до збереження Єпископату та реставрації королівської влади. Парламент, більшість якого склали пресвітеріани, обурився змістом петиції та зухвалістю Р.Лавлейса, і він був ув'язнений на декілька тижнів. Згодом його випустили із в'язниці, заборонивши виїжджати за межі Лондона та займатися будь-якими воєнними справами<sup>4</sup>.

Як справжній поет-«кавалер», Р.Лавлейс зберігав вірність своєму королю і навіть у часи вигнання монарха намагався допомогти його родині, за що у 1648 р. був знову заарештований і ув'язнений на шість місяців. Із в'язниці він вийшов духовно виснаженим та морально зломленим і останні роки прожив у злиднях.

Літературна спадщина Р.Лавлейса представлена великою кількістю віршів та п'єсою «Солдат», яка не дійшла до наших часів. Його збірка віршів «Лукаста: еподи, оди, сонети і пісні», що вперше вийшла друком у 1649 р., через одинадцять років була перевидана у розширеному форматі під іншою назвою «Лукаста. Посмертні поеми» (1660).

У своїй поезії Р.Лавлейс повною мірою відобразив ті бурі і хвилювання, емоційні переживання і катаклізми,

<sup>3</sup> Горбунов А.Н. Поезия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // Английская лирика 17 века. – М: МГУ, 1989. – С. 46.

<sup>4</sup> Baker H. Op. cit. – P. 340.

## I. Історико-літературний процес

якими характеризувалося буремне й неоднозначне XVII століття. І проблемно-тематичний спектр його поезії, і стильові преференції, і соціальний статус дають підстави відносити Р.Лавлейса саме до поетів-«кавалерів», в чому суголосні практично всі дослідників, які вивчали ті чи інші аспекти його творчості<sup>5</sup>. За словами А.М.Горбунова, лірика Р.Лавлейса неоднорідна: у його творчості разом з декількома яскравими віршованими творами, що зробили його відомим і цитованим у всіх антологіях англійської поезії XVII століття, можна знайти велику кількість салонних творів, написаних у псевдокуртуазному стилі, які принесли йому сумнівну славу “другорядного поета” (“minor poet”)<sup>6</sup>.

Сповнений драматичних колізій і серйозних випробувань життєвий шлях Р.Лавлейса знайшов своє відображення в його творчості. З певною долею умовності у його поезії можна виокремити три магістральні проблемно-тематичні струмені. Перший, що детермінований орієнтацією на Філіпа Сідні, має яскраво виражений галантно-куртуазний характер («До Алтеї. З в'язниці», «До Лукасти перед уходом на війну»). Другий струмінь репрезентує любовну лірику, топіка і образність якої цілком суголосні поезії інших «кавалерів» («До Лукасти», «До Амаранти», «До Алтеї», «Рукавичка Елінди»). Третій струмінь представлений низкою поетичних замальовок, в яких йдеться про світ природи, його незбагненну красу і гармонію («Коник», «Равлик», «Орфей до лісів»).

Прикметно, що у деяких поезіях Р.Лавлейса відчутне відлуння тих політичних подій, свідком і безпосередніх учасником яких йому довелося бути. Певний автобіографізм відчувається вже навіть на рівні поезики деяких заголовків, коли жіноче ім'я доповнюється таким собі конкретизатором обставин, за яких було написано той чи інший вірш: «До Лукасти перед уходом на війну», «До Алтеї. З в'язниці», та ін.

---

<sup>5</sup> *Corns Th.* Thomas Carew, Sir John Suckling and Richard Lovelace // Ben Johnson and the Cavalier poets. – NY: Norton & Co., 1974. – P. 5.

<sup>6</sup> *Горбунов А.Н.* Цит. вид. – С. 49.

Характерною особливістю стилю Р.Лавлейса є доволі серйозне ставлення до куртуазних ідеалів честі, військової доблесті й лицарської любові. Яскраве відображення вони знайшли, зокрема, у поетичному творі «До Лукасти перед уходом на війну», де ліричний герой звертається до своєї коханої напередодні військового походу. Як і в поезіях інших «кавалерів», тут розробляється тема розставання з коханою:

*Tell me not (Sweet) I am unkinde  
That from the Nunnerie  
Of thy chaste breast, and quiet minde,  
To Warre and Armes I flie.*

Але причиною розлуки у Лавлейса виступає не смерть кохання, не пересиченість любовними почуттями, а поняття лицарської доблесті:

*True a new Mistresse now I chase,  
The first Foe in the Field;  
And with a stronger Faith imbrace  
A Sword, a Horse, a Shield.*

Обігруючи тему мінливості (inconstancy), поет завершує цю легку ліричну мініатюру доволі серйозним і, на перший погляд, несподіваним висновком:

*Yet this Inconstancy is such,  
As you too shall adore;  
I could not love thee (Deare) so much,  
Lov'd I not Honour more<sup>7</sup>.*

Отже, як бачимо, Р.Лавлейс пов'язує у діалектичну єдність поняття «любов до жінки» і «любов до честі», при цьому саме друге є надійною запорукою першого. На відміну від інших «кавалерів», автор послання до Лукасти наголошує на щирості, серйозності й шляхетності своїх почуттів.

Ліричний герой цього вірша постає взірцевим лицарем, який понад усе ставить воїнську честь. Тож, не дивно, що в епітафіях на смерть самого Р.Лавлейса найчастіше

---

<sup>7</sup> English verse / Ed. by W.Peacock.– London: Oxford University Press, 1961. – V. II. – P. 355.

## I. Історико-літературний процес

зустрічаються епітети «шляхетний» («honourable») і «благородний» («gentle»), а також згадується «його душевна краса» («beauty of his soul»). Якщо в поезії Т.Кер'ю та Дж.Саклінга сучасники цінували насамперед гру розуму і дотепність, то Р.Лавлейс дивував усіх поєднанням притаманної ліриці «кавалерів» легкості з морально-етичною респектабельністю. Щоправда, деякі критики вбачають у підкресленому рицарстві Р.Лавлейса прояв фальші й пихи та наголошують на його позірності. На думку А.М.Горбунова, «як і в придворній драмі, куртуазні ідеали честі, військової доблесті й рицарської любові в ліриці Р.Лавлейса перетворюються на позу, дещо скандальну і трохи сентиментальну»<sup>8</sup>.

Даний твір по праву одержав високу оцінку критиків завдяки досконалому поєднанню простоти форми, що досягається за рахунок ідеальної симетрії, яка додає особливої музичності ліричному тону, з глибиною змісту, що захоплює свіжістю поетичний рішень, оригінальною метафорою (Nunnerie Of thy chaste breast – A Sword, a Horse, a Shield) та благородством думки.

Вплив пануючого при дворі культу платонічної любові позначається на дещо відчуженому ставленні до прекрасної дами, яку автор, в традиціях платонізму, підносить на п'єдестал. Вихваляючи й оспівуючи її духовну чистоту і красу (“chaste breast, and quiet minde”), він тим самим дистанціюється (“I flie”) від неї, оскільки не дозволяє собі розкрити всю глибину власних почуттів. Більш того, представляючи відносини між чоловіком і жінкою в піднесеному ключі, англійський поет намагається уникати еротичного підтексту. Введений у канву твору концепт монастиря – “Nunnery” – підкреслює первинність і вищість духовної складової любові, що робить звернення до дами серця дещо формальним і, можливо, занадто улесливим. Сама манера цього звернення свідчить про те, що герой, неухильно дотримується рицарського кодексу, не

---

<sup>8</sup> Горбунов А.Н. Цит. вид. – С. 47.

дозволяючи собі виявлення зайвої, як на його думку, емоційності, теплоти, відвертості чи інтимності, аби не заплямувати чистоту небесних почуттів земними пристрастями.

Р.Лавлейс, як уже зазначалося, подає свого ліричного героя як доблесного лицаря, підкреслюючи його відвагу, чесність і рішучість за допомогою введення в ліричний твір військової семантики: “Warre and Armes”, “Foe in the Field”, “A Sword, a Horse, a Shield”. При цьому емоційна насиченість другого станца, яка досягається за рахунок досить агресивного темпоритму, контрастує з атмосферою неземного спокою першого. Ліричний герой, який до цього у стосунках з дамою стримував свою енергію, тут охоплений вогнем вируючої пристрасті та жагою пригод, що виражається насамперед у його ставленні до війни як до реальної земної коханої, відносно якої він уже не приховує еротичного підтексту своїх бажань (“chase”, “imbrace”) і навіть називає “Foe” (ворожу силу) – “Mistresse” (коханкою).

Дилема боротьби духовного і земного знаходить логічне завершення в третьому станці, який навіть за своєю формою є антитезою. Не бажаючи, а, можливо, й не маючи сил позбавитись духовних терзань та зробити остаточний вибір на користь чи то реальної пристрасті, чи то піднесеної, але недоступної любові, герой зрештою повертається до лицарських ідеалів, де і знаходить для себе єдину значиму цінність – честь (Honour).

Гідним уваги і надзвичайно цікавим у плані поєднання лицарських ідеалів з типовими для поезії «кавалерів» топосами є твір Р.Лавлейса «До Алтеї з в'язниці». Даний вірш, написаний під час ув'язнення, змушує нас нагадати, що протягом усього життя поет залишався вірним своїм ідеалам та уявленням про честь. Саме безмежна віра і непохитний лицарський дух, які були його життєвим стрижнем, створювали ту тверду опору, що допомогла йому навіть у в'язниці написати такий волелюбний, проїнятий оптимізмом твір. Відкриває його легкий і віртуозний пасаж-спогад про далеку кохану:

## I. Історико-літературний процес

*When Love with inconfined wings,  
Hovers within my gates,  
And my divine Althea brings  
To whisper at the gates;  
When I lie tangled in her hair  
And fettered to her eye,  
The Gods that wanton in the air  
Know no such liberty.*

Ідеали вірного васала короля знаходять своє відображення і в наступному станці:

*When, like committed linnets, I  
With shriller throat shall sing  
The sweetness, mercy, majesty,  
And glories of my king;  
When I shall voice aloud how good  
He is, how great should be,  
Enlarged winds, that curl the flood,  
Know no such liberty.*

Р.Лавлейс протиставляє два контрастні концепти – свободу фізичну і свободу духовну. Якщо перша маніфестується матеріальною образністю (кам'яні стіни, залізне пруття), то друга постає як найвища цінність, над якою невлашний матеріальний світ.

*Stone walls do not a prison make,  
Nor iron bars a cage;  
Minds innocent and quiet take  
That for a hermitage:*

Апофеозом авторського гімну на честь пріоритету духовного над матеріальним є останній станц вірша:

*If I have freedom in my love,  
And in my soul am free,  
Angels alone, that soar above,  
Enjoy such liberty<sup>9</sup>.*

У цьому відчувається відмінність Р.Лавлейса від Т.Кер'ю і Дж.Саклінга, які насолоджувалися відвертістю та власною дотепністю, при цьому не відмовляючись від

---

<sup>9</sup> English verse... Op. cit. – P. 354.



фізичного кохання на користь будь-яких ідеальних уявлень або моральних приписів. Р.Лавлейс постає більш напруженим і відчуженим, а його поетичні інтонації є скоріше приватно-відвертими, ніж дотепними чи веселими. Повсякчас він вдається до класицистичних принципів оформлення поетичного наративу, що надає його рядкам гармонійної стрункості і певної патетичності. Показовим є, приміром, останній станц «Граціана, яка танцює і співає» («Gratiana Dancing and Singing»):

*So did she move ; so did she sing  
Like the Harmonious spheres that bring  
Unto their Rounds their musick's ayd ;  
Which she performed such a way,  
As all th' inamour'd world will say  
The Graces daunced, and Apollo play'd<sup>10</sup>.*

Семантика метафор цього вірша, як бачимо, тяжіє до класицистичних взірців. Тут зустрічаємо і барокову гармонію сфер (запозичену, вочевидь, у Дж.Донна), і грацій та Аполлона – образи, нав'язані античністю. Твір є водночас приємним і мелодійним, у ньому немає місця для іронії чи грайливості, що характерні для поезії інших «кавалерів».

До речі, Р.Лавлейс не був прихильником іронії, більшість його творів, як зазначає Р.Скелтон<sup>11</sup>, базуються на виваженій римі та паралельних конструкціях, антитезах та парадоксах. Розглянемо хоча б «Елегію до принцеси Катерини», яка починається з кількох протиставлень:

*You, that can aptly mixe your joyes with cries,  
And weave white Iös with black Elegies,  
Can Caroll out a Dirge, and in one breath  
Sing to the Tune, either of life, or death;*

Загальна тональність цієї поезії, що сповнена похмурої образності (сльози, похорон, могила, надгробок), мало чим подібна до віртуозно-легких віршів поетів-«кавалерів».

*You, that can weepe the gladnesse of the spheres,  
And pen a Hymne in stead of Inke with teares,*

<sup>10</sup> Ibid. – P. 357.

<sup>11</sup> Skelton R. Cavalier Poets. – Longmans, Green & Co., 1960. – P. 28.

## I. Історико-літературний процес

*Here, here, your unproportion'd wit let fall  
To celebrate this new-borne Funerall,  
And greeete that little Greatnesse, which from th' wombe  
Dropt both a load to th' Cradle, and the Tombe<sup>12</sup>.*

Це скоріше церемоніальна, аніж спонтанна поезія. В ній все сповнене гідності та величності. На відміну від інших «кавалерів», Р.Лавлейс сприймає галантний комплімент у прямому розумінні і постійно лестить самолюбству своїх обраниць піднесеною лексикою, характерною для класицистичної оди чи пасторальної ідилії.

Дана тональність цілком відповідає світоглядним орієнтаціям Р.Лавлейса, який своїм життям втілює ідеал «кавалера», лицаря, придворного. І так само трагічно, як і блискуча епоха «кавалерів», закінчилося й саме його життя.

Незважаючи на те, що для Р.Лавлейса іронія не була улюбленим прийомом, його творам не чужі й жартівливі інтонації, підтвердження чому знаходимо в невеликому за розміром грайливому присвяченні «До Лукасти».

*Lucasta, frown, and let me die!  
But smile, and, see, I live!  
The sad indifference of your eye  
Both kills and doth reprieve;  
You hide our fate within its screen;  
We feel our judgement, e'er we hear;  
So in one picture I have seen  
An angel here, the devil there<sup>13</sup>.*

Відточуючи кожне слово, Лавлейс досяг досконалості у створенні такої симетрично структурованої форми, що формує особливу мелодику звучання. Використання антитез у структурі даного твору посилює його жартівливу тональність і допомагає створити ефект непостійності любовної гри. Зіставлення “frown – smile”, “die – live”, “kills – reprieve”, “angel – devil”, до яких звертається автор, відображають широкий спектр емоцій, пережитих закоханим.

<sup>12</sup> Baker H. Op. cit. – P. 345.

<sup>13</sup> Ibid. – P. 346.

До другого струменя у ліричній поезії Р.Лавлейса можна віднести і вірш «Розпутна Сарабанда», який і за тональністю, і за метафорикою дещо нагадує поезію Дж.Саклінга. В ньому йдеться про двох закоханих, які розпалюють свою пристрась за допомогою вина, при цьому автор не без іронії стверджує, що вино відчиняє будь-які двері. Тут, вочевидь, маються на увазі двері жіночої честі. Цей пасаж досить вдало відтворила російська перекладачка М.Бородицька:

*Честь, исполин суровый,  
Не страшен нам теперь:  
К чему стеречь засовы  
Когда открыта дверь<sup>14</sup>.*

Вірші, що присвячені жінці на ім'я Лукаста, є більш вишуканими, ніж послання до Сарабанди. Поет описує кохану у найрізноманітніших ситуаціях: і коли вона плаче («Лукаста, що плаче»), і коли сміється («Лукаста, що сміється»), і, навіть, коли дивиться на себе в дзеркало («Віяло Лукасти із дзеркалом в ньому») У цих поезіях Р.Лавлейс постає майстром поетичних замальовок, в яких вуайоризм органічно поєднується з по-бароковому вишуканою і класицистично-інтелектуальною метафорикою. Показовою є, приміром, «Ода до Лукасти. Роза» («Ode. To Lucasta. The Rose.»):

*Sweet serene skye-like Flower,  
Haste to adorn her Bower:  
From thy long cloudy bed,  
Shoot forth thy damaske head.  
New-startled blush of Flora!  
The grieve of pale Aurora,  
Who will contest no more;  
Haste, haste, to straw her floore.  
Vermillion Ball that's given  
From lip to lip in Heaven;  
Love's Couches cover-led:  
Haste, haste, to make her bed.*

---

<sup>14</sup> <http://www.diary.ru/~Serenissime/p45160473.htm>

## I. Історико-літературний процес

Автор досить вдало обіграє фонетичну подібність слів, створюючи ефектні образи, типові для поезії «кавалерів»:

*See! Rosie in her Bower,  
Her floore as all this Flower;  
Her bed a Rosie nest  
By a bed of Roses prest<sup>15</sup>.*

У деяких віршах Р.Лавлейса, що присвячені описам певних елементів жіночого туалету, відчувається потяг до фетишизації, властивої поезії рококо. Приміром, описуючи рукавичку («Рукавичка Елінди. Сонет»), він вдається до вельми фривольних натяків, за якими приховується імпліцитний еротизм:

*But grieve not pretty Ermin Cabinet,  
Thy Alabaster Lady will come home;  
If not, what Tenant can there fit  
The slender turnings of thy narrow Roome,  
She must ejected be by his owne dombe?<sup>16</sup>*

Якщо у Т.Кер'ю еротична семантика створювалася завдяки потужному когнітивному потенціалу барокових метафор (і в цьому він був достойним учнем Джона Донна), а у Дж.Саклінга – через підкреслено спрощену образність, що апелює до повсякденного життєвого досвіду індивідуума (асоціації з їжею, втамуванням спраги тощо), то у Р.Лавлейса важливу функцію відіграє актуалізація класичної образності й топіки. Він часто вдається до використання імен міфологічних персонажів, монументальних картин, і в цьому відчувається очевидний вплив Бена Джонсона.

Монументальність описів найяскравіше представлена у третьому струмені лірики Р.Лавлейса – віршах про природу. Так, приміром, у досить розлогому вірші «Равлик» поет демонструє свою широку наукову ерудицію (згадки про геометрію Евкліда, традиції скіфів):

*Compendious snail! thou seems 't to me  
Large Euclid's strict epitome,  
And in each diagram dost fling*

<sup>15</sup> English verse... Op. cit. – P. 358.

<sup>16</sup> Baker H. Op. cit. – P. 347.

*Thee from the point unto the ring...  
As warlike Scythians travel'd, you  
Remove your men and city too.*

Р.Лавлейс демонструє віртуозне вміння пов'язувати в єдиний логічний ланцюжок абсолютно далекі речі (анатомічні особливості будови равлика і життя сеньйора, смерть плоті равлика і зірку, що падає). Показовим є, зокрема, перший станц вірша, в якому равлик проголошується емблемою світу політики:

*Wise emblem of our politic world,  
Sage snail, within thine own self curl'd,  
Instruct me softly to make haste,  
Whilst these my feet go slowly fast<sup>17</sup>.*

Безперечно, Р.Лавлейса можна назвати майстром поетичної метафори, і в цьому він не поступається Т.Кер'ю. Оригінальним чином метафорику Р.Лавлейса вдалося відтворити російській перекладачці Марині Бородицькій:

*Ты – храма древнего служитель  
Или монах, последний житель  
Монастыря; и жребий твой – ...  
Настанет срок – и в келье тесной  
Ты погрузишься в сон чудесный:  
Природа, мудрый чародей,  
Тебя растопит в колбе дней;  
Ты растечешься, растворишься,  
И постепенно испаришься,  
Как бестелесная вода  
Или упавшая звезда<sup>18</sup>.*

Отже, як бачимо, з-поміж рокайльно-забарвлених концептів (гедонізм, галантність, вуайоризм, еротизм) в поезії Р.Лавлейса найширшу художню репрезентацію здобуває галантність, що зумовлено насамперед світоглядними орієнтаціями автора. Що стосується проблемно-тематичного спектру його поезії, то він є суголосним семантиці лірики «кавалерів» в цілому, адже її ключові

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> <http://www.diary.ru/~Serenissime/p45160473.htm>

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

топоси – природа, жінка, кохання, – що зближують цих авторів з рокайльною поетикою, у віршах Р.Лавлейса представлені доволі повно і варіативно. Характерною рисою поетичного дискурсу цього автора є оригінальне поєднання барокової метафоричності і притаманних класицизмові художніх технік, що проявляються у частих апеляціях до античних образів, логічній стрункості композиційного малюнку та пропорційно-виваженій ритмомелодиці поетичного тексту.

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

УДК: 82.091+821.111.0\*Шек

**Кейс Віталій**  
(Нью Йорк, США)

### **Гамлет і Фауст: параболи модерної людини**

*У статті здійснено порівняльний аналіз образів шекспірівського Гамлета і марловського Фауста, в ході якого виявляються парадокси критичного сприйняття цих образів. Відчужене буття Гамлета, його надлюдські зусилля знайти незмінні абсолютні цінності в хаотичному всесвіті призводять до кризи ідентичності, коли навіть саме існування видається людині абсурдним. Він не діє, оскільки відчужені люди не діють. Фауст також відчуває себе відчуженим у «часі, вивихненому із суглоба». Проте він не може втамувати свою вітальність: чим більше він відчувається відчуженим, самотнім і безпритульним в байдужому всесвіті, тим більше усвідомлює потребу протидіяти цьому. Гамлет бачить людину крізь призму відчуження, а Фауст дивиться на неї з точки зору її неосягнутих можливостей. Обидва герої втілюють гебрейсько-грецьку традицію, що лежить у витоків західної цивілізації, їхній дух закладає підвалини інтелектуально-духовних пошуків сучасності.*

**Ключові слова:** Гамлет, Фауст, відчуження, «Гамлетова проблема», самотність у свободі, криза ідентичності, абсурд, відчужена людина.

Аристотель свого часу зазначав, що мистецтво наслідує життя. І Марловська трагедія «Доктор Фауст», і Шекспірів «Гамлет» – це давні твори, які досить чітко віддзеркалюють психіку модерної людини. Здається, філософ Шпенглер<sup>1</sup> був першим, хто відчув у німецькому магові дух сучасної

---

<sup>1</sup> ШПЕНГЛЕР Освальд (1880-1936) – німецький філософ. У своїй фундаментальній праці «Сутінки Європи» (1918) він неодноразово наголошує, що сучасна йому західна культура є фаустівською.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

людини. Так само й Чарльз Лемб<sup>2</sup>, один із найвизначніших критиків доби англійського романтизму, безперечно, вбачав у Принці Датському прототип модерної людини, коли зазначав, що “ми всі маємо в собі Гамлета”. Тож Фауст і Гамлет, як думається, є різними виявами одного й того ж явища. Їхній неспокій та метафізичний бунт лежать в основі тих нуртувань, які притаманні й сучасній людині. Ці герої є, так би мовити, символічним втіленням того роду мислення, що продовжує свій розвиток і в наші дні.

Дух Фауста втілював оптимізм, з яким пост-середньовічне людство зустріло епоху точних наук. Він був викликаний, насамперед, занепадом догм і канонів, які в попередні часи тримали в полоні людську уяву, а також поступовим послабленням, принаймні у найбільш освічених верств населення, тих страхів, що були породжені різноманітними легендами і забобонами. І хоча усі ці страхи й духовні пута остаточно не зникали, зберігаючись аж до наших часів, такий оптимізм поступово заповнював західну культуру в міру розгортання наукової революції. «Життя реальне, життя щире, і могила не є його ціллю»<sup>3</sup> – ці слова, сказані американським поетом Г. Лонгфелло у ХІХ столітті, цілком відбивають той ентузіазм, з яким марловський Фауст зустрів свою власну новознайдену свободу<sup>4</sup>.

Утім, така радість не могла тривати довго. Модерна людина, як і Фауст, мусила дорого заплатити за свої примхи. Ті самі сили, що знищили забобони, створили ще більше ярмо в історії людства – знелюднення людини. Методичні

<sup>2</sup> ЛЕМБ Чарльз (1775-1834) – англійський поет і критик доби романтизму, який у співавторстві зі своєю сестрою Мері написав широковідому книгу для дітей “Tales from Shakespeare” (1807).

<sup>3</sup> *Longfellow H.W. Psalm of Life // The Complete Poetical Works of Longfellow. – Boston: Houghton Mifflin Company, 1902. – P. 18.*

<sup>4</sup> Легенда про Фауста – це витвір мандрівного німецького лялькового театру, який гастролював по всій західній Європі за часів Ренесансу. Крістофер Марло (1564-1593) міг побачити цю виставу в Лондоні, хоча точних відомостей про це немає. На основі сюжету цієї лялькової вистави він написав свого знаменитого “Доктора Фауста” (1592-1593). Ця трагедія, до речі, справила пізніше велике враження на Гете та спонукала його написати свого “Фауста”.



світогляди – кожний із яких претендує на науковість – завершилися системами, які лише поглиблювали розрив між людським прагненням та дійсністю. З часом індустріалізація та урбанізація поступово перетворили людину в автомат.

Парадоксально, але світ Фауста залюднився незадоволеними Гамлетами. Час і справді «вийшов із суглоба». І навіть у межах самої «системи» визріло розуміння того, що «не все гаразд». Гегель, один із найбільших творців системи, розробив концепт «відчуження», пишучи про «війну Духа із самим собою». Інший творець системи Маркс зауважив, що в модерні часи «ремісник втратив творче ставлення до свого виробу». Подібне «відчуження» нуртувало і в свідомості Гамлета.

Модерна людина – це перевтілення Фауста в Гамлета. Боги померли, але земля не перетворилася на рай. Стара суспільна тканина розпалася, але людина не спромоглася сплести кращої. Наука, що звільнила розум людини від ярма пітьми, призвела до найкривавіших в історії людства війн. Фауст, який перевтілювався в Гамлета, вдивляючись у своє майбутнє, бачить лише «ніщо» у вигляді ядерної бомби.

Обидві трагедії, «Доктор Фауст» і «Гамлет», є проблемними і спричинили навколо себе критичну полеміку, що триває вже третє століття. У цій есе я спробую окреслити ці проблеми, показати деякі розв'язки їх у минулому та розглянути їхнє параболічне значення в психіці сучасної людини.

## **1. Парадоксальна критика трагедії «Доктор Фауст»**

Трагедія «Доктор Фауст», на думку більшості науковців, є монументальним мистецьким твором із монументальними естетичними недоліками. Тут у межах доволі невдалої драматичної структури дійові особи то з'являються, то зникають без очевидної мотивації, а шляхетні наміри закінчуються низьким блазнюванням. Водночас у п'єсі є ряд надзвичайно вдалих драматичних сцен, які можна порівняти лише з Шекспіровими. Окремі

## II. Свіжий погляд на давні тексти

шедеври англійської поезії сусідять тут з найвульгарнішими рядками, що коли-небудь були написані англійським поетом. Втім, саме з цих полярностей і виростає образ тієї майже надлюдини, що кинула виклик всесвітові в обороні людської гідності й людської незалежності<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Тема змагання людини з богами – тобто зі всесвітнім ладом – не нова. Вона давніша навіть за античну культуру класичної Греції. Ще до Гомера й авторів давньогрецьких трагедій у Месопотамії Гільгамеш виступив на захист людської гідності, а біблійний Йов, хоч і залишався покірним Ієгови – навіть після усіх безглузких пошестей, – все ж таки відважився заперечити божественну логіку. Отже, Марло мав попередників. Втім, пізніше ця тема почала набирати інших форм. Часто критики називають цю тему *байронівським невдоволенням*. Вона не зникла в літературі ще й до наших часів – і не зникне так довго, доки людина матиме свідомість і шукатиме сенс буття.

У 17-му столітті французький філософ і математик Блез Паскаль писав у “Листах”: *“Людина – це мислячий очерет, вона сильніша за бурю, що ламає її. Людина здатна осмислювати свій стан, а буря – ні”*. Подібне бачення відношення між людиною та космічним ладом має місце і в пізнішій літературі. Наприклад, наприкінці 19-го століття американський письменник Крейн у відомій новелі “Відкритий човен” писав: *“Ця вежа була велетнем, байдужим до бідкання комах. Вона уособлювала до певної міри – в уяві кореспондента – маєстат природи відносно людської боротьби: природа в бурі, природа у візії людській... Але все ж таки вона була байдужою”*. Проте якщо Паскаль вважав, що в цій протистоянні з природою людина знаходить свою гідність, то, на думку Крейна, вона знаходить у ньому людську солідарність: *“Увесь час було якесь усвідомлення присутності товаришів біля нього. Він відчував ніжне братерство, ніби в бою, сильніше навіть за ціль їхньої боротьби. Вони утворювали містерійне братство, яке зароджується через небезпеку смерті”*.

Усе це можна узгодити з оптимізмом Фауста, проте модерну добу більше характеризує Гамлет.

Уже в першій половині 20-го століття ця тема набула іншого забарвлення. Цілком незалежно від того, про що дискутували психологи, американський драматург Юджин О’Ніл торкнувся цієї теми в п’єсі “Довга подорож у ніч”. Його протагоніст Едмунд, зокрема, говорить: *“Я народився людиною через помилку. Я був би щасливіший рибою або чайкою. У такій ситуації, як склалося тепер, я завжди почуватимуся вигнанцем; ніколи не вважатиму цей світ батьківщиною. Я буду завжди чужинцем, який не хоче і якого не хочуть, який ніколи нікому не належатиме, який буде завжди трішки залюблений в смерть”*. Так само й Пруфрок – персонаж Т.С.Еліота – жалкує, що він не краб, який повзає по мовчазному дну моря.

Цієї теми торкалися різні західні письменники, однак найчастіше її розробляли екзистенціалісти. Наприклад, у романі “Нудота” Жан-Поль Сартр передає цю тему роздумуванням наратора: *“Я не міг збагнути існування на цих гілках, що звисало байдужою желятиною... Існування скрізь. Безмежне існування. Чи це сон – ця необмежена присутність?... І чи я в цьому сні – я і цілий*

Велич Фауста народилася в парадоксі, тож не дивно, що і його критика є парадоксальною. Ті, хто засуджує цю трагедію, роблять це здебільшого на моральних підставах. Так, приміром, Джеффри Френсіс, котрий не вбачає в трагедії Марло нічого доброго, пише: «Фауст це вульгарний чаклун, який спокусився продати чортові душу в обмін на чуттєві насолоди, славу та силу на цій землі і який трясеться й верещить в агонії, коли настав час розплати»<sup>6</sup>.

Водночас і ті критики, що оцінюють цю трагедію позитивно, також нерідко хвалять її саме на моральній основі. Зокрема, Джордж Сантіяна, чий погляд згодом цілком заперечували «нові критики»<sup>7</sup>, пише: «Читачі Марло вбачають у Фаусті таку людину і такого ж християнина, як і вони самі, який часом через амбіції та гонитву за задоволеннями виявляє певну надмірність... Фауст гарний протестант, що мужньо відстоює погляди свого віросповідання... Коли ж злий янгол перемагає доброго, то це відбувається всупереч постійному ваганню та каяттю самого Фауста. Падіння Фауста випадкове – через предестенацію»<sup>8</sup>.

Два вище зацитовані критичні погляди на твір Марло, як бачимо, є діаметрально протилежними. У більшості випадків критику «Доктора Фауста» можна поділити на дві категорії: з одного боку – так званий «диявольський погляд»,

---

*парк? Я тремтів зі страху, але ще більше я злостився... Це все видавалося мені таким абсурдом! І я ненавидів цю пігмейську желатину! Вона була скрізь! Скрізь! Я усвідомив що це голий світ постав раптом у своїй наготі.»* Також прикладом може послужити Альбер Камю. В есеї «Логіка абсурду» в книжці «Міф про Сізіфа» (я читав її в англійському перекладі) Камю розмірковує над логікою в існуванні: «Якби я був деревом серед інших дерев, це життя мало б значення – або, радше, ця проблема не мала б значення, – бо я би був частиною цього світу. Я був би цим світом, проти якого я виступаю всім розумом». Ці слова міг би сказати і Гамлет.

<sup>6</sup> Jeffrey F. "Manfred" // *Edinburgh Review*. XXVIII – August, 1817. – P. 430-431.

<sup>7</sup> Критичний рух в американській літературі в 40-их і 50-тих роках після публікації книги Джона Ренсома (*The New Criticism*, 1941). Принципи, на яких базувався цей рух, походять з раніших часів. Наприклад, один із ранніх пропонентів цих принципів був І.Ричардс (*Principles of Literary Criticism*, 1924). Членами цього руху або прихильниками були найкращі критики тієї доби: Т.С.Еліот, К.Брукс, Р.П.Варрен, А.Тейт, Р.П.Блекмур та В.К.Вімсат.

<sup>8</sup> *Santayana G. Three Philosophical Poets.* – New York, 1910. – P. 147-149.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

який походить від романтичних критиків, а з іншого – так званий “християнський погляд”, що походить від вікторіанських критиків і сьогодні є домінуючим в англійському марлознавстві. Тож їхній детальний розгляд почнемо саме з християнського погляду.

В есеї «Доктор Фауст» В.Грег, який реконструював спотворений текст трагедії, займає християнську позицію та інтерпретує п'єсу як змодернізовану версію середньовічної моральної драми. Науковець стверджує, що, хоча *mythos* сам по собі не є середньовічним, його алегорична форма і моральна дедуктивність вказують саме на його походження з середньовічної «драми страстей»<sup>9</sup>. Отже, Грег стоїть на позиції, що в пізнішій критиці стане відомою як «алегоричний підхід до Фауста»<sup>10</sup>. До речі, у своїх поглядах Грег близький до Дж.Сміта та інших коментаторів, які вбачають у Фаусті свого роду телепня, що неспроможний визначитися між добром і злом<sup>11</sup>.

В.Грег наводить приклад з п'єси, зокрема той момент, де Мефістофель злосливо хвалиться, як то він обдувив Фауста, керуючи його зором під час читання Біблії. Це, твердить Грег, пояснює ролі Вальдеста і Корнелія, які з'явилися тільки раз на початку трагедії: вони були лише посланцями Мефістофеля. Після того, як Фауст піддався спокусі, він уже не мав сили побачити дійсність на власні очі. У своїй сліпоті він не спромігся побачити Гелену в правдивім світлі, що вона також лише перетілення сатани. Увесь аргумент В.Грега вибудовується саме на цій іронічному звороті в драмі<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Так, як і український вертеп сьогодні став Різдвяним ритуалом, драма страстей рідко, але де-не-де ще практикується під час Великодніх свят. Найвідоміша вистава – у ній беруть участь усі мешканці Оберамергау (Oberammergau); громадяни перевдягаються в історично відповідний одяг, чоловіки відпускають бороди і довге волосся. Мені довелося побачити таку драму в Оберамергау, коли я служив у американській армії в Німеччині. Другу таку драму я бачив у штаті Оклахома в Америці. Ця вистава не була такою величавою, та все ж таки була досить унікальною.

<sup>10</sup> Gregg W.W. „Doctor Faustus” // Modern language Review. – Vol. 41. (1946).

<sup>11</sup> Smith J. Marlowe's „Doctor Faustus” // Scrutini. – VIII, 1939.

<sup>12</sup> Gregg W.W. Op. cit. – P. 37-9.

Подібний погляд ми бачимо і у Дж.Сміта. Як і Грег, він обороняє алегоричну тезу. Злий і Добрий Янголи, твердить Сміт, – це дві протилежні складові Фаустової психіки. Це ж стосується й інших дійових осіб, які то з'являються, то зникають у п'єсі. Наприклад, Стара Людина – це алегоричне втілення Фаустового відчуття плинності часу. Гелена символізує фізичні прагнення героя, а Сім Гріхів – це емблеми складників у його гедонізмі.

Усі ці дійові особи, за твердженням Сміта, – включно з Мефістофелем – це психологічні складники Фауста-людини, що віддзеркалюють його власні вагання між добром і злом. Водночас, зазначає Сміт, вони існують як самостійні дійові особи, що, незалежно від Фауста-людини, втілюють символи окремих моральних категорій<sup>13</sup>. Таке бачення близьке уявленню В.Грега про іронічний поворот дії. Обираючи зло, радше ніж добро, Фауст піддався зовнішнім впливам і цим посилив негативні сили у власній психіці: Фауст мав вільний вибір і вибрав зло.

Отже, обидва наведені погляди сходяться в одному: Фауст обрав свою долю добровільно. Його невгамовне бажання мати владу та вигоди приречило його на повсякчасну муку в пеклі. Парадоксально ці погляди є само заперечні, якщо підходити до проблеми Фаустової свободи з точки зору трагедії. І В.Грег, і Дж.Сміт намагаються захистити п'єсу як трагічний жанр. Та все ж таки їхні твердження про вільний вибір Фауста між моральними альтернативами не дуже переконливі, коли ми приймемо іронічну тезу. Якщо Мефістофель справді керував Фаустовими очима, то про який вільний вибір може бути мова? «Фауст-недотепа» дещо нагадує «Фауста-вульгариста», про якого ще раніше писав Джеффри. Якщо ж справді психіка героя складається з темних сил, які він не в силі перебороти, то чим тоді його вибір відрізняється від теологічної предестинації, про яку писав Дж.Сантіяна, або від натуралістичного детермінізму, що притаманний романам Еміля Золя? Погодившись з

---

<sup>13</sup> *Smith J. Op. cit. – P. 11-15.*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

іронічною чи з алегоричною тезами, ми не в силі уявити такого Фауста в ролі трагічного героя. Найбільше, що ми можемо побачити в нім, – це сентиментальну жертву зовнішніх сил. Такий герой може бути хіба що героєм мелодрами, але героєм трагедії – ніколи.

З іншого боку, так званий «диявольський погляд» розглядає Фауста крізь призму екзистенційної вітальності. (Я уживаю слово “екзистенційної” не в його філософсько-екзистенціалістичному значенні, хоча в подальшому і згадуватиму деяких екзистенціалістів. У цьому випадку я маю на увазі цілком інше філософське значення – *élan vital* – з філософії Генрі Бергсона: це оригінальний імпульс до життя, який є субстанцією природи і свідомості.) Критик доби англійського романтизму Вільям Гезліт, вочевидь, мав на увазі саме такого вітального Фауста. Він назвав його «велетенським ескізом життя», або «уособленням гордої волі та нетерпимої цікавості, прекрасним поза межами страху та жалю». Фауста знищило, писав Гезліт, «болюче бажання поширити знання до межі в природі і в мистецтві і в той самий час здобути владу через знання»<sup>14</sup>. Фауст, в очах Гезліта, – це майже надприродна істота, яка не може погодитися з обмеженнями фізичних законів, якими всесвіт скоує волю звичайних смертників: «Він бунтується проти усіх консиквенцій і входить у союз із дияволом, із самою долею, щоб з допомогою метафізики осягнути ціль: знання»<sup>15</sup>.

На мою думку, лише таке тлумачення героїки Фауста задовольнить вимогу трагічного жанру. Лише руїна «велетенського ескізу життя» може відповідати аристотелівським вимогам трагічного героїзму. Але порівняймо тепер відчужене буття Гамлета та вітальне буття Фауста.

---

<sup>14</sup> *Hazlitt W. Lectures on the Age of Elizabeth* (1820). Мої цитати взяті з переддруку: *The Complete Works of William Hazlitt* / Ed. by P.P.Howe / In 21 vol. – London: J. M. Dent, 1930-34. – Vol. VI. – P. 202.

<sup>15</sup> *Ibid.* – P. 203.

## **2. На межі Середньовіччя і Ренесансу: метаморфоза цінностей**

Між Шекспіровим Гамлетом та Фаустом Марло існує цікава паралель: обидва відчують екзистенційну проблему в «часі, вивихненім із суглоба». Однак їхні підходи до проблеми відмінні. Через відчуження від свого оточення Гамлет не в силі діяти. Натомість Фауст не може втихомирити свою вітальність. Чим більше він почувається відчуженим від свого оточення, тим більше він відчуває необхідність протидіяти цим обмеженням.

У межах белетристичної закономірності Гамлет відрізняється від Фауста тим, що він середньовічна людина, захоплена зненацька несподіваним і раптовим наступом нової доби Відродження. Він, так би мовити, позаду нових цінностей, які приносить новий період у розвиток людської культури. Він не діє лише тому, що його погляди на життя базуються радше на законах минувшини, аніж на законах майбутнього. Повернувшись із Вітенбергу, де життя далі йшло по теологічних рейках середньовіччя, Гамлет потрапив у чуже духове середовище. І тому він не міг продуктивно співдіяти з цим оточенням. Кожний намір, кожна думка не завершуються послідовною дією, бо в своїй свідомості він не міг прийняти довколишній світ таким, яким він його застав.

Натомість Фауст переростає свій час і моральні цінності. Його візія – це візія уяви. Він бачить можливості, які людина може осягнути. І саме тому він женеться за знанням, божеволіє – якщо можна так висловитися – через ті можливості, що відкриваються для людського розвитку. Гамлет і Фауст – це дві сторони однієї медалі. Як сказав Альбер Камю, щоправда в іншому контексті, вони є «дві протилежні полярності в одному людському досвіді».

Те, що Добрий Янгол сказав Фаусту, він міг би сказати Гамлету з більшим успіхом:

*Милий Фаусте, думай про небо  
І небесні справи...*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Протягом усієї п'єси Гамлет думає «про небо і небесні справи». В його житті немає радості, лише пригнічення й сум. Гамлет не любить життя, тільки страх перед незнаним, як то він так гарно висловився у своїм знаменитім монолозі, спиняє його від самознищення. Натомість Фауст розмірковує над «небесними справами» лише як над об'єктами наукової цікавості, наче біолог роздумує над амебою чи парамісієм, дивлячись крізь мікроскоп. Його ж особисте існування іде в парі з фізичним світом «гонорів та багатств». Неначе поганин у античній Греції, він захоплюється не так матеріальним світом, як самим чудом його існування. Для Фауста світ – як цяцька для дітей. І саме тому він з ентузіазмом вигукує:

*Що ж, навіть графство Емден буде моїм,  
Коли Мефістофель стане поруч мене.  
Що загрожує мені? Фаусте, ти не ризикуєш!  
Не сумнівайся більше. Приходь, Мефістофелю,  
І принеси гарні новини вельможі Люцифера!  
Чи ще не північ? Приходь, Мефістофелю!*

Таку відмінність між відчуженим існуванням Гамлета та вітальним життям Фауста можна помітити в багатьох порівняльних прикладах з обох трагедій. Порівняймо, приміром, вигук Гамлета про жінку: «Кволосте, твоє ім'я є жінка!», з Фаустовим: «Солодка Гелено, зроби мене безсмертним поцілунком твоїм!» Порівняймо також Гамлетові саркастичні, іронічні, дуже часто навіть сардонічні вислови про людські амбіції з бажаннями Фауста:

*Як вже насичує мене сама уява!  
Чи наказати духам принести мені що схочу,  
Роз'яснити всі неясності мені,  
Виконати усі мої розпачливі ініціативи?  
Я змушу їх летіти в Індію за золотом,  
Обчистити із океану східноазійські перла,  
Шукати по всіх закутках нововідкритих земель  
Пахучі фрукти і королівські страви.  
Скажу навчити мене нової незнаної філософії,  
Відкрити тайни чужоземних королів.*



*Я накажу Німеччину обгородити мідним валом,  
А любому Рейну текти навколо Вітенбергу;  
Публічні школи накажу наповнити шовками,  
Щоб учнів вбрати всіх у них;  
Оподаткую воїнів воєнну здобич  
І правитиму як самотній цар.*

У Гамлетовій уяві натомість, як відомо, королі живуть лише для того, щоб умерти. І тому він насміхається: «Король їсть рибу, риба їсть хробака, а хробак їсть короля».

### **3. Парадоксальна критика «Гамлета»**

У критиці, яка вивчає Шекспірового «Гамлета», існує безвихідна непослідовність, яка одержала назву «Гамлетова проблема». Вона полягає в тому, що Гамлет має вагомі причини помститися за вбивство свого батька, усім єством прагне помсти, але через причини, які навіть йому самому незрозумілі, вагається з помстою. Він стогне і скавулить, нарікає на життя, на зрадливу матір, на дядька-вбивцю, на гнилі моральні цінності у Данському королівстві. Він філософує про соціальний розлад, про брак суспільної відповідальності та цивільної відваги у людей. Однак його власна діяльність на цих наріканнях і закінчується. Він нічого не робить, аби протидіяти цьому злу.

Через таку нерівномірність в розвитку драматичного сюжету так звані «нові критики» кваліфікували «Гамлета» як драматичну неудачу<sup>16</sup>. Під впливом символістичної поезики – в яку в цій есеї я не буду заглиблюватися – Еліот пише: «Єдиний спосіб, яким можна передати емоції в мистецькій творі, – це віднайдення об'єктивного співвідношення», під чим він розуміє «ряд речей, ситуацію, ланцюг подій, які стануть формулою цієї специфічної емоції, так що коли зовнішні факти подані..., вони одразу викличуть цю емоцію». Саме таке «об'єктивне співвідношення» відсутнє в

---

<sup>16</sup> *Eliot E.S. Hamlet and His Problem // The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. – London: Methuen & Co., 1969. – P. 95-103. Згідно з Еліотом, “Шекспір взявся за проблему, яку не зміг подолати”.*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

«Гамлеті»<sup>17</sup>. Цю думку підхопили інші науковці (до речі, не тільки «нові критики») і вона кілька десятиліть домінувала в англомовних університетах.

У 19-му столітті було чимало спроб пояснити цю проблему. Будучи послідовним в абсурді своєї доби, принаймні один вікторіанський режисер перетворив Гамлета на жінку. Така статева операція по оберненню Гамлета в Гамлету фактично не розв'язала проблеми. Подібні абсурдності з'являлися також і в наступному столітті. Наприклад, психоаналітик і літературний критик Джансон намагався пояснити бездіяльність Гамлета крізь призму так званого «Едипового комплексу»<sup>18</sup>. На його думку, Гамлет мав сексуальний потяг до своєї матері Гертруди, який спричинив у його підсвідомості почуття провини і протидіяв усім намаганням вчиняти згідно з моральним вибором у дійсній життєвій ситуації. Незалежно від того, наскільки ці припущення вагомі з точки зору фрейдівської психології, вони не відповідають сутності трагедії та не розв'язують драматичної проблеми. Як і «християнські критики» Фауста, психоаналітичні критики Гамлета виводять драматичного героя поза межі трагічного оточення театрального мистецтва.

На жаль, психологічний підхід до проблеми Гамлета не є винаходом лише вікторіанської критики та фрейдівського психоаналізу. Подивімося, приміром, на так званий «погляд денді», який пропонував Гете. В його очах Гамлет є «прекрасна, непорочна, найморальніша істота, без сили і без відваги, які характеризують героя». Гамлет, на думку Гете, – «це дорогоцінна ваза», що придатна тільки для «прекрасних квітів». Доля ж посадила дуб, і його коріння розчавило скло. Тому Гамлет гнеться під тягарем, який не в силі утримати, але його моральна натура не дозволяє скинути його з пліч. Гете пише: «Для нього відповідальність є святістю;

---

<sup>17</sup> Ibid. Це задля точності: в англійському оригіналі мова йде про “objective correlative”, яке я переклав як “об’єктивне співвідношення”. Я не певний, чи цей переклад точний.

<sup>18</sup> *Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry.* – London: Oxford University Press, 1968. – P. 11-12.

сучасність – тягарем. Від нього вимагають неможливого; не неможливого саме по собі, а неможливого лише для нього. Він крутиться й вертиться, і мучить сам себе. Він то наступає, то відступає; то входить у свідомість, то виходить з неї. Врешті-решт він майже втрачає свою ціль, не віднайшовши спокою для душі<sup>19</sup>.

Погляд Гете влучно характеризує той критичний підхід до літератури, який Еліот назвав «естетичною критикою» – тільки в негативному плані<sup>20</sup>. На жаль, як це часто буває з імпресіоністичним поглядом на літературу, він цілком розходиться з драматичною дійсністю в самій трагедії. Чи ж Гамлет справді був «делікатною вазою», коли безпідставно вбив невинного старого Полонія і спричинив божевілля й самогубство невинної Офелії? На мою думку – ні. Коли ж Гете переконує нас, що Гамлетові «бракує відваги, яка творить героя», ми бачимо, як погляд німецького генія зійшов на манівці: він знизив трагедію до рівня сентиментальної мелодрами.

Більш об'єктивний погляд на Гамлета ми бачимо у Колриджа, в його славних «Лекціях і записках про Шекспіра»<sup>21</sup>. Колридж базує свої твердження на емпіричному спостереженні, що «людина відрізняється від тварини пропорційно до переваги думки над чуттям». У щоденному житті існує рівновага між внутрішньою дійсністю та зовнішнім світом. У житті Гамлета ця рівновага порушена: «Думка та образи в його уяві яскравіші й виразніші, ніж сприйняття дійсності, і ці сприйняття,

---

<sup>19</sup> *Goethe J.W. Wilhelm Meister's Apprenticeship and Travels. Vol. I. // Tr. by Thomas Carlyle. Centenary Edition of the Works of Thomas Carlyle. – London: Chapman and Hall, 1896-1899. – Vol. XXIII. – P. 281.*

<sup>20</sup> Терміни “естетична” та “імпресіоністична” критика є рівнозначні і, як правило, не стосуються Гете. Еліот ужив цей термін в саркастичному плані. Насправді ці терміни найчастіше асоціюються з естетом, епікурейцем, вікторіанським критиком Волтером Патером (1839-1894), якого “нові критики” недолюбували.

<sup>21</sup> *Coleridge S.T. Lectures and Notes on Shakespeare. – London: G. Bell & Sons, 1912.*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

пройшовши крізь мислення, набирають забарвлення і форму, відмінні від їхніх властивостей»<sup>22</sup>.

Колридж спирається на монолог у «Гамлеті», який ніби підтверджує його «розумову тезу»:

*Ну, я не знаю,  
Чи це тваринна несвідомість,  
Чи перебільшене роздумування про подію,  
Над кожною деталлю, що лиш частина мудрості,  
А три четверті боягузтва, – не знаю,  
Чому, маючи засіб, ціль, причину і бажання –  
Говорю «треба зробити це»,  
А не роблю.*

Якщо у трагедії ця думка з'являється побіжно – як одна з багатьох можливостей, то Колридж базує ціле тлумачення «Гамлетової проблеми» на цій «розумовій тезі». Як гетівський «денді», Колриджева «мисляча істота» стає абстракцією по відношенню до драматичного сюжету. Гамлет в уяві Колриджа – це спотворена істота, майже як антигерой у Кафковім романі. «Ми бачимо, – пише Колридж, – величезну, майже абнормальну інтелектуальну істоту, з усіма її властивостями та з консеквентною огидою до дійсності в житті»<sup>23</sup>.

Цей колриджевський погляд популяризували інші критики романтичної доби. Чарлз Лемб, наприклад, бачив «дев'ять десятих того, що Гамлет робить, як відношення між ним та його моральним чуттям». Лемб називає ці відношення «виявленням його самітницьких міркувань», з якими Гамлет «ховається в діри та в кути і в найбільш ізольовані частини палацу, щоб відкрити душу». Також Лемб називає ці суб'єктивні співвідношення «мовчазним

---

<sup>22</sup> Ibid. – Р. 344.

<sup>23</sup> Ibid. Герой, якого намалював нам Колридж, виглядає ніби герой якогось «театру абсурду», як, приміром, у Бекета, Йонеско, Адамова або Джене. Треба визнати, що в „Гамлеті” дійсно є елементи, які перегукуються з театром другої половини 20-го ст. Тож не дивно, що п'єса модерного англійського драматурга-абсурдиста розширила ролі двох незначних і перебільшено механічних характерів із „Гамлета” (Том Стоппард „Розенкранц і Гільденстерн мертві”).

роздумуванням, що розриває Гамлетові груди» і яке у п'єсі знижене до рівня глядачів<sup>24</sup>.

Вільям Гезліт – третій знаний критик романтичної доби – поділяє погляди і Гете, і Колриджа. «Гамлетівський характер, – пише Гезліт, – говорить сам за себе. Це не характер, позначений силою і волею, ані навіть пристрасстю, тільки виточеною думкою і почуттям. Він... заглиблений в медитації і лише голосно роздумує»<sup>25</sup>. Гезліт радить акторам, що грають роль Гамлета, показати його як «великого 'джентльмена' і вченого». Проблемою тут є те, що Гезліт має на думці радше 'джентльмена' дев'ятнадцятого століття, аніж 'джентльмена' доби Ренесансу, якого так влучно описав Кастільоне<sup>26</sup>. Тож не дивно, що редактор одного з видань прирівняв Гезлітового Гамлета до декадента Бунторна, що «ходить по Пікаділі з лілією в руці»<sup>27</sup>.

Якого ж Гамлета уявляв сам Шекспір? Він показав нам свого героя тільки в трагічні часи його життя. Придивімося до джерел, відкидаючи на деякий час психологічні пояснення, популяризовані німецькими та англійськими романтиками. Подивімося на Гамлета очима Офелії – а в переносному значенні – очима автора, який створив їх обох:

*О, що за шляхетний розум впав!  
Придворного вельможі, воїна, ученого,  
Бистрого очима, дотепного словами,  
Блискучого зі шпагою, надії короля,  
Дзеркала фасону, винахідника форм,  
Спостерігача над спостерігачами – низько, низько впав!*

Ми бачимо в цьому описі джентльмена Ренесансу, про якого писав Кастільоне: придворний аристократ, вишколений у мистецтві, з тонким смаком, здібний риторик,

<sup>24</sup> Lamb C. On the Tragedies of Shakespeare (1811) // Halliday F.E. Shakespeare and His Critics. – New York: Schocken Books, 1965. – P. 214-15.

<sup>25</sup> Hazlitt W. Characters of Shakespeare's Plays. – London: Oxford University Press, 1966. – P. 214-15.

<sup>26</sup> КАСТІЛЬОНЕ Бальдазарє (1478-1529) – італійський письменник, дипломат і автор книги „Courtier”, =у якій він описав, як має 'джентльмен' поводитися.

<sup>27</sup> Wilson J. Dover. What Happens in Hamlet. – Cambridge: Cambridge University Press, 1960. – P. 217.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

воїн і прекрасний фехтувальник. Якщо ж навіть Гамлет є більш чутливим, ніж інші, він не переходить меж і не стає ані «dandy», ані чепуруном. Якщо ж він навіть більше роздумує, ніж інші, він все-таки не робиться диваком. Усі риси його характеру відкриваються нам тільки в контексті п'єси. Його дії, як і його бездіяльне зволікання, виростають тільки з логіки сюжету. Вони є, так би мовити, симптомом його екзистенціального оточення.

Виходячи з подібної точки зору, А.Ч.Бредлі твердить, що Гамлет «за інших часів та за інших обставин відповідав би всім вимогам до нього»<sup>28</sup>. Бредлі справедливо відкинув тезу романтиків, показавши, як у своїх висновках вони помилково прийняли симптом за причину. Однак у своєму власному аналізі «Гамлетової проблеми» Бредлі, на мою думку, зробив те саме. Як же інакше можна зрозуміти його «тезу меланхолії»?

«Безперечно, – пише він, умовно погоджуючись з романтиками, – в особливих обставинах Гамлетове розмірковування, справді, може здатися небезпечним». Але, визнавши таку можливість, Бредлі наводить свою власну альтернативу, базуючись на шекспірівському тексті. ««Гамлеті» є місце, де Клавдій (Гамлетів дядько, що вбив його батька, одружився з його матір'ю та захопив трон) роздумує над поведінкою племінника. Бредлі вважає ці слова з Клавдієвого монологу ключем до таємниці Гамлетового зволікання:

*Щось є в його душі,  
Де мов на сідалі сидить меланхолія;  
Я думаю, що з неї вилупиться  
Для мене небезпека.*

З цих слів Бредлі робить висновок: Гамлетова бездіяльність зумовлюється не перебільшеним чуттям і не перебільшеним роздумуванням над деталями, а лише його меланхолією. Він пише: «Уявімо собі той моральний шок його єству..., що через цей шалений удар будь-яке діяння

<sup>28</sup> Bradley A.C. Hamlet // Shakespearean Tragedy. – Cleveland: The World Publishing Co., 1961.

йому не приступне і він впаде в меланхолію. Тепер, без сумніву, його уява та звичка узагальнювати можуть поширити ефект цього шоку на усе його буття та на внутрішнє життя. І якщо цей стан меланхолії поглибитися і закоріниться, і якщо настане раптова потреба важкої та вирішальної дії, пов'язаної з меланхолією, цей стан цілком природно може мати як один із симптомів безкінечне і безкорисне ментальне аналізування кожної дії. Зрештою, безплідність того процесу та сором, спричинений зволіканням, послаблять його ще більше і зроблять невідьником меланхолії»<sup>29</sup>.

Отже, Бредлі базує свій аргумент не на сучасній, а лише на античній психології, яку, безумовно, добре знав Шекспір.

Звичайно, важче сперечатися з тезою Бредлі, ніж з тезами романтиків. Він не відступає від Шекспірового тексту й до того ж має історичний аргумент на свою користь. У середньовіччі, як і в добу Відродження, психологія базувалася на так званих «чотирьох гуморах», які Шекспір не тільки розумів, але також і використовував безліч разів у своїх творах. Згідно з цією фізіопсихологією, людський настрій спричинюється чотирма речовинами в тілі. Співдія цих рідин, як і їхня взаємна пропорція, згідно з цією старою теорією, детермінують настрій та характер людини. Меланхолія, як тоді вважали, спричинюється надмірною присутністю рідини, яку Шекспірові сучасники називали «чорною жовчю». Ось як повір'я описувало людину, в якій переважала «чорна жовч»: «занадто контемпляційна, вразлива, меланхолійна, саркастична, навіть сардонічна»<sup>30</sup>. Як бачимо, це дуже точний опис Гамлета. Цією античною теорією Бредлі й пояснював «Гамлетову проблему».

Втім, визнавши історичну рацію Бредлі, я все ж таки не бачу великої різниці між його тезою та твердженнями романтичних критиків, яких він критикує. Назвавши

<sup>29</sup> Ibid. – P. 91-2.

<sup>30</sup> Beckson K., Ganz A. A Reader's Guide to Literary Terms: A Dictionary. – New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1960. – P. 78-81.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Гамлета меланхоліком – звісно, у ренесансному значенні цього слова – ми говоримо про нього як про занадто чутливу людину (про що, до речі говорив і Гете). У цій же ренесансній дефініції говориться про «перебільшену контемпляційність» (про це, зрештою, говорив і Колридж) сказав). Тож аналіз Бредлі також показує нам радше симптоми проблеми, ніж її причини. До певної міри всі ці спостереження точні. Вони характеризують психологічний стан Гамлета незалежно від того, з якої точки зору він не оцінювався. Але, зосередившись лише на Гамлетовій особі, всі дослідники нехтують соціальним фоном, на якому розвивається трагедія. Я ж думаю, що Шекспірова уява використовувала знання своєї доби, аби в художній формі представити позаісторичний універсальний людський стан. Тому я спробую підійти до проблеми з іншого боку.

### 4. Час, що вивихнений із суглоба

Щоб порівняти Гамлета з Фаустом, треба встановити значення деяких термінів. Ці дефініції, якщо вони служитимуть інструментом нашого аналізу, мають виходити з аналізу «Гамлета», бо саме Гамлетова *відчуженість* окреслюватиме Фаустову *вітальність*. Самозрозуміло, що вимоги таких дефініцій попровадять нас до детальнішого аналізу Шекспірової трагедії. Лише після того, як значення моїх дефініцій будуть установлені, я зможу повернутися до порівняння Фауста з Гамлетом.

Отже, на тлі Шекспірових трагедій та історичних драми бачимо природу в процесі розладу<sup>31</sup>. Природні або

---

<sup>31</sup> Шекспір вірив у підставове елизаветинське припущення, що створений Богом всесвіт – це безхибна симетрична і пропорційна система, яка за визначенням має бути закономірною, і що всілякі безпорядки та замішання є лише повторенням первісного гріха проти божественного заміру:

*Саме небо, планети і земля  
Наслідують ступінь, першенство і місце,  
Незмінність, хід, пропорцію, час, форму,  
Стаж і звичай, по лінії правопорядку...  
Розстрой одну струну, лиш один ступінь відбери,  
І глянь! Що за хаос прийде на слід!*



надприродні лиха стають зв'язуючою ланкою між психологічним неспокоєм героя та розвитком драматичного сюжету. Ми бачимо, наприклад, передвістя нещастя у громовиці після того, як Брут, вірний товариш Цезаря, спокусився на зраду (історична трагедія «Юлій Цезар»). Король Лір вперше усвідомив свій безвихідний стан, коли

*Troilus & Cressida, I,3*

Духовий і фізичний світ елизаветинці уявляли у гармонійнім співвідношенні, в якому існує певна ієрархія: від Бога до архангелів, від архангелів до янголів; пізніше – до королів, аристократів за стажем, міщан, кріпаків; від вищих до нижчих родів тварин, аж до рослин. Найнижче кільце у цьому ланцюгу кінчається мертвими речами. Кожна з цих категорій має своє певне місце у так званому *Великому Ланцюгу Буття*, і найгірша катастрофа стається тоді, коли цей “Божий план” порушений. Шекспір уважав усякий хаос *неприродним*. (Наприклад, у історичній п'єсі „Ричард II”, III,4, “де порушений закон і форма відносної пропорції”; у третій частині „Генриха VI”, II,5; у „Генриху V”, II.) Хаос – це гріх.

Якщо навіть найменша частина космосу занепала, цей занепад переходить хвилиною через цілий космос:

*Коли планети*

*Через зломіщення мандрують у хаос,*

*Що за пошесті, передвісники, заколоти,*

*Що за люті морів, землетруси,*

*Бушування у вітрах, страх, зміни, жах,*

*Зводять і роздушують, розшматовують і викорінюють*

*Єдність та шлюбний спокій всіх держав*

*Цілком з укріплення.*

*Troilus & Cressida, I,3*

У „Королі Лірі”, наприклад, правопорядок у родині і в королівстві був порушений, тому цілком послідовно цей хаос перейшов у природу, спричинюючи “повінь та бурю” і “стрясаючі громи” (III,2), а в історичній драмі „Ричард II” некомпетентна влада і повстання проти слабкого короля спричинили бурі та громи (I,1; III,2; III,3).

Оскільки добробут усіх громадян залежав від короля вгорі суспільної піраміди, його падіння спричинювало трагедію не лише у суспільстві, але навіть у космологічному правопорядку:

*Навіть саме небо вибухає пожежею, коли вмирають князі.*

*Юлій Цезар, II,2*

Коли в „Ричарді II” військо чекає на повернення короля, ми бачимо зловістки в природі. Вельський ватажок говорить:

*Лаври зів'яли в нашім краю,*

*І метеори страшать закріплені зірки.*

*Блідолиций місяць кривавим виглядає на землі.*

*Ричард II, II,4*

Ватажок, Глендавр, вірить що “ці сигнали пророчать смерть або падіння короля”. Тому військо розбігається в паніці, переконане, що Ричард вже не живий. Подібне стається і в третій частині „Генриха VI” (II,1).

## II. Свіжий погляд на давні тексти

сховався в печеру під час такої ж громовиці. В іншій історичній трагедії, «Король Джон», доля короля змінилася з перемоги на поразку під час бурі, що викликала у Бастарда занепокоєння: *“Навіть небо насуплює чоло проти цієї землі”*. У «Макбеті» таким порушенням нормального ходу подій та провісником трагедії є зустріч героя з відьмами. А в «Гамлеті» поява духа замордованого короля – явище надприродне – пророчить важкі часи й водночас служить каталізатором Гамлетових переживань. Тому слова Гораціо пов’язують символічну надбудову у цій трагедії з символікою в інших Шекспірових п’єсах. Побачивши привид на мурах замку, Гораціо говорить:

*Це, як оса, турбує уяви око.  
Ось так в шляхетнім величавім Римі,  
Хвилину перед тим як впав могутній Цезар,  
Гроби спустили, а мерці  
Пищали, бродячи по місту;  
Зорі, з огнистими хвостами, росили кров’ю,  
Нещастя коїлось під сонцем; а вогка зоря,  
Під чий впливом Нептунова імперія стоїть –  
Хворіла смертельно, аж до затемнення.  
Це все віщує жахливі події.*

Такі ж почуття висловив і Гамлет, почувши від Гораціо звістку, що привид його батька з’явився на мурах замку:

*Дух батька – озброєний? Не все гаразд.  
Я чую зраду.*

Як і в «Королі Лірі», в «Гамлеті» символічна роль розладу нормального природного процесу домінує над самим тоном трагедії. Цей розлад не випадковий. Навпаки, він є органічною частиною сюжету. Протягом усієї п’єси.

Гамлета мучать ті відкриття, що їх зробив йому дух покійного батька. І коли в третій дії він думає про помсту, його слова перегукуються знову зі словами Гораціо, посилюючи саме таке символічне значення розладу в природі:

*Тепер настав відьомський час,  
Коли гроби зивають і некло*

*Вихаркує всі пошесті на світ.  
Тепер би випив я гарячу кров,  
Вчинив таке, на що би день  
Тремтів піднести очі.*

Тут тон визначається тим, що Сідней Фінкельстайн, щоправда в іншому контексті, назвав «відчуженими образами». Відчужені образи, в такому розумінні, показують зовнішній світ холодним, ворожим, зловісним, несприятливим, віддзеркалюючи внутрішні страхи, тривогу і порожнечу того, чиїми очима ми бачимо цей зовнішній світ<sup>32</sup>. У такий саме спосіб Гамлет уявляє себе частиною звироднілого і zdeгуманізованого світу, в якому розлад нормального процесу є окремою реальністю. Цей натяк на розлад природи перетікає через усю трагедію, як холодна підтечія, надає тон драмі та служить співвідносним символом між внутрішнім та зовнішнім Гамлетовим світом. Усі його зауваги про «теперішні злі часи» треба розглядати у світлі такого розладу. Сам Гамлет у розпачі вигукує:

*Час вивихнутий із суглоба. Проклята злосте,  
Бо народився я направити його.*

Гете, мабуть, мав рацію, коли бачив у цих словах ключ до значення Гамлетової трагедії.

Якщо б Гамлет справді був середньовічним данцем, а не елизаветинським англійцем – яким, зрештою, був сам Шекспір, – він би не опинився в такій ситуації. Середньовічна людина була невід’ємною частиною більшої емоційної тканини, де час не був «вивихнутий». Середньовічна людина жила в містерії віри та догми, що, як слушно зауважив Вільям Бенет, «були поза людським розумом, але все ж таки були до болю дійсними і мали символічне значення, водночас відкриваючи двері між розсудком та емоціями»

---

<sup>32</sup> Термін “відчужений образ” увів у критику Сідней Фінкельстайн (*Finkelstein S. Existentialism and Alienation in American Literature. – New York: International Publishers, 1965*) Він наводить приклад такого образу з новели Ф.Скот Фітцджеральда “The Diamond as Big as Ritz”: “Захід сонця в Монтані ліг між горами, немов величезний чиряк, і його темні жили розпростерлися по отруєному небі”.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

між раціональним та ірраціональним в людській психіці<sup>33</sup>. Оскільки Гамлет, як і сам Шекспір, був модерною людиною, його трагедія з необхідністю впливає з раптового занепаду старих цінностей. Він жив за часів розладу й занепаду емоційної та моральної суспільної тканини, тож мусив переживати усі ті труднощі, що пов'язані з емоційними змінами в житті: втрачену ідентичність, загублені моральні цінності та – особливо – відчуження. Саме у світлі такого занепаду та розладу ми й маємо розглядати «Гамлетову проблему». Як зауважив Ерік Фромм, «відчужене думання є непродуктивним, бо не призводить до дії»<sup>34</sup>.

Гамлет віч-на-віч зіштовхнувся з безладом у цінностях. Ті ж самі люди, які навіть не подивилися б на Клавдія без насмішки, коли ще живим був старий Гамлет – батько принца, – тепер туляться, наче цуценята, до чобіт нового короля, сподіваючись його ласки. Така зміна в поведінці його співгромадян вказує на ще більшу зміну, яка спричинила занепад старих чеснот та старих лояльностей. Клавдій одружився з королевою Гертрудою – вдовою брата – лише через два місяці після того, як убив його<sup>35</sup>. Цей шлюб є кровозмісним. Але ніхто, крім Гамлета, не бачить у цьому шлюбі моральної непослідовності. Традиція і поведінка Гамлетових сучасників розминулися. Навіть королівський трон, де, за словами Гамлета, «колись гонор панував», тепер потопає в пиятиці та в розпусті.

Гертруда, королева і мати Гамлета, сама є трагічною загадкою. Ми мусимо взяти до уваги, що за часів Шекспіра

---

<sup>33</sup> Barret W. *Irrational Man*. – New York: Doubleday Anchor, 1958. Перший розділ Баретової книги аналізує початки відчуження в добу Ренесансу. Серед багатьох прикладів Барет наводить саме раптові зміни в цінностях як найважливіше явище у відчуженні за часів пізнього середньовіччя в Європі. Дуже близькі погляди висловлені і в іншій праці: Heinemann F.E. *Existentialism and Modern Predicament*. – New York: Harper and Rowe, 1958.

<sup>34</sup> Fromm E. *Alienation under Capitalism // Man Alone: Alienation in Modern Society* / Edit. by Eric and Mary Josephson. – New York: Dell Co., 1956. – P. 5-7.

<sup>35</sup> Єлизаветинська політична теорія про королівські “божественні права” тісно пов'язана з єлизаветинською космічною концепцією “Великого Ланцюга Буття”. Про це варто нагадати, оскільки ця політична теорія має безпосереднє відношення до “Гамлетової проблеми”.

так звана «придворна любов» ще не була фікцією, навіть незважаючи на те, що ідеалізація жінки вже почала зникати. Лицарський кодекс і далі ідеалізував жінку, хоча сам він ставав усе менше й менше практикованим. Та все ж повного занепаду цього кодексу ще не відбулося. Єлизаветинські читачі ще розуміли, що, коли старий Гамлет втілював Гіперіона – бога мужньої краси, то його дружина Гертруда – мала бути не менше, як втіленням Божої Матері. І ось раптом королева постала в усій духовній наготі. Символ Матері Божої, який можна побачити в кожному середньовічному портреті жінки, перетворився на образ повії. Тому Гамлет звертається до матері із сарказмом:

*Вибач мою цю чесноту...*

*У цім ожирілім часі*

*Чеснота жебрає вибачення від зла,*

*Ба, навіть падає на коліна.*

Ці персональні розчарування Гамлета віддзеркалюють набагато глибші розчарування, спричинені моральністю нової доби. Шекспір не залишив нам багато сумнівів щодо цього. Він хотів, щоб саме в такому світлі морального розладу ми розглядали трагедію Гамлета. Тому він показав нам Гамлета і Гораціо градуантами Віттенберзького університету, де Мартин Лютер започаткував Реформацію своїми дев'яносто п'ятьма тезами. І як відомо кожному шекспірознавцю, шекспірівські каламбури не були лише грою зі словами. Тож і в «Гамлеті» є каламбур, де у грайливих – ні, майже у глузливих, – словах «*the diet for worms*» (у перекладі «*дієта для хробаків*»), ми чуємо фразу «*The Diet of Worms*», що у перекладі означає «Асамблея у Вормс» – місто на річці Рейн, де Лютера було проголошено еретиком.

Повернувшись в Данію (але ми маємо думати про єлизаветинську Англію) після двадцятьох років ідеалістичного і релігійного виховання, Гамлет раптово опинився в країні морального занепаду. Усі цінності, якими він жив, стали тут чужими. І тому цей світ видався йому «*втомленим, заяложеним, безвартісним*». Через це він

## II. Свіжий погляд на давні тексти

окреслив свою батьківщину відчуженими образами: *«запущеним садом, у якому росте лише бур'ян... де простацькі речі – прості за своєю природою – панують»*. Між іншим, Шекспір ужив тут ще один каламбур. Коли Гамлет говорить: *«things rank and gross in nature»*, то його фраза має ще й інше значення: розлад природи. Отже, суспільний розлад має свою паралель ще й у природі. Це надає трагедії метафізичного забарвлення та нагадує нам про тогочасні космологічні теорії.

Гомерівський Телемах шукав Одиссея, аби запобігти злу, яке принесли в королівство злі коханці його матері Пенелопи. У наш час Джойсів Стівен Дедал шукав батька, і знайшов його в Леопольді Блумі, щоб той допоміг йому духовно пройти через ритуал мужності<sup>36</sup>. Гамлет, який належить до того ж самого архетипу, не знайшов свого Гіперіона. Саме в цім і є трагедія. Його переміг «злий коханець» матері. Та все ж Гамлетові надлюдські зусилля знайти незмінні абсолютні цінності в хаотичному всесвіті роблять його трагічним героєм.

### **5. Самотність у свободі**

Життя, що ґрунтується на традиції, завжди легше, ніж вільне життя. Вага етичної відповідальності раніше чи пізніше призводить до відчуження. Людина, що змушена обирати одну правильну дорогу між багатьма можливими, неодмінно відчуває занепокоєність, оскільки її душа не знаходить тієї безпеки, що є характерною для безвідповідального існування. У середньовічній Європі

---

<sup>36</sup> Проблема “батька і сина” – яка характеризувала 19-те століття та початок 20-го (пригадаймо, хоча б Кафку) і яка перемандрувала в американську літературу 50-тих років (Джек Керуак, Ален Гінсберг) – є свого роду символом, навіть архетипом, гебрейсько-грецької цивілізації. „Старий Заповіт”, приміром, розпочинається “Книгою родів”. Грецька міфологія починається з олімпійської війни між батьками (титанами) та дітьми (богами). Не дивно, що західна література завжди повертається до цього архетипу. Ми бачимо цю проблему не тільки в драмах Шекспіра, а і в сучасній літературі. Цю тему добре простежив джойсознавець Стюарт Гілберт (*Gilbert S. James Joyce's “Ulysses”: A Study.* – London: Faber & Faber, 1930).

традиція була єдиним провідником у людському житті. Питання вільного вибору було лише однією з абстракцій у теологічному жаргоні. Сьогодні ми маємо можливість поміркувати над цим питанням глибше.

Коли Гамлет реагує на теологічні питання волі або призначення, він, як і личить доброму протестантові, наголошує на призначенні. Цього вимагає навіть логіка сюжету. Проникнувши глибше в його мотивації, ми побачимо, що його рішення зумовлюються більшою мірою теологічними догмами, ніж вітальними чи особистими переконаннями. Вітенберг, усе ж таки, залишив у ньому слід. Однак в контексті такого питання його відповідь набирає майже риторичної властивості. Вона стає орнаментикою його монологу і не є центральною у значенні дії. Коли Гамлет розповідає Горацію про те, що йому потрапив до рук лист, в якому Клавдій наказує його стратити – що і є головною темою сцени, – то він говорить про це афористично:

*Часом необережність наша служить нам,  
Коли наш задум не виходить, і це навчає нас,  
Що є божество, яке керує нашим кроком.*

Знову ж таки, коли Горацію намагається переконати Гамлета не брати участі в небезпечній дуелі, Гамлет обирає драматичну позу:

*Та ні, ми заперечуємо пророцтво; у кожній смерті  
горобця є провидіння.*

І в першому, і в другому випадку Гамлетові слова є риторично-афористичними. Коли ж він справді розмірковує над питанням волі й призначення, він свідомо інтелектуально стає на бік вільного вибору:

*Чим би була людина,  
Якби її єдиним заняттям і радістю  
Було поїсти й поспати? Звіром, і більш нічим.  
Напевно він – хто нас створив з розумом,  
Із зором, що бачить вперед і назад, не дав би нам  
Уміння й розсудливості богоподібної,  
Щоб заростали вони цвіллю в нас невживані.*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Звісно, у Гамлеті ця «*богоподібна розсудливість*» не залишається «*невживаною*», вона лише переживає тривогу відчуження. На думку Колриджа, Гамлетовий надмірний інтелект і спричинив його бездіяльність. Однак, саме по собі роздумування не спричинює пасивності в житті. Її спричинює той рід розмірковувань, який, за термінологією модерного психоаналізу, «опредмечує» (objectify) і «дегуманізує» (dehumanize) кожне явище доти, доки увесь світ стає залюдненим загрозливими й незрозумілими «Іншими» (the Other). Образи в його світосприйманні стають чужими і небезпечними. Його свідомість стає відчуженою від світу: він екзаменує кожне явище із знелюдненої точки зору. Скрізь і в усьому він бачить непевності, навіть у самому собі: що є людина? хто я? жити чи не жити? чому? Не маючи відповідей на такі питання, Гамлет щораз глибше й глибше занурюється в стан відчуження.

### **6. Дефініція Гамлетового відчуження**

Під словом «відчуження» слід розуміти той психічний стан, в якому людина перестала почуватися центром свого всесвіту і, попри природний егоцентризм, бачить навіть саму себе віддаленою та чужою своїм власним почуттям річчю між іншими чужими й загрозливими її існуванню речами, які залюднюють світ<sup>37</sup>. Ось як сформував цю дефініцію психоаналітик Ерік Фромм: «Людина... відокремлюється від себе. Вона не відчувається творцем своїх дій – натомість її дії та їхні консеквенції стають її панами... Відчужена людина відокремлюється від себе так само, як вона відокремлюється від інших. Вона переживає своє існування та існування інших у той самий спосіб, як переживаються (нерухомі) речі... але продуктивним це ніколи не буває»<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Fromm E. Alienation in Modern Society // Man Alone: Alienation in Modern Society / Edit. by Eric and Mary Josephson. – New York: Dell Co., 1962. – P. 5-7.

<sup>38</sup> Ibid. – P. 58.



Відчуження спричинюється не вільним вибором, а лише почуттям необмеженої свободи – почуттям самотності й безпритульності в байдужому всесвіті. Романтикам було добре знайоме це почуття, особливо Байрону. Та й Джон Кітс мав саме це почуття на думці, коли писав, «що ми богам – мов мухи жорстоким хлопчикам». У суспільстві, де раптово змінюються цінності й порушується традиційний зв'язок між людьми, відчуження призводить до байдужості та пасивності. Ті, хто відчувають відчуження, віддаляються від суспільства, але ніколи не протидіють тому злу, яке привело їх до цього стану<sup>39</sup>. Оскільки відчужена людина не виявляє до світу інтересу, вона переживає кризу ідентичності – переживає себе і світ крізь «дегуманізовану» перспективу. Навіть саме існування видається їй абсурдом<sup>40</sup>.

Це, власне, й сталося з Гамлетом. Коли він ставить під сумнів доцільність існування, то реагує на ту тривогу, що виростає із свободи. Коли ставить питання, що є людина, – шукає загублену ідентичність. Коли він засуджує всесвіт, то бунтується проти абсурду. Абсурд, за словами Альбера Камю, – це заперечення, що виростає із конфронтації людини з всесвітом: це розбіжність між людським прагненням та обмеженнями, які накладає на ці прагнення закономірність всесвіту<sup>41</sup>.

У своєму славнозвісному монолозі – я маю на увазі той, що починаються з «бути чи не бути» і який, здається, знають навіть діти, – Гамлет змальовує самотнє, спустошене і малозначиме існування у байдужому всесвіті, існування,

<sup>39</sup> Це не випадково, що Гейзел Барнс у своїй книжці дала назву розділові про абсурд “Скочити чи не скочити”. Це губиться у перекладі, але в оригіналі мається на увазі *самогубство*. (Barnes H.E. Humanistic Existentialism. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1958. – P. 155-75).

<sup>40</sup> Я вживаю слово “абсурд” в екзистенціальному значенні, не уточнюючи розбіжностей між Сартром (“абсурд” – це конфронтація з ніщо) та Камю (“абсурд” – це межі між вільним вибором і дійсністю, яка обмежує цей вибір). Обидві ці дефініції сходяться в тому, що існування – це іронія.

<sup>41</sup> Дефініція “абсурду” була розроблена у цих двох есеях: Sartre J.-P. Existentialism // Existentialism and Human Emotions. – New York: Philosophical Library, 1957. – P. 9-52; Camus A. The Absurd Reasoning // Camus A. The Myth of Sisyphus. Trans. Justin O'Brien. – New York: Random House, 1957. – P. 38.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

сповнене болю і пристрастей: «шмагання батоном часу», «зневаги», «зла, заподіяного гнобитилем», «образ гордості», «шаленого болю байдужої любові», «зволікання справедливості», «образ від володарів». У цім трагічнім всесвіті людина – це лише ще одне буття, вона не краща і не гірша від комахи чи від каменя при дорозі; вона терпить те, що не можна винести, лише через страх перед незнаним. Лише через цей страх перед «незною країною» вона не накладає на себе руки.

Через цей відчужений світогляд Гамлет розминається з традицією, що століттями пояснювала причину існування. Християнський світогляд, який ще мав екзистенціальне значення в середньовіччі, вчив, що життя – це лише приготування до смерті, що правдиве життя – потойбічне. Теологи порівнювали життя із кімнатою з двома протилежними вікнами. Ця кімната – метафора життя. Раптом птах влітає в одне вікно і вилітає в інше. Це метафора душі. Гамлетові навіть безсмертя стає загрозою. Він трясеться як Кіркегоровий Авраам у присутності «нічого», визнаючи існування гіркого парадоксу: століттями церква вчила, що людина – це лише одне ланка у «Великому Ланцюгу Буття». Гамлет, натомість, бачить людину лише однією незначною річчю – я наголошую слово «річ» – між багатьма речами у незбагненім космосі, де навіть саме існування людини залежить від найменших організмів, таких, приміром, як хробак. І тому він говорить сардонічно:

*Ми годуємо інші істоти, щоб вони годували нас, і ми годуємо себе для хробаків. Тому товстий король і худий жебрак – це лише дві різні страви для одного столу. І це все.*

Далі він повторює цю саму думку:

*Людина може рибалити на хробака, що їв короля, і їсти рибину, яка з'їла того хробака.*

Він говорить про парадокс між уявою та дійсністю, розмірковуючи над черепом Йорика, який щойно викопали гробокопи із землі:

*Гай, гай, бідний Йорику! Гораціо, я добре знав його. Хлопчина безконечних жартів<sup>42</sup>, з найкращою уявою... І тепер, який бридкий він став в моїй уяві! Моя кров стигне від цього видовища.*

Гамлет бачить людину в найвідчуженішому образі:

*Думаєш, що і Александр мав такий же вигляд у землі? І так смердів?*

*Фу!... До яких низин ми падаємо, Гораціо.*

У Гамлетовій уяві людина – це безвартісна, стражденна істота – ні, не істота, лише річ, бо ж яка різниця між смыслом існування свідомої людини і несвідомої скелі, деревини або звіра? І який абсурд! Ця річ хоче утекти від своєї сутності; хоче з'єднатися із трансцендентним кільцем у ланцюгу. Те ніщо, неначе бездонна прірва, заглядає в її смертні очі. Усе змінюється в бутті, окрім самотності у свободі. Тому Гамлет сумує, губить, так би мовити, свідомість у відчуженні. Навіть застереження, що, мовляв, «Шекспір не знав про ці думки», яке висловив критик Довер Вілсон з приводу застосування до Шекспіра модерних теорій у науці, не є цілком доречним. Поет знав життя і добре знав людську натуру. Тож як інакше можна інтерпретувати Гамлетове «*Бути чи не бути*», як не Гегелевим спостереженням, що з настанням модерної доби «дух став на конфронтацію з собою», або просто – відчуженням?

Отже, всесвіт для Гамлета – за його власними словами – це «*смердючий і загрозливий збір випарів*». Чи ж можна уявити більш здегуманізований образ?

Людина – це «*есенція пороху*». Чи можна уявити більш відчужену ідентичність?

Оскільки нічого не має значення, то нічого й не робиться. Гамлет не може мати продуктивних зв'язків із своїм світом, бо цей світ не є духовно продуктивним. Він не діє, бо – як зауважив Ерік Фромм – відчужені люди не

---

<sup>42</sup> Англійська фраза “infinite jest” має денотацію яку не можна передати навіть досить точним українським перекладом “безкінечні жарти”. Це ніби безкінечність насміхається над нами.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

діють. Його перебільшене розмірковування над ситуацією, як і його меланхолія, є лише симптомами його трагедії. Тому Гамлет ходить зі сцени в сцену протягом усієї п'єси, не діючи, а знаходить себе і свій вільний вибір лише у фіналі. І за іронією долі, Фортінбрас – цілком протилежний за своєю природою і вдачею від Гамлета – вшановує його тіло воєнними почестями.

### 7. Фаустові уявлення про свободу

Отже, Гамлет дивиться на добу Відродження середньовічними очима. Він є, так би мовити, останній громадянин культури, що вмирає, або перший громадянин новонародженої культури, який стоїть на межі двох епох. Він переконаний, що життя – це тимчасовий стан, що мета життя – це смерть. Саме проти такого бачення Фауст і бунтується:

*Плата за гріхи – це смерть? Це важко сприйняти!*

Коли він читає Біблію критично, то робить це із власної волі, а не під впливом Мефістофеля. Він шукає щастя для людства на цьому, фізичному світі, а не в тому, потойбічному. Якщо Гамлетова логіка – це сувора логіка старогрецького світу, то логіка Фауста – це логіка гуманізму класичної Еллади:

*Якщо ми кажемо, що ми не грішні,  
Це самообман, і в нас немає правди.*

*Отже, ми мусимо грішити*

*І тому ми мусимо вмерти,*

*Ай, у безкінечній смерті.*

*Що ж це за доктрина? Che sara, sara:*

*Що буде, те буде? Теологіє, прощай!*

На відміну від Гамлета, Фауст наголошує на цінності людської гідності. Коли він доходить до нового знання, знання, притаманного добі Відродження, він підступає до вітваря філософії як гідна людина, а не як мефістофельський слуга:

*І я, що силогізмами принизив,*

*Став гордістю, цвітінням Вітенбергу...  
Буду хитрим, як був Агрінна<sup>43</sup>,  
Чия тінь заставила Європу його прославити...*

Фауст наголошує на тому факті (який попередні критики, за виключенням Грега, Сміта та Джефрі, не помітили), що його рішення вивчати чорну магію було добровільним. Він говорить Мефістофелю:

*Знай, твої слова мене переконали  
Вивчати магію і засекречене мистецтво;  
Все ж не твої слова, лише моя уява.*

Якщо слова «Лихого янгола» спокусили Фауста, то це сталося лише через його власне бажання досягнути Абсолют:

*Бути на землі, як Ієгова є на небі,  
Володарем і командиром елементів всіх.*

Або:

*Добрий маг – це напівбог.*

Не дивно, що в порівнянні з цими амбіційними планами досягнути Абсолютну Свободу, стара наука постає ні на що не спроможною:

*Філософія огидна і тьмяна,  
Право і медицина лиш для малих умів.  
Теологія найпідліша з трьох...*

Раніше Фаустовим бажанням було «жити і померти в Аристотелевих творах». В «милій аналітиці» він знаходив свободу. Але тепер нові можливості з'явилися на горизонті, і тому Фауст вирішив, так би мовити, зловити момент і стати богоподібним на землі. Силогізми та логічні аргументи були підставою його життя.

Тепер, у метафізичнім бунті, як це назвав би Камю, Фауст укладає договір із Мефістофелем, аби стати Богом, хоча б на короткий час. Наче ніцшеанська «надлюдина», він долає межу до Абсурду.

Протягом усієї п'єси Гамлет стоїть лише на межі метафізичного бунту. Фауст її переходить. Як і Гамлет, він бачить суперечності в людському існуванні. З одного боку,

---

<sup>43</sup> АГРІППА Марк Віпсаній (63-12 В.С.) – римський державний діяч, полководець і командир флоту.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Йому дано, як і Гамлету, «богоподібний розум». З іншого – його розум обмежений космічними реаліями: він вільний обирати, але без гарантії того, що він отримає те, що обере. І він переживає те, що Камю назвав «абсурдною ситуацією». Іронія характеризує усе його буття. Його прагнення не можуть здійснитися, як і його спрага до знання не може втамуватися. І через цю іронію, на відміну від Гамлета, Фауст бунтується проти самої універсальної дійсності, а не проти цінностей епохи, як це робить Гамлет. Фаустів бунт – це бунт однієї людини проти всесвітнього ладу. І такі нерівні сили в боротьбі роблять його трагічним героєм.

Але людина ніколи не може перемогти всесвітній лад. Тож і Фауст призначений на загибель. Він, як і Гамлет, мучиться парадоксальною загадкою, яку Гамлет назвав «незваною країною»:

*Що ти, Фаусте, як не людина, засуджена на смерть?  
Життя твого час доходить кінця.*

Він майже випльовує звук літери Д, яка в англійській мові є першою буквою у слові “смерть”:

*Despair doth drive distrust into my thoughts.  
(Розпука наганяє зневіру у мої думки.)*

Або:

*Damned art thou, Faustus, damned!  
Despair and die!  
(Ти проклятий, Фаусте, проклятий!  
Падай в розпуку і вмирай!)*

Але поразка Фауста у цім колосальнім виклику богам робить з нього ідеально вільну людину. Він став «мислячим очеретом», про якого писав Паскаль<sup>44</sup>. Але, водночас, він став «бездомним... закоханим у смерть», про якого писав О’Ніл<sup>45</sup>. І в цій «бездомності», і у його «метафізичному бунті» висловлено людську гідність і віру у вільний вибір.

Отже, різниця між Гамлетом і Фаустом полягає в їхніх поглядах на людство і на місію людства. Гамлет бачить

---

<sup>44</sup> Див. 5-ту нотатку.

<sup>45</sup> Там само.

людину крізь призму відчуження. Фауст дивиться на людину з точки зору її неосягнутих можливостей. Щоб уявити собі ці різні погляди, треба пам'ятати, що Гамлет є уособленням старогрецького типу, як, приміром, біблійний Йов або Авраам. Натомість Фауст – це класичногрецький поганин. Відомо, що у витоків західної європейської цивілізації лежить саме грецько-грецька традиція. І в цьому полягає причина того, чому Фауст і Гамлет є двома сторонами однієї медалі: їхній дух закладає підвалини інтелектуально-духовних пошуків нашої доби.

УДК: 82.091+821.133.1.0'04\*+821.111.0'04\*

**Сидоренко Оксана**  
(Запоріжжя)

## **Презентація гендерної тематики у французькій та англійській міській літературі пізнього Середньовіччя та Відродження**

*У статті здійснено порівняльний аналіз гендерної ситуації, що представлена в «низовій» літературі пізнього Середньовіччя та Відродження, зокрема в таких її жанрах, як французьке фабліо і англійські джести. Дослідження показало, що моделювання стосунків між чоловіком і жінкою в різних жанрах міської літератури значною мірою залежить від рівня засвоєння ними куртуазних кодів і моделей поведінки.*

**Ключові слова:** *гендерна тематика, пізнє Середньовіччя, Відродження, “низова” література, фабліо, джест.*

Тематичною домінантою, що являє свою присутність у пізньосередньовічних фабліо та у ренесансних джестах, правомірно вважати так звану гендерну ситуацію, тобто стосунки між представниками чоловічої та жіночої статі. Прикметно, що у кожному зі згаданих жанрів ця тематика висвітлюється досить специфічно, і розбіжності виявляються доволі очевидними<sup>1</sup>. На жаль, попри зростаючий інтерес сучасного літературознавства до дослідження гендерних відносин в епоху Середньовіччя та Відродження, поза увагою науковців залишається так звана міська «низова» література, жанровими різновидами якої є

---

<sup>1</sup> Див.: *Вуніт С.В.* Fragmentation and Redemption: Essays on gender and the Human Body in Medieval Religion. – NY: Zone Books, 1991. – 426 p.; *Крітцман Л.Д.* The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 260 p.; *Мацфарлане А.* Marriage and Love in England 1300-1840. – NY: Basil Blackwell, 1986. – 380 p.; *Муір Е.* Ruggiero G. Sex and Gender in Historical Perspective. – Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990. – 234 p.



французькі фаблію, англійські джести, німецькі шванки тощо. Безперечно, загальну характеристику міжстатевих відносин, представлених у таких творах, можна зустріти в працях тих науковців, що вивчали зразки подібної літературної продукції, зокрема, в роботах М.Бахтіна, В.Динник, А.Михайлова, М.Шенк, Б.Д'Анджело та ін. Проте дослідження цієї проблематики ще ніколи не здійснювалося крізь призму порівняльних студій. А це, як думається, дозволяє виявити не лише національні критерії оцінки міжстатевих відносин, але й дає можливість прослідкувати зміни у трактуванні гендерного питання у діахронному вимірі. Дана стаття є першим кроком на шляху до ґрунтовного вивчення зазначеної проблеми у компаративістичній площині.

Для французьких фаблію характерним є домінування двох основних типів мотивів, орієнтованих на художню розробку гендерної тематики, – куртуазних та соціально-побутові.

Куртуазні мотиви яскраво представлені, приміром, у фаблію “Про трьох рицарів та сорочку”, “Про сірого в яблуках коня” та “Про те, як паж Гільом отримав сокола”. У кожній із цих оповідок сюжет сконцентрований навколо любовної колізії, в якій задіяні прекрасна дама та закоханий у неї юнак, що своїми чеснотами заслуговує на її прихильність.

У першій історії розгортається досить напружена, майже драматична колізія, яка гіпотетично може претендувати на те, щоб стати сюжетною основою героїчної поеми або епізодом рицарського роману. Знатна заміжня дама пропонує трьом закоханим у неї рицарям, вийти на турнір в одній сорочці, щоб продемонструвати щирість і силу своїх почуттів. Лише один, найбідніший із рицарів, погоджується на пропозицію дами, і саме він перемагає в турнірі. Тепер на черзі випробування для самої дами, яка має в присутності знатних гостей з'явитися у тій же сорочці, що була на бідному рицарі під час турніру. І героїня виявляється гідною свого рицаря. Навіть її чоловік, котрому

## II. Свіжий погляд на давні тексти

бракує воїнського хисту, попри образу і гнів змушений зрештою визнати шляхетність вчинку своєї дружини<sup>2</sup>. Отже, як бачимо, у даному фабліо є ключовий сюжетоутворюючий елемент – вдало презентована рицарем ситуація, але форма художньої репрезентації цього елемента є типовою не для фабліо, як жанру комічної літератури, а для “високих” жанрів куртуазного спрямування (лірики труверів і трубадурів, рицарського роману, героїчної епічної поеми).

Аналогічною є й ситуація, представлена у фабліо “Про те, як паж Гільом отримав сокола”. Герой цієї історії – закоханий паж – добивається взаємності дружини свого сюзерена-рицаря завдяки власній настирливості та винахідливості дами серця. Будучи послідовним у своєму бажанні домогтися кохання знатної дами, паж Гільом на відмову господині реагує голодуванням і доводить себе до критичного стану. Навіть вимоги сюзерена дати пояснення дивній хворобі свого пажа і спроби жінки за допомогою натяків розкрити чоловікові справжню причину поведінки закоханого не лякають Гільома, одержимого бажанням оволодіти своєю коханою. Скорена силою почуттів підданого, жертівністю його кохання, дама в останній момент вирішує виявити прихильність до нещасного юнака. Чоловікові ж дивний стан пажа вона пояснює бажанням останнього отримати в подарунок сокола, із яким рицар завжди виїздив на полювання. Щоб повернути пажа до життя, благородний рицар віддає йому свого сокола, а разом із тим, сам того не відаючи, уможлиблює інтимні стосунки своєї дружини та пажа<sup>3</sup>.

У цьому фабліо розв’язка конфлікту в любовному трикутнику (рицар, його паж, прекрасна дама) відбувається завдяки послідовній і, до певної міри, пародійній репрезентації трьох психологічних характеристик, які і є іманентними рисами типових для куртуазної літератури персонажів. Рицар є шляхетним, благородним і

<sup>2</sup> Фабліо. Старофранцузские новеллы / Пер. с старофранцузского С.Вышеславцевой и В.Дынник. – М.: Художественная литература, 1971. – С.55-68.

<sup>3</sup> Там само. – С. 129-152.

справедливим. Дама є справжньою шанувальницею тих чеснот, які культивував куртуазний кодекс. Паж є взірцевим закоханим, ладним померти заради досягнення своєї мети (насолоти від фізичної близькості з прекрасною дамою). Проте рольові функції подані у фаблію таким чином, що створюють комічний ефект: благородство рицаря подається у пародійному ключі і обертається до нього очевидним для читачів моральним збитком, прагнення прекрасної дами відповідати канонам куртуазності стимулює її винахідливість і створює майже шахрайську розв'язку.

В оповідці “Про сірого в яблуках коня” і власне рицарська стихія, і стихія фаблію підпорядковані суто казковому мотиву: справедлива розв'язка (щасливий шлюб юних закоханих – бідного рицаря і доньки багатого феодала) стає можливою завдяки випадку. Кінь, якого бідний рицар погодився позичити для весілля коханої дівчини та багатого нареченого (його власного дядька), привозить сонну наречену до оселі свого господаря<sup>4</sup>. Куртуазність цієї оповідки є лише формальною, оскільки вона фіксується не на рівні культурних кодів, як у перших двох проаналізованих фаблію, а лише на рівні соціально-станової ідентифікації персонажів.

Формальною є й куртуазність деяких інших фаблію, що висвітлюють гендерну ситуацію (“Про бабу, яка змастила рицареві руку”, “Про вілана-лікаря”). В обох цих творах авторські симпатії виявляються на боці жінок і жодною мірою не залежать від станової приналежності: у першому творі проста селянка одержує перемогу над рицарем, а в другому – рицарська донька “виховує” чоловіка-селюка. Комічний ефект у фаблію “Про бабу, яка змастила рицареві руку” створюється внаслідок буквального виконання метафоричної фрази, сказаної рицарем. Зрозумівши прямо вислів “помастити руку”, бідна жінка бере вдома шмат сала і, тихенько підкравшись до рицаря-судді, дослівно виконує

---

<sup>4</sup> Там само. – С.81-128.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

його “прохання”<sup>5</sup>. Соціально-побутовий мотив – критика суддівського користолюбства – репрезентується у типовій для фабліо формі. Прикметно, що таких сюжетних алгоритмів, в основі яких лежить буквально розуміння слів, можна віднайти багато у «низовій» літературі пізнього Середньовіччя та Відродження.

Якщо у фабліо “Про бабу, яка змастила рицареві руку” комізм виникає спонтанно чи то внаслідок недолугості баби, чи то внаслідок її надмірної запобігливості, то у фабліо “Про вілана-лікаря” джерелом сміхового ефекту є свідомо активність героїні. У цьому творі розповідається про ревнивого вілана, котрому за дружину дісталася донька збіднілого рицаря. Героїня вирішує провчити чоловіка, аби позбутися безпідставних звинувачень та незаслужених побоїв, вказавши на нього королівським посланцям як на неперевершеного лікаря. Щоб вілан зміг відчутти на власній шкірі незаслужені побиття, дружина “відкриває” секрет його лікарського таланту: примусити “лікаря” працювати можна лише надавши йому добрячих тумаків. Першим лікарським обов’язком вілана було вилікувати хвору королівську дочку, в горлі якої застрягла кістка. Після щедрих ударів, герой знаходить “рецепт” від хвороби і, примусивши сміятися королівну, позбавляє її недуги. Згодом неборака виліковує за наказом короля ще “з півсотні хворих і недужих, калік, горбатих і сліпих”<sup>6</sup>, котрих було запрошено до короля на бенкет. Повернувшись після лікарської практики додому, він починає нове життя і вже ніколи не ображає свою шляхетну і розумну дружину.

Прикметно, що донька збіднілого рицаря отримує бажаний ефект (позбавляється рукоприкладства з боку малоосвіченого багатого чоловіка) виключно завдяки власному розумові та дотепності. У цьому фабліо знаходить яскраве і переконливе художнє висвітлення апологетика людської винахідливості та кмітливості, що згодом стане

---

<sup>5</sup> Там само. – С.295-297.

<sup>6</sup> Там само. – С.285.

лейтмотивом ренесансних жанрових модифікацій комічної літератури.

Присутність куртуазності як своєрідного топосу у жанровому просторі фаблію може бути пояснена хронологічно-географічними параметрами, в межах яких відбувається народження та історичне життя жанру. Відносна нерозмежованість в епоху Середньовіччя двох літературних потоків, а саме літератури елітарної, для якої було характерним, зокрема, зображення рицарства, та народної, з її прагненням до “низової” тематики, призводила до активної взаємодії двох зазначених потоків на рівні систем образів, сюжетних кліше та алгоритмів тощо. Народна “низова” література ще не виокремилася в самостійну, однак її поетика вже чітко вимальовується в тісному конгломераті з куртуазною поетикою. Тож не дивно, що і авторами, і читачами фаблію були, як правило, представники вищих соціальних прошарків. Саме з цих причин доволі поодинокими у французьких оповідках є теми соціальної несправедливості, станового поділу та ін.

Часте зображення рицарства та його побуту у французьких фаблію пов'язане також із тим, що функціонування даної жанрової моделі хронологічно збігається з піком рицарської культури. Рицар у фаблію не просто популярний літературний персонаж чи високий титул, на зразок англійського *sir*, насамперед – це факт повсякденної дійсності, детермінований соціокультурними чинниками. Однак, як зауважує дослідниця В.Динник, ідеологія міської літератури у фаблію все ж переважає<sup>7</sup>. Переможцями у життєвих перипетіях, покладених в основу даних оповідок, завжди виступають збіднілі, але чесні, благородні та хоробрі рицарі, а їхні опоненти – багаті, самовпевнені, позбавлені честі рицарі – залишаються з програшем.

---

<sup>7</sup> Динник В. У истоков французской новеллы // Фаблио. Старофранцузские новеллы / Пер. с старофранцузского С.Вышеславцевой и В.Динник. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 14.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Не менш популярними, ніж куртуазні мотиви і куртуазні топоси, при художній репрезентації теми стосунків між чоловіком та жінкою є мотиви суто соціально-побутові. Як правило, при реалізації цих мотивів у фаблію розгортання сюжетних колізій відбувається завдяки активній ролі жіночого персонажа, причому жінка, як зауважує Б.Д'Анджело, "підкреслено розглядається як достойна учениця Єви, що обманює чоловіка"<sup>8</sup>. Так, наприклад, у численній групі середньовічних французьких комічних творів жінки зображуються як лукаві, хитрі, підступні, вони легко зраджують своїх чоловіків і за маскою благочестя займаються звідництвом ("Обере, стара звідниця", "Про жіночі коси", "Городянка із Орлеана"). Авторське ставлення до героїнь у цих фаблію виявляється доволі неоднозначним: з одного боку, їхні вчинки досить цинічні і аморальні, а з іншого – їхня кмітливість і винахідливість заслуговують на схвалення чи принаймні спроможні викликати симпатії читачів.

Однак існують і такі твори, в яких ставлення до жінки є цілком позитивним. Автори захоплюються жіночою вірністю, їх самовідданим коханням ("Кошіль розуму", "Про вілана-лікаря"). Варто наголосити, що у фаблію, де розробляється гендерна тематика, жіночі персонажі займають набагато дієвішу позицію, аніж чоловіки. Наприклад, у фаблію "Про Аристотеля" цар Олександр, сильний і мудрий правитель, полководець, який підкорив мало не півсвіту, виявляється безсилим відстояти своє кохання перед Аристотелем, своїм учителем. А от його кохана дівчина з легкістю переконує Аристотеля відступитися від спроб спонукати царя зректися любові, змусивши вчителя, так би мовити, на власній шкурі відчувати силу кохання<sup>9</sup>.

Що стосується тих фаблію, де відчувається амбівалентне ставлення до жіночих персонажів, то в них

---

<sup>8</sup> Д'Анджело Б. Пародия в средневековой романской литературе (1250-1350). – М.: ОГИ, 2003. – С.53.

<sup>9</sup> Фаблію. Старофранцузские новеллы... Цит. вид. – С. 23-45.

героїні не лише домагаються бажаного (зраджують чоловіка), але й хитрістю примушують своїх чоловіків реальний хід подій сприймати за сон (“Про рицаря в ясно-червоному вбранні”) або тимчасове потьмарення розуму (“Про жіночі коси”).

На думку М.Бахтіна, таке двоєке трактування образу жінки у французьких фаблію пояснюється домінуванням у народній культурі того часу так званої ”галльської традиції”. Згідно з середньовічними уявленнями, жінка вважалася вмістилищем усього гріховного та асоціювалася зі злом, оскільки своєю звабницькою зовнішністю доводила до гріха і чоловіків. Однак поряд із цим образ жінки і захоплював, особливо будучи ”поданий у плані амбівалентного сміху, одночасно і насмішкувато-знищуючого і радісно-стверджуючого”<sup>10</sup>. Крім цього слід також враховувати, пам’ятаючи про зв’язок фаблію з куртуазною літературою, і куртуазний кодекс, який не тільки передбачав правила поведінки з жінкою, але й надавав певні права і свободи самій жінці<sup>11</sup>. Саме тому, вочевидь, жіночі персонажі у фаблію й виявляються здебільшого позитивними.

Стосовно розробки гендерної тематики в англійських джестах необхідно зазначити, що тут зустрічаємо як непоодинокі випадки подібності в інтерпретації магістральних сюжетів, так і деякі досить самобутні мотиви, відсутні у фабульному фонді фаблію. Ситуація стосунків між представниками жіночої та чоловічої статі у жанровому просторі джесту постає у трьох основних модифікаціях: чоловік-рогоносець і винахідлива дружина, яка завжди спроможна вийти сухою із води; недолугий чоловік і хитромудра жінка, яка знаходить надійний спосіб реалізації своїх планів; жінка-господиня і чоловік, який потрапляє у певну залежність від неї (слуга, гість, постоялець та ін.) і стає

---

<sup>10</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – 526 с.

<sup>11</sup> Детальніше про це див.: Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. 1990. – М.: Наука, 1990. – С. 90-96.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

об'єктом її крутійства. Як бачимо, куртуазні топоси і коди, що посідали важливе місце у художньому світі середньовічних фаблю, взагалі відсутні у тій картині світу, що вибудовується в англійських ренесансних джестах.

Перша модифікація, що представляє різноманітні випадки подружньої зради, як реальної, так і бажаної чи гіпотетичної, доволі часто зустрічається у відомих джестових збірках “Сто веселих історій” і “Торбина новин”. До речі, в цих англійських оповідках, як і у фаблю, провідним персонажем, організатором і переможцем більшості сюжетних колізій є жінка.

Показовими у цьому сенсі є оповідки 3 та 58 зі збірки “Сто веселих історій”, героїні яких активно відстоюють свої права у сімейних конфліктах і завдяки гострому розуму (оповідка 58) чи винахідливості (оповідка 3) здобувають перемогу над чоловіками. Аналогічним виявляється і пафос історії 3 із “Торбини новин”, де йдеться про те, як молода дружина зраджує старому чоловікові з юним слугою. Меткий розум, настирливість і хитрість молодички допомагають їй не тільки задовольнити свої бажання, але й переконати наївного чоловіка у власній вірності та у відданості їхнього слуги. При цьому винахідливість молодої жінки не викликає осуду з боку автора або читачів.

Утім, симпатії авторів англійських джестів не завжди бувають на боці “винахідливих зрадниць”. Так, приміром, джест 11 зі збірки “Сто веселих історій”, висміюючи жіночу невірність, розповідає про те, як до жінки, що ревно молиться біля гробу померлого чоловіка, підходить молодик та нашіптує їй непристойності, а вона спокійнісінько зауважує: “Я вже не сама, бо ще вчора сказала “так” іншому чоловікові”<sup>12</sup>. Близьким є й імпліцитний осуд героїні-зрадниці в 10-й оповідці згаданої збірки. Йдучи за гробом свого четвертого чоловіка, вдова невтішно ридає, тож один із родичів намагається її розрадити. Та вона пояснює йому,

---

<sup>12</sup> A Hundred Merry Tales // Merry Tales by Master Skelton and Other Jestbooks of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. ed. by P.M.Zall. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1963. – P. 74.



що глибина її страждань зумовлена не втратою чоловіка, а тим, що цього разу, на відміну від трьох попередніх випадків, після похорону вдома її не чекає наступний претендент на руку.

У збірці “Сто веселих історій” зустрічаємо й ряд джестів, у яких гендерна тематика не пов’язана з мотивами зради чи тілесного задоволення, а сюжет вибудовується на словесній перепалці між чоловіком та дружиною. У деяких історіях задіяні мотиви фліртування і обмін натяками (наприклад, оповідки 23 і 58) або ж зображується якийсь епізод сімейного життя, у якому комічна стихія створюється внаслідок дотепності чи вдалого виверту жінки. Так, героїня 66-го джесту знаходить вдалий спосіб перевиховання чоловіка-самодура, котрий примушував її виконувати абсурдні накази<sup>13</sup>. Гострий розум стає у пригоді й героїні 46-ї історії. Дружина лондонського купця підозрює вагітну служницю в тому, що вона спокусила свого хазяїна, та вимагає від неї зізнання. Втім, дотепна служниця, вступивши у словесну перепалку зі своєю господинею, остаточно збиває ту з пантелику такими словами: “Чому це я не можу мати дитину без чоловіка, якщо курка і та здатна відкладати яйця без допомоги півня”<sup>14</sup>.

Щодо третьої модифікації гендерної тематики (жінка-господиня і чоловік, який потрапляє у певну залежність від неї), то тут частіше переможцем виявляється чоловік. При цьому жінка постає або скупюю і недолугою, або сварливою і надто прискіпливою. Всі ці риси, що, по суті, провокують магістральний конфлікт джестів, подані як об’єкт критики, а отже симпатії – на боці спритних і хитрих чоловіків. Показовими у цьому сенсі є оповідки про дотепників-слуг, яким вдається провчити своїх зловредних господинь (джести 2, 15, 21 із “Торбини новин”), а також “Історія про те, як майстер Скегтон провчив хазяйку таверни, що розбавляла вино водою”.

---

<sup>13</sup> Ibid. – P.123-124.

<sup>14</sup> Ibid. – P.124.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Увага до постаті жінки, а також до тих проблемно-тематичних аспектів (любовний, сімейний, інколи соціально-побутовий та ін.), у яких гендерний фактор є значимим, – спільна риса для фабліо і джестів. Однак приналежність цих жанрових модифікацій до різноякісних літературних епох певною мірою позначається на ідейно-смысловому трактуванні проблеми. Так, скажімо, для середньовічних фабліо доміантною все ж залишається укоріненість у куртуазно-аристократичній культурі, з її рицарським кодексом, культом кохання, відданості та служіння Прекрасній Дамі. Закономірно, що кульмінацією таких творів є досягнення своєрідної гармонії (у сім'ї, сюзерено-васальських стосунках, соціумі) та справедливості у вирішенні всіх проблем. При цьому, відповідно, гармонізується і сприйняття жінки та її вчинків, а також оцінка рис її характеру.

Орієнтація пізніших фабліо на міську літературу максимально наближує їх до англійських ренесансних джестів. Домінування «низової» стихії позначається і на презентації гендерної тематики. Образ жінки починає набувати практично-приземленого забарвлення: прагнення матеріальної вигоди, тимчасового задоволення, вміння виправдати себе характеризують новий тип жіночої особистості. При цьому згладжуються суттєвої відмінності між критеріями ставлення до чоловіка і жінки, головними чинниками створення позитивного образу стають демонстрація розуму, хитрості, винахідливості та оптимістичне сприйняття дійсності.

УДК: 821.111.0\*Роб

**Тарасенко Кирил**  
(Запоріжжя)

## **Специфіка репрезентації гендерної проблематики в романі Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590)**

*Стаття присвячена дослідженню специфіки репрезентації гендерної проблематики в романі англійського пізньоренесансного письменника Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590). У творі представлено широкий спектр інтерпретацій жіночої та чоловічої природи: від ренесансної апологетики до маньєристично-барокового критицизму. Принцип зображення характерів у романі відповідає законам «формульної» літератури, а сам твір відбиває гендерні стереотипи кінця XVI століття.*

**Ключові слова:** *Генрі Робертс, гендерна проблематика, роман, формульна література, гендерний стереотип.*

Доба Відродження, для якої характерним був нечуваний сплеск активності індивідуума, апологія безмежності людських можливостей, відкривала широкі обрії для найрізноманітніших проявів життєвого ентузіазму та творчої енергії. Вважаючи себе "мірилом усіх речей", ренесансна людина відчувала себе спроможною оволодіти усім, чим забажає, та стати тим, чим хоче. „Бо тільки людині, – зазначав італійський гуманіст Піко дела Мірандола – дана можливість впасти до рівня тварини чи піднятися до богоподібної істоти – виключно завдяки внутрішній волі”<sup>1</sup>. Аналогічну думку знаходимо і у Леонардо Бруні: “Людина може оволодіти знанням майже необмеженої кількості речей, аби тільки вона мала бажання зайнятися їхнім вивченням. Її розум співпричетний до

---

<sup>1</sup> *Мирандола Дж. Піко дела. Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти томах. – М.: Искусство, 1962. – Т.1. – С. 507.*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Божественного розуму, і сама вона є таким собі „смертним богом”<sup>2</sup>.

Гуманістична ідеологія, просякнута пафосом реабілітації цінностей земного буття, звичайно, впливала і на такий важливий аспект життя суспільства, як гендерні стереотипи чоловічої/жіночої поведінки. Загальновідомо, що в добу Відродження уявлення про жінку суттєво змінилися: вона вже не була смиренною та покірною помічницею чоловіка, а поступово перетворювалася на дієву і активну особистість. Приміром, у спогадах про візит до Англії німецький герцог Фредерік зазначав: “ Жінки в Лондоні почувують себе набагато вільніше, ніж в інших містах, і добре знають, як з цього скористатися, бо вбираються вони в дуже гарні сукні та багато уваги приділяють усіляким комірцям і тканинам. Я знаю, що більшість із них вдягають оксамитовий одяг, хоча вдома частенько не мають і шматочка черствого хліба”<sup>3</sup>.

Думається, що саме сходження на престол Єлизавети Тюдор, яка стала для багатьох жінок взірцем для наслідування, й було причиною подібної емансипації. Варто нагадати, що тогочасне англійське суспільство вельми неоднозначно поставилося до появи на троні жінки – це відрефлектувалося на сторінках тогочасних памфлетів та трактатів. Одразу ж після інавгурації у 1558 році Дж.Нокс написав гнівний памфлет проти нової королеви, назвавши його “Перший трубний глас проти жахливого правління жінки”. У відповідь з’явилися твори Дж. Бейла (“Каталог”, 1559) і Дж. Ейлмера (“Гавань справжньої віри та істини”, 1559), в яких вінценосна особа змальовувалася як ідеальний монарх. Тож не дивно, що пере акцентування гендерних стереотипів стало однією з прикмет елизаветинської доби. Про це свідчить і ціла галерея яскравих та незабутніх жіночих образів ренесансної літератури (Джувельтта у

<sup>2</sup> Ревякина Н. Леонардо Бруни // Эстетика Ренессанса. – М.: Искусство, 1981. – Т.1. – С.51.

<sup>3</sup> London in the Age of Shakespeare: An Anthology / Ed. By Lawrence Manley. – L.: Croom Helm, 1986. – P. 36.

В.Шекспіра, Елінора у Дж.Гаскойна, Маргарита у Т.Лоджа, Беларія у Р.Гріна).

За часів Ренесансу в Англії патріархальний ідеал “смиреномудрої, покірливої та пасивної” жінки, такого собі “додатку” до представників “сильної статі” – будь-то батько, брат або чоловік – поступово витіснявся образом дієвої, рішучої й підприємливої особи жіночої статі, яка не боїться брати на себе ініціативу і відповідальність, виявляти свої розумові якості та кмітливість”<sup>4</sup>. Цьому значною мірою сприяли й пропаговані ренесансною новелістикою, зокрема перекладами Дж.Боккаччо, М.Наваррської, та елизаветинською комедією (Дж.Лілі, В.Шекспір) погляди на жінку як вільну особистість, що має право на волевиявлення та ініціативу.

Навдивовижу цікавим об’єктом для дослідження в гендерному аспекті постає так звана «формульна» (термін Дж.Кавелті) література, що орієнтована на пересічного неелітарного читача. Таке дослідження дозволяє повніше здійснити реконструкцію тогочасних культурних конвенцій та літературних кодів. Художні образи, створені «формульною» літературою, в якій констатація домінує над аналітикою, допомагають скласти більш чітке уявлення про ідеали, смаки і уподобання так званого «третього» стану елизаветинського суспільства в аспекті гендерної тематики.

Одним із представників ренесансної формульної літератури є англійський письменник Генрі Робертс, перу якого належить чотири романи “Виклик Фортуні” (“A Defiance to Fortune”, 1590), “Феандер. Цнотливий Лицар” (“Pheander. The Maiden Knight”, 1595), “Завоювання Почесті” (“Honours Conquest”, 1598) та “Привітання Девонширу” (“Haigh for Devonshire”, 1600), а також низка панегіричних памфлетів. Парадоксально, але його твори, що за своєю художньою цінністю поступалися творам більш

---

<sup>4</sup> Торкут Н.М., Василина К.М. Специфіка інтерпретації “жіночого питання” в англійській ренесансній літературі / Торкут Н.М., Василина К.М. // Вісник Запорізького державного університету. – Філологічні науки. – Запоріжжя: Вид-во ЗДУ. – №3. – 2002. – С. 134.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

відомих англійських літераторів, у тогочасного читацького загалу мали великий успіх. Романи Г.Робертса, як стверджує К.Паск, доводили свою конкурентоспроможність на читацькому ринку Англії упродовж усього XVII століття<sup>5</sup>, а його памфлети, за інформацією, наведеною Г.Тигелем, неодноразово перевидавалися і навіть сьогодні зберігають певну історичну цінність<sup>6</sup>.

Аналіз художніх образів, створених Робертсом, здійснюється в цій статті з урахуваннями іманентної природи “формульної” літератури. Адже при вивченні таких творів, як підкреслює російський літературознавець А.Єсін, “найбільшу складність представляє зміна контексту в процесі сприйняття літературного твору в наступні епохи, оскільки втрачається уявлення про ті реалії, традиції, усталені мовні формули, що були звичними для читачів минулих часів, однак абсолютно незрозумілі читачеві наступних поколінь, в результаті чого трапляється невимушене збіднення, а подеколи й перекручується ідейно-змістовий концепт твору. Втрата контексту, таким чином, може суттєво вплинути на інтерпретацію, ось чому при аналізі творів далеких від нас культур необхідним є реальний коментар, інколи дуже докладний”<sup>7</sup>.

Подібний прецедент згаданого російським науковцем “невимушеного збіднення” зустрічаємо у роботі німецького дослідника Г.Тигеля, який, аналізуючи систему образів персонажів у романі “Виклик Фортуні”, запевняє, що усі герої цього твору представлені автор доволі схематично, а за кожним учасником подій закріплено певний штамп: Андруджіо – “вірний коханець”, Галастино – “вірний друг”,

<sup>5</sup> Pask K. The Emergence of the English Author: Scripting the Life of the Poet in Early Modern England / Pask K. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – P. 74.

<sup>6</sup> Tiegel G. Eine kritische edition von Henry Roberts' „A Defiance to Fortune” (1590) / Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln / Tiegel G / [hrsg. von Giselger Tiegel aus Münstenberg]. – Köln, 1973. – S 4.

<sup>7</sup> Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / Есин А.Б. – М.: Флинта, Наука, 2002. – С. 240.

Мелісіна – “агресивна та спокуслива леді”, Елеонора – “звідниця”<sup>8</sup>. Однак наявність розгалуженої системи колізій, в якій протагоністи Андруджіо та Галастино відіграють декілька різнопланових ролей (Андруджіо, приміром, не лише коханець, але й амбіційний юнак, який прагне знань, людина, що неодноразово стає жертвою примх Фортуни, здібний мореплавець, здатний знаходити виходи із скрутних становищ, жертва наклепів та інтриг), дає підстави стверджувати, що характерологічні особливості роману “Виклик Фортуні” навряд чи правомірно зводити до однозначних функціональних шаблонів.

Головним персонажем роману є шляхетний юнак Андруджіо, який долає чисельні перешкоди, неодноразово змінюючи свій соціальний статус (принц, беззахисна жертва розбійників та піратів, щасливий коханець, приємний співрозмовник шляхетних осіб, жертва інтриг та заколоту, раб, правитель Саксонії і, зрештою, відлюдник). Ймовірно, що подібна соціальна мобільність героя може слугувати своєрідним дзеркалом тогочасної доби, адже за часів Ренесансу перехід із одного суспільного стану до іншого був досить звичною справою: успішна морська мандрівка могла перетворити простого матроса на знатну персону, що придбала собі титул, а монарша немилість незрідка обертала колишнього фаворита на в’язня чи бідняка. Усе життя головного героя роману Робертса – це конфлікт з оточуючим світом: руйнування тих ідеалів, що сформувалися в свідомості юнака.

Так, головний герой націлений на реалізацію амбітних задумів, але Фортуна і сердечні пристрасті на певний час гальмують його рух до С’єні. Винахідливий розум допомагає Андруджіо завоювати авторитет у піратів, які взяли його в полон, але розбійницький напад судна, яке належить ворогові його батька, руйнує його плани. Потрапивши у полон, він не втрачає гідності й надії, за що зрештою отримує винагороду – лорд Ієронім викупляє його

---

<sup>8</sup> *Tiegel G. Op. cit. – S 66.*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

з полону і стає його другом. Наклепи зловмисників руйнують цю дружбу, й Андруджіо знову втрачає і соціальний статус, і повагу оточуючих. Повернення до рідної Саксонії надає йому ще один шанс для успішної самореалізації, але пристрасне кохання до дівчини з іншого соціального стану закладає підвалини його майбутніх негараздів – заколоту, вигнання.

Образ Андруджіо є доволі схематичним. Автор неодноразово наголошує на його високому походженні, але тих рис, що були властиві шляхетним героям тогочасних любовно-авантюрних романів, в ньому йому не підкреслює. Якщо герої Дж.Гасконя і Дж.Лілі – вишукані придворні, а герої Т.Лоджа і Р.Гріна – рицарі або пастухи, то протагоніст Г.Робертса – юнак, для якого всі ці стихії (придворне життя, рицарське коло, пасторальний локус) є абсолютно чужими. У своїй поведінці він не орієнтується на рицарський кодекс: кохаючи Сюзанію, він водночас не уникає і чар Мелісіни, під час заколоту в Саксонії він не робить жодних спроб захистити свої права та родину.

У поведінці Андруджіо домінує не стільки орієнтація на якісь морально-етичні приписи, скільки ситуативна доцільність. Показовою в цьому сенсі є колізія Андруджіо – Мелісіна, в ході якої розкривається такі риси персонажа як прагматизм, схильність до компромісів, готовність скористатися слабостями жінки. Прикметно, що Робертс репрезентує еротичний епізод у емблематично-умовному вигляді: інтимні стосунки між Андруджіо і Мелісіною називає “грою в шахи” та підкреслює, що кожен із них “не хотів, аби хтось переміг”<sup>9</sup>. Розкодування імпліцитних смислів відбувається, коли читач дізнається про реакцію лорда Ієроніма на цю “гру в шахи” та про трагічну загибель Мелісіни через розлуку з “партнером по грі”.

---

<sup>9</sup> *Roberts H. A Defiance to Fortune / Roberts Henry // Eine kritische edition von Henry Roberts' „A Defiance to Fortune” (1590) / Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln / [vorgelegt von Giselger Tiegel aus Münstenberg]. – Köln : Universität zu Köln, 1973. – P. 217.*



Якщо розглядати таку “гру” крізь призму гендерного підходу, то можна припустити, що Г.Робертс намагається створити ілюзію гендерної рівності. Щоправда, згодом ця ілюзія розвіюється, адже подальші колізії переконливо демонструють силу патріархального дискурсу. Тож схоже, що певний час Мелісіна лише перебувала в омані, ідентифікуючи себе як рівноправного партнера у “грі в шахи”. І якщо Андруджіо жодною мірою не заперечував проти цього, то суспільство і лорд Ієронім категорично не сприймали подібної незалежності жінки. Для Ієроніма надмірна емансипованість сестри була очевидною моральною вадою, гріхом, який вона мала спокутувати. Смерть Мелісіни, спричинена гнівом брата та розлукою з коханим, подається автором без будь-яких коментарів, як констатація факту, що не викликає ні особливого співчуття, ні емоційної напруги.

Це наводить на думку, що в інтерпретації питань гендерних стосунків Робертс не виходить за межі усталених морально-етичних стереотипів, властивих представникам “третього” стану. Релігійна укоріненість гендерних уявлень в патріархальному дискурсі тут не експлікується (як це незрідка було в памфлетах, що гостро засуджували звідництво й проституцію), але імпліцитно присутня в самій семантиці колізій (нещаслива історія кохання Мелісіни, яка зваблює Андруджіо – щасливий шлюб Сюзанії, яка завжди покладається на волю чоловіка і уникає будь-яких виявів власної ініціативи).

Разом з тим, варто підкреслити, що ставлення Андруджіо до представниць прекрасної статі далеке від рицарського служіння: кохаючи Сюзанію, він водночас не відмовляється від можливості приємно провести час із закоханою в нього Мелісіною, а смерть останньої не викликає у нього якихось переживань чи докорів сумління.

Думається, що відмова Робертса від слідування суто рицарським стереотипам, а також зображення любовних стосунків в емблематичному вигляді до певної міри відповідало смакам пересічних елизаветинців. Еротичні

## II. Свіжий погляд на давні тексти

мотиви, які в джестах експлікувалися досить відверто, в царині романістики поставали у дещо завуальованому вигляді (згадаймо, приміром, роман Дж.Гасконя, перша версія якого спричинила скандал і змусила автора вдатися до стилістичних переробок). Тож Робертс не залишає поза увагою тему зради, але репрезентує її не стільки як моральний злочин, що дискредитує героя в очах читача, скільки як буденний епізод чоловічого життя. В даному контексті доречно навести думку культуролога Е.Фукса, який на сторінках своєї “Історії звичаїв” пише: “підвищена статева активність стала і у жінок, і у чоловіків явищем нормальним, що давало право на повагу. Досконалим у дзеркалі доби був тільки той чоловік, який окрім вищезгаданих фізичних рис, завжди виділявся бажанням відносин із жінкою, досконалою жінкою – тільки тією, яка до зрілого віку очікувала кохання чоловіка”<sup>10</sup>. Тож правомірно припустити, що поведінка Андруджіо не стільки засуджувалась автором, скільки репрезентувалася як звично типова, така, що в очах потенційного читача (купець, ремісник, моряк) не принижує високого героя.

Прикметно, що Робертс, на відміну від авторів рицарських романів, не ідеалізує свого героя, наділяючи його як позитивними, так і негативними рисами: боягузством (Андруджіо кидає дружину і дітей у скрутному становищі), невдячністю (забуває про свого друга Галастино та згадує про нього лише у разі потреби), неповагою до авторитета батька (ігнорує його прохання й накази повернутися додому). До позитивних якостей головного героя, можна віднести жагу знань, винахідливий розум, практицизм, здатність приймати нестандартні рішення. Як бачимо, усі ці риси відображають морально-етичні стереотипи, які культивувалися представниками третього стану.

---

<sup>10</sup> Фукс Э. История нравов: [пер с нем. В.М.Фриче] / Фукс Э. – Смоленск: Русич, 2002. – С. 42-43.

Своєрідним антиподом Андруджіо в романі виступає його друг Галастино – протагоніст другої частини, взірцевий високий герой, майже позбавлений недоліків і вад. Як зауважує Т.І.Власова, “характерний для Ренесансу інтерес до яскравої особистості людини в “високому” романі, як правило, реалізувався у створенні декількох, частіше усього, двох героїв, які відрізняються індивідуальними якостями характеру, перевагою або “ratio” або емоцій – Пірокл і Мусідор (“Аркадія”, 1577-1580; 1590 Ф.Сідні) – несміливості або рішучості (героїні “Розалінди”, 1590 Т.Лоджа)”<sup>11</sup>.

Щодо Робертса, то у “Виклику Фортуні” різниця між головними героями полягає в тому, що один із них наділений протилежними рисами і якостями, а інший – виключно чеснотами (тонкий розум, щирість, легка вдача, сердечність, вірність, відданість, сміливість, рішучість, готовність пожертвувати собою заради друга). Галастино завжди щиро піклується про свого друга, турбується про його душевний стан, допомагає йому в скруті, а коли в житті Андруджіо настає найдраматичніший момент, то він залишає усі свої справи, щоб відновити справедливість у Саксонії та помститися за несправедливе ставлення підданих до свого правителя. Варто підкреслити, що в характері Андруджіо переважають емоції, тоді як у Галастино – “ratio”, у першого основною рисою є нерішучість, проте як у другого – сміливість та відважність.

Одним із центральних жіночих образів у романі Г.Робертса є образ Сюзанії – коханої Андруджіо. За словами Г.Тигеля, вона – “сентиментальна коханка, яка дістається рицареві за успіх у пригодах та має риси характеру, типові для героїні рицарського роману та романів пальмеринівського циклу”<sup>12</sup>. Візія так званого “жіночого питання” у Робертса йде у руслі тогочасних повсякденних

<sup>11</sup> Власова Т.И. О своеобразии поэтики социального романа Т.Делони / Власова Т.И. // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1986. – С. 15.

<sup>12</sup> Tiegel G. Op. cit. – S 4.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

уявлень про роль жінки в суспільстві. Особливу увагу привертають моралістичні повчання батька Сюзанії: “будь вірна своєму хазяїну та чоловікові: якщо він любить тебе, будь добра до нього, якщо він розсердиться, не перебивай його, а мовчки усе вислухай, якщо він буде чимось роздратований, то заспокой його своєю покірливістю, і тоді він зрозуміє, яка ти розумна. Якщо у нього є якісь недоліки, не розповідай про них, бо це є найгірша помилка, яку ти можеш зробити, і тоді всі сміятимуться над тобою. Люби його сильніше за все на світі, будь терпеливою і навчися закривати очі на багато речей, які він робитиме, будь передбачливою у домашніх справах, і старанно виховуй своїх дітей”<sup>13</sup>.

Цей текстовий пасаж дає підстави говорити про те, що Робертс розділяв патріархально-консервативні уявлення про жінку і його візія так званого “жіночого питання”, що по суті своїй була дуже близькою до пуританських уявлень, співпадала з візією більшості представників тогочасного „третього стану”. Для них жінка мала бути вже не стільки об’єктом обожнення і захопленого оспівування, як це було в середньовічному рицарському романі чи ліриці трубадурів, скільки вірною дружиною і помічницею чоловіка. Тож Робертс, котрий орієнтувався насамперед на неелітарну читацьку аудиторію, намагався зберегти недоторканими певні “культурні кордони”, “виховуючи” публіку в такому собі “правильному” ключі. Сюзанія втілює у собі типові риси жінки, яку зазвичай описували у елизаветинському романі: вона і турботлива, і ввічлива, і добра, і порядна, і цнотлива<sup>14</sup>.

Більш рельєфним і цікавим є образ Мелісіни, яка закохується в Андруджіо та зваблює його. Виступаючи антиподом Сюзанії, вона уособлює тип активної емансипованої жінки, що приходить на зміну покірливій і пасивній домогосподарці. Вона вміло використовує свій

<sup>13</sup> Roberts H. Op. cit. – P. 238-239.

<sup>14</sup> Ibid. – P. 150, 147, 162.

соціальний статус для досягнення мети, коли наказує служниці Елеонорі допомогти їй добитися взаємності Андруджіо<sup>15</sup>. Трагічний фінал життєвої історії Мелісіни та відсутність будь-яких авторських емоційно забарвлених коментарів з цього приводу, дають підстави вважати, що і у автора, і у його потенційних читачів Мелісіна навряд чи викликала позитивні емоції.

До числа негативно забарвлених жіночих образів роману можна також віднести також і образ Елеонори – служниці Мелісіни. Автор наділяє її такими рисами характеру, як хитрість і лукавість, що помітно зближує її з героїнями ренесансної новелістики та джестів. Саме в її уста він вкладає доволі крамольні, з погляду тогочасної масової свідомості, слова про те, що у любовній справі “жінка може допомогти більше, аніж досвідчений і розумний чоловік”<sup>16</sup>. Шкідливість такого „вільнодумства” письменник підтверджує подальшим ходом подій, що призводять до краху Мелісіни.

Отже, Робертс створив два типи жінок, кожний з яких тяжіє до певної усталеної традиції. Перший тип – смиренномудра, покірنا, пасивна жінка, втіленням якої в романі є Сюзанія. Цей жіночий типаж, ймовірно, був навіяний стихією „високого” роману (“Американська Маргарита” Т.Лоджа”, “Пандосто” Р.Гріна, “Зелото” Е.Манді). Другий тип – активної і рішучої жінки – уособлюють Мелісіна та Елеонора. Їхні образи були створені під очевидним впливом новелістичної та джестової традицій. Відчувається, що симпатії автора на боці традиційних патріархально-консервативних уявлень про роль і місце жінки в житті суспільства. Робертс намагається зберегти культурні кордони усталеної гендерної ситуації та репрезентує зразок так званого «чоловічого» письма.

Таким чином, створені Робертсом в романі “Виклик Фортуни” художні образи деміфологізують куртуазний ідеал

---

<sup>15</sup> Ibid. – P. 209.

<sup>16</sup> Ibid. – P. 211.

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

(Андруджіо), відображають тогочасні гендерні стереотипи, та стверджують патріархальний тип відносин між чоловіком і жінкою. При цьому автор пропонує читачеві досить широкий спектр інтерпретацій жіночої та чоловічої природи: від ренесансної апологетики до маньєристично-барокового критицизму. Таке розширення семантики художніх образів дозволяє йому в межах твору, орієнтованого на неелітарну читацьку аудиторію, представити доволі цікаву візію сутності людської природи.

### **III. Україна в контексті європейського Відродження**

УДК: 821.161.2.0'04

*Корпанюк Микола  
(Переяслав-Хмельницький)*

#### **Становлення та утвердження ренесансного класицизму в національній літературі XVI сторіччя<sup>1</sup>**

*У статті аналізується роль латино- і польськомовної національної літератури у становленні українського ренесансного класицизму, що спирався на ідеали античного, середньовічного національного та тогочасного європейського письменства, на теоретичні узагальнення Платона, Аристотеля, Горація, на ренесансні поетики і риторики. Особливу увагу приділено гуманістичній та класицистичній тематиці, ідейності й проблематиці, що представлені у філософсько-інтелектуальній прозі й публіцистиці Станіслава Оріховського, котрий заклав міцні підвалини для входження національної літератури, культури, ідеології та політики в загальноєвропейське річище на правах рівності та самобутньої достатності.*

***Ключові слова:** український ренесансний класицизм, латино- і польськомовна національна література, сарматська етноміфологема, Станіслав Оріховський.*

Неувага вітчизняного літературознавства до неукраїномовної (латино-польсько-російськомовної) рідної літератури в XIX – першій половині XX ст., погляд на свою історію очима колонізаторів призвели до хибних висновків про неповноту наших нації, культури, літератури. За останні двадцять років у цьому питанні відбулося зрушення вбік об'єктивності та корекції даного твердження завдяки

---

<sup>1</sup> Стаття надрукована до ювілею автора.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

вивченню власне історії, політології, історії освіти, педагогіки, культури, літератури, філософії, релігії з націєцентричних<sup>2</sup>, а не космополітично проколоніальних засад. Переклади і друк латино- і польськомовних творів XV–XVIII ст.; дослідження творчості, світогляду, політичних поглядів багатьох діячів і письменників, національних мілітарних, релігійних, культурно-освітніх рухів XV–XVI ст. дають всі підстави стверджувати, що вихід на історичну арену в XVI ст. козацтва, потужний братський рух, широке входження в громадсько-політичний, військово-політичний та культурно-освітній рух князівсько-шляхетських родів, посилення реформаторського наступу, чиненого братствами, римокатоликами, уніатами та протестантами, наповнення світськими мотивами культури, патріотична та освітня діяльність українських католиків; культ історії, знань, освіченості, античної греко-римської спадщини, національної історії та духовної спадщини доби державної України-Руси IX–XIII ст. як української античності переконують, що в XVI ст. у нас, – як стверджує М.Наєнко, – „ренесанс був і ще раз був!”<sup>3</sup>.

Культивування в аристократично-шляхетському та літературному середовищах сарматської міфології, громадської активності, образів ідеальних монарха-короля,

---

<sup>2</sup> Європейське Відродження та українська література XIV – XVIII ст.: Зб. наук. праць. – К.: Наукова думка, 1993; *Микитась В.* Давньоукраїнські студенти і професори. – К.: Абрис, 1994; *Савчук О.* Творчість Павла Русина з Кросна і деякі питання рецепції латинської традиції в українському віршуванні XVI – XVIII ст.: Автореф. к.ф.н. – К., 1994; *Матковська О.* Львівське братство: Культура і традиції. – Львів: Каменяр, 1996; Проблеми людини в українській філософії XVI – XVIII ст.: Зб. наук. праць. – Львів, 1998; *Литвинов В.* „Католицька Русь”: Внесок українців католицького віросповідання в духовну культуру України XVI ст. – К.: Український Центр духовної культури, 2005; *Радул О.* Історія педагогіки України X – XVII століть: персоналії. – К.: Основи, 2005; *Шевченко-Савчинська Л.* Етикетна латиномовна поезія в українській літературі XVI – XVIII ст.: Автореф. дис. к.ф.н. – К., 2005 тощо.

<sup>3</sup> *Наєнко М.* Художня література України: від міфів до реальності. Ч.1. – К.: Просвіта, 2005. – С. 175.



шляхтича, рицарсько-козацьких чеснот, козака оборонця від нехристів України та Європи; проекти відновлення Української держави Йосипа Верещинського в „Способі осади Нового Києва” та у „Війську Запорізькому пресвітлий виказ”, гуманістичних ідей, свідчать, що „На хвилі національного піднесення, каталізаторами якого виступили: загроза фізичного винищення українців з боку степу, польське національне гноблення та внутрішня зрада, формувалися всі ознаки української нації, замішаної на козацькому ґрунті... Щоправда, географічні кордони генетичного процесу формування українців швидко розширилися, бо національна ідея оволоділа всім населенням України, як і національний дух – в основі спільний для українців”<sup>4</sup>. Культивовані католиками й братськими діячами громадський гуманізм, світськість, підприємливість, висока моральність, фізичне здоров’я, обов’язок перед станом, нацією, державою, а також раціоналізм та здоровий індивідуалізм, що прищепилися в літературі, твореній як католиками, так і православними, свідчать про формування в тодішньому нашому суспільстві „ренесансного (антропоцентричного) індивідуалізму. Розвиток індивідуальної самосвідомості проходив через усвідомлення значущості і виняткової необхідності людської діяльності на благо суспільства”<sup>5</sup>.

Цей узагальнюючий вступ, що ґрунтується на різнобічному вивченні особливостей політично-культурного життя нашої нації в XVI ст., на аналізі літературних різномовних творів того часу, дає підстави стверджувати, що в українській прозі та поезії XVI ст. утвердився й розвивався ренесансний класицизм, опертий на ідеалах античного, середньовічного національного, тодішнього європейського письменства, теоретичних узагальненнях

---

<sup>4</sup> Пономарьов А. Етнічність та етнічна історія Україна. – К.: Либідь, 1996. – С.179.

<sup>5</sup> Матковська О.В. Ідея громадянського служіння – спосіб самоутвердження людини // Проблема людини в українській філософії XVI – XVIII ст. – Львів, 1998. – С. 47.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

Платона, Аристотеля, Горація, ренесансних поетиках і риториках. Прагнення письменників-гуманістів, котрі творили латинською та польською мовами для все-європейського та всеречепосполитського читача, підкреслити свою національну приналежність активно здійснювалося не лише через використання літературної спадщини Київської Русі, але й додаванням до своїх прізвищ прикладки Русин, Рутенець, Роксолан, бережливим ставленням до державотворчої ідеології та практики київських монархів Кия, Аскольда, Олега, Ольги, Святослава, Володимира Великого, Ярослава Мудрого, Володимира Мономаха, Романа та Данила Галицьких, образи яких, поруч з образами Олександра Македонського, Одонацера (Одноакра), сучасних їм у XVI ст. князів Острозьких, Вишневецьких, лягли в засади національної версії теорії сарматизму, котра лежить засадничо в світогляді та літературно-філософській практиці українського ренесансного класицизму, теоретично й літературно спрямованого на відновлення національної монархії зразка України-Руси доби Середньовіччя.

Спрямувавши свої зусилля, енергію та розум на утвердження повноправного панування в Україні, наші тодішні аристократично-князівські роди, шляхта активно боронили Батьківщину від татаро-турецьких нападників, колонізували степові обшири на південь від Поділля, Київщини, Полтавщини, гальмували намагання польської та литовської магнатерії, шляхти утвердитися на вітчизняних теренах. Свої патріотичні проукраїнські переконання, станові потреби вони опирали на давнє звичаєве право, родову спадковість від київських монархів, а, отже, й позаконкурентність на панування в Україні. Як переконливо визначив Орест Зілинський, „Для нас 16-те століття – це велике духовне потрясіння, яке було початком зовсім нової лінії культурного й політичного розвитку”, бо „В тих часах

зв'язує людей не національна ідея, а станові інтереси та ідея територіальної легітимності та культурної окремішності”<sup>6</sup>.

Отже, національно-станові потреби української аристократії відстоювати й довести свою повнокровність і уповноваженість на відповідальність за цілісність і долю України зумовили її ревниво працювати над забезпеченням цих потреб і юридично-світоглядне і літературне умотивовування власних дій. Для цього використовується вчення Володимира Мономаха про ідеального монарха-князя, опрацьоване в „Повчанні дітям”, створюється й культивується сарматська етноміфологема, покликана урівноважити паритет української та польської магнатерії, бо „Перетворивши сарматський міф у форму станової самосвідомості шляхти, польська аристократія одержала могутнє ідеологічно-культурне знаряддя для обґрунтування власних претензій на виключність у державотворчому, релігійному й завойовницькому житті, задовільняючи цим національну самозакоханість, створюючи непохитність своїх прав і привілеїв, винятковості шляхтича на особисту свободу”<sup>7</sup>.

Зорієнтувавшись на ідеологічно-культурологічну практику польської аристократії, „Архитиповий образ князя-рицаря, шляхтича-сармата дав можливість українській аристократії, багатьом нашим письменникам XVI ст., які писали латинською та польською мовою, змістити акцент у бік національних інтересів і потреб”<sup>8</sup>. Як доповнює дослідник, „Латиномовні та польськомовні епічні твори другої половини XVI ст. формою і змістом намагаються культивувати традиції епосу Княжої доби, що зумовлена соціальним замовленням: світська епічна творчість функціонувала саме в княжому або ж магнатському

<sup>6</sup> Зілинський О. Духовна генеза першого українського Відродження // Європейське Відродження та українська література XIV – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 279, 292.

<sup>7</sup> Корпанюк М. Теорія хозаризму як міфоідеологема в національному літописанні XVII – XVIII сторіч та її коріння // Гуманітарний вісник Переяслав-Хмельницького педагогічного інституту імені Г.С.Сковороди. Вип.1. – Переяслав-Хмельницький, 2000. – №1. – С. 187.

<sup>8</sup> Там само.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

середовищі”<sup>9</sup>. Отже, вона відповідала потребам, смакам його і водночас культивувала їх для загалу, виконуючи класицистичні вимоги обґрунтування та утвердження ідеології й культури гуманістичної теорії просвіченої монархії та її володаря.

Потужна мілітарно-господарська та патріотична діяльність української магнатерії в XV–XVI ст. забезпечили рівноправність національних культури та мови з польською, а з утвердженням сарматської ідеології та культури на теренах України й Польщі під її впливом латина – мова освіченого католицького українства – витіснила рідну мову на другий план, а сама у творах наших письменників почала культивувати українсько-аристократичне бачення шляхів розвитку польської монархії та українського суспільства, очоленого своєю магнатерією, в її складі на першому етапі формування державотворчого світоглядного відродження. Щоб зблизити й зрівняти українську та польську аристократію, письменники відмовляються у своїй творчості від рідних мов, йдучи європейським шляхом, тому латина, поруч із рідними книжною й розмовною мовами, визнаються потрібними в становій культурі відповідно до їхніх канонів. „Риса багатомовності була характерною й для сарматської формації” – пише дослідник<sup>10</sup>, підкреслюючи, що для магнатського середовища латинь забезпечувала його потреби, для шляхетського – українська (польська) книжна, для демократично-плебейського – українська розмовна. Отже, наявний ще один чинник класицистично-ренесансного утвердження літератури та її мови за становими потребами й культурними ознаками.

---

<sup>9</sup> Трофимук М. Динаміка розвитку напрямів літературного процесу XVI – поч. XVIII ст. // IV Міжнародний конгрес українців: Одеса, 26-29 серпня 1999 р. Зб. доповідей та повідомлень: Літературознавство. Кн.1. – К., 2000. – С. 53.

<sup>10</sup> Мацеєвський Я. Пограниччя: специфіка польсько-українсько-білоруських взаємин у сарматській культурній формації // Українсько-польські літературні контексти доби Бароко: Зб. наук. праць. – К., 2004. – Т.VI. – С. 37, 40.

Позицію українського аристократично-шляхетського патріотизму, спрямованого на демонстрацію королівській владі своїх державницьких планів відбиває рішення Київського сеймику 1571 року, надіслане до Варшави: „Особливе теж его королівської милости... просим, аби листи сеймовие, універсали, конституції і кожда справа подле обітници і привилію его руськими літерами і єзиком до землі Києвської писали і видавани били” (підкреслення моє. – **М.К.**). А кгда приносять листи его королівської милости, писание польськими літерами з мешанєм латинських слов... Жеби по-руську би приписан”<sup>11</sup>. Як узагальнює дослідник, „Сеймик фактично просив підтвердити для української мови статус державної, закріпленій у Литовському статуті”<sup>12</sup>.

Отже, опираючись на традиції середньовічної української держави, автономний статус України у Великому Литовському князівстві, такі ж умови Люблінської унії 1569 р., коли Річ Посполиту створювали „рівні з рівними, вільні з вільними” народи, наша тодішня політично-господарська еліта під орудою князів Острозьких спрямувала всю діяльність на відстоювання своїх продержавницьких прав у Речі Посполитій та виховання суспільства, що оберігалось шляхетськими мілітарними формуваннями, особистими військами магнатів і запорізькими козаками, в дусі державотворчих класицистичних переконань з культом князя-монарха (короля) та з явним натяком на Острозьких як прямих спадкоємців династії Рюриковичів і безперечних претендентів на Київський трон. Українські літературні твори XVI ст. різнобічно відображають і обґрунтовують основні засади літератури класицизму та національну специфіку цього напрямку.

Латиномовна поезія Павла Русина з Кросна утвердила в нашій літературі жанри оди, панегірика, послання, пісні, похвали, епіталами, елегії; прижилися в ній повноправними героями образи античної міфології, історії, науки – боги

<sup>11</sup> *Нудьга Г.А.* На літературних шляхах. – К.: Дніпро, 1990. – С. 54.

<sup>12</sup> Там само.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

Феб, Юпітер, Аполлон, Церера, Вакх; герої Ахілл, Дідона, Еней, Олександр Македонський, Медея, Ясон; вчені, письменники Платон, Вергілій, Горацій Флакк, Катулл, Тібулл, Проперцій, музи, пієриди, кіфара, Кастальське джерело, співці, Парка, Стікс, Орк, Лета, книжка, поет, вірш, вітри Еол, Борей, українські та європейські рицарі, ріки Дунай, Тиса, рідна земля тощо.

Як стверджує дослідниця, „У дусі ренесансного класицизму поет ідеалізує героїв, звільняючи реальних адресатів від усього, що не відповідало його заміру – створити портрет ідеальної людини – і долаючи риси, необхідні для повної відповідності ідеалові”<sup>13</sup>.

Саме Юрій Дрогобич і Павло Русин заклали основи національної класицистичної ренесансної поезії з культом раціоналізму, античної традиції та героїв; з культом поезії як вищого досягнення культури та відповідальності поета за ідейно-тематично-художній рівень творів, їхню користь у вихованні повнокровної, духовно та естетично зрілої особистості, з культом краси, краси рідного краю, природи, взагалі патріотизму.

Їхнім шляхом пішли наступні покоління латино-польсько-україномовних поетів XVI ст. в нашій літературі. Жанри елегії, еклоги, діалогу, послання, геральдично-панегіричну поезію розвивають Григорій Чуй із Самбора, Георгій Тичинський, Іван Туробінський-Ретенець, Герасим Смотрицький, Андрій Римша, Лаврентій Зизаній, Христофор Філалет; сатиру-пасквіль Ян Жоравницький. Образ поета-інтелектуала, історика, що повертає сучасникам давні духовні, історичні скарби, знайомить читача з описами країн, рік, природи, наук, характерний віршам Ю.Дрогобича, П.Русина з Кросна, М.Стрийковського. Останній рясно опрацьовує теми станової культури, розуму, історії Польщі, Литви, Русі, звичаї предків для прикладу сучасникам тощо.

---

<sup>13</sup> Савчук О.М. Творчість Павла Русина з Кросна і деякі питання рецепції латинської традиції в українському віршуванні XVI – XVIII ст.: Автореф. дис. к.ф.н. – К., 1994. – С. 10.

Мілітарна тематика, героїчна оборона рідних земель від татаро-турецьких нападників спільними силами українських, литовських і польських рицарів під орудою наших полководців зображені в епічних поемах „Про вибиття татар перекопських під Вишнівцем 1512 року” Аноніма, „Перемога над турками під Теробовлею 2 липня 1524 року” Миколи Гусовського, про оборону Європи від цих агресорів у „Побудці” Йосипа Верещинського, в якій підкреслюється рицарськість козацьких гетьманів Д.Байди-Вишневецького, Претвича, Язловецького, кн. В.-К.Острозького, створений образ супротивників турків-нікчем.

Предтечами рицарськості козацької, сучасних поетові українських князів зображений прямий предок Острозьких великий князь Роман Галицький, що загинув у битві з поляками в XIII ст., у поемах М.Стрийковського „Про битву під Завіхвостом”, „Про руйнування руських князівств”.

Батьком української нації, неперевершеним полководцем, ідеальним народним та історичним героєм у панегіричній поемі з „Короткого Волинського літопису” зображений князь К.І.Острозький – „стратілат”, що поєднав у собі здібності, звитягу, мужність і мудрість найвидатніших полководців античності Антіоха, Олександра Македонського, Пору, Тиграніса, переможець московських військ під Оршею в 1515 році.

Цей образ став етапно-канонічним для створення в нашій класицистичній літературі XVI ст. образів князів-державників Острозьких і Вишневецьких. Образ князя К.І.Острозького як опори й оборонця України також зображений в поемах „Про вибиття татар перекопських”, „Перемога над турками під Теробовлею”.

Культ українських князів-державників, гідних спадкоємців справ своїх предків-Рюриковичів, оборонців України, її народних героїв, продовжувачів слави й героїзму кн. К.І.Острозького відтворений в поемах-панегіриках. Так, у творі „Епіцедіон” (1585) Ждана Білицького створений монументальний образ кн. Михайла Вишневецького, каштеляна землі Київської, Черкаського, Канівського й

### III. Україна в контексті європейського Відродження

Любенського старости. В його свідомості та переконаннях виражений основний принцип класицистично-ренесансного світогляду й політичних устремлінь:

*Батьківщині – не собі прагни слугувати,  
Бо про неї лицарі завжди мають дбати.  
...Наші пращури, батьки добре учиняли,  
Не багатство, рідний край дітям залишали.  
Добра слава їм була ліпшою від злата,  
Перед нею все є тлін, порохня, болото.  
Показали і сиnam шлях до тої слави,  
Котру треба здобувати добрими ділами.  
...Не гадай, татарине, що безкарно нині  
Шкоди зможеш учинять тут, на Україні.  
Візьме син від Вітовта і від Костянтина  
Мужності, щоб шаблею боронить Вкраїну.  
Стережися, не зневаж князя молодого,  
З ласки Бога він такий, як був батько в нього<sup>14</sup>.*

Справжнім володарем України зображений і князь Василь-Костянтин Острозький в поемі Симона Пекаліда „Про Острозьку війну під П’яткою” (1600). Його образіві притаманні не лише високі рицарські чесноти, котрі так вдало продовжують на Марсовім полі сини Януш та Олександр, але й дійсно монарша мудрість і доброзичливість, дбайливість про Батьківщину, народ, міжнародний авторитет України. Для цього він ув Острозі заснував академію, друкарню, став опорою й оборонцем православ’я, завдяки чому „Чутки про подвиги ратні його до зірок розійшлися // Славу ж античних часів принесли йому вільні науки”<sup>15</sup>. Батьківське піклування кн. Острозького про свій народ, його добробут проявилися після перемоги його військ над козацько-селянськими повстанцями під орудою гетьмана К.Косинського. Замість помсти ворохобникам, на яку очікували переможці й переможені, він, грізно засудивши будь-які громадянські війни, котрі вважає

<sup>14</sup> Марсове поле: героїчна поезія на Україні X – першої половини XVII століть. Кн.1. – К., 1988. – С. 112, 113, 127.

<sup>15</sup> Там само. – С. 140.



найбільшим злом для народу, дорікає гетьманові за те, що той не зосереджується на боротьбі із зовнішніми ворогами України, а руйнує гармонійним уклад суспільства:

*Краще було б ті частини свої повести у Родопи  
Й вигнати із перешийка вузького рифейські загони  
Чи то піти на сніжний Танаїс і кавказькі тумани!  
Зараз мужі ці острозькі побожні тобі все прощають.  
Йди, щоб твоєї у П'ятці ноги не було, й наше місто  
Звільнить хай той, хто з тобою посмів це повстання  
підняти<sup>16</sup>.*

Гуманістичний крок В.-К.Острозького в трактуванні придворного поета С.Пекаліда відображає загальну атмосферу тодішніх пошуків взаємопорозумінь і поваги, утверджених упертою працею наших гуманістів як в аристократичному, так і козацько-поспільському середовищах. Як пише історик, Йосип Верещинський, цей „Войовничий єпископ, який сам займався козакуванням на українському прикордонні, постійно підкреслював потрібність козацтва для країни, неодноразово організовував спільно з козаками оборону власних маєтків і у своїх планах боротьби проти татар відводив їм першорядну роль”<sup>17</sup>.

Однією з провідних тем нашої класицистично-гуманістичної поезії ХVІ ст. є патріотична, глибоко чуттєво та раціонально переконливо опрацьована в ліриці Адама Чагровського, в поемі Севастяна-Фабіана Кленовича „Роксоланія” – гімнові красі та працьовитості рідного народу, його мудрості й духовній досконалості, гармонійно поєднаним із красою й багатством рідної природи. Роздуми про потребу гармонійності в розвиткові людини, суспільства та природи на науково-мистецьких, християнських моральних засадах, відтворені в поемі Миколи Гусовського „Пісня про зубра”, в якій піддається критиці невідповідність цим потребам дій, моралі, способу життя феодално-шляхетського стану.

<sup>16</sup> Українська поезія ХVІІ ст. – К., 1987. – С. 241.

<sup>17</sup> *Леп'явко С.* Козацькі війни кінця ХVІ ст. в Україні. – Чернігів: Сіверянська думка, 1996. – С. 84.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

Громадянська принциповість та патріотично-сарматські ідеали розвитку суспільства, покликаною виховувати націю в дусі боротьби за визволення та відбудову держави, характерні поезії XVI ст., й надалі розвиваються в творчості класицистів першої половини XVII ст.: в поемах і віршах Івана Домбровського „Дніпрові камени”, Касіяна Саковича „Вірші на жалісний погреб... Петра Конашевича-Сагайдачного”, Мартина Пашковського „Україна, татарами терзана”, „Дії турецькі і змагання козацькі з татарами”, в публіцистиці Яна-Щасного Гербурта, Вацлава Кіцького, Йова Борецького, Петра Могили, у віршах І.Мазепи.

Особливо рясно гуманістична та класицистична тематика, ідейність і проблематика опрацьовані у філософсько-інтелектуальній прозі, публіцистиці Станіслава Оріховського, котрий, відштовхуючись від національних політично-літературних традицій В.Мономаха, сучасних йому вчень європейських гуманістів, у своїй творчості заклав міцні підвалини для входження національної літератури, культури, ідеології та політики в загально-європейське річище на правах рівності та самобутньої достатності.

Прагнучи надати суспільному розвиткові прогресивно-демократичного, творчого спрямування, письменник обґрунтовує визначення людини як досконалого витвору природи, котра покликана пізнати себе, Бога й спрямувати власні здібності для служіння суспільству, країні. Отже, людина сама й держава повинні докладати належні зусилля для того, щоб вона сформувалася й діяла як думаючий й прагнучий приносити користь громадянин. Як ренесансно-гуманістичний діяч, Оріховський розвиває вчення про етичний інтелектуалізм, моральне виховання як основи виховання особистості, потрібної новітній державі, заклавши засади національної самобутньої етико-моральної філософії, суголосної вченню Еразма Роттердамського, віянням ув європейських і польській літературах.

Значний вплив українських римокатоликів і С.Оріховського на утвердження в Україні вищої освіти, світської літератури, поезії, жанру світської промови, історіософії,

педагогічних гуманістичних ідей, зокрема усвідомлення потреби жити людині за природними законами, заперечення целібату. Як відзначає дослідник, українські гуманісти розуміли філософію „як науку про лікування душ”, „на усвідомлення потреби її тілесного, морально-духовного розвитку і виховання”, а Оріховський опрацював етичні проблеми її самотності як найвищого добра та спрямованості на посилення уваги людини до самої себе<sup>18</sup>. Він навчає, що монархів, магнатів і шляхту треба виховувати добродішними, мудрими, національно свідомими, історично-мислячими, розумними прагматиками, зорієнтованими на досвід княжої України. У вченні про державу С.Оріховський в трактаті „Діалог про езекуцію польської держави” підкреслює, що вона та її вільні громадяни мають взаємні зобов’язання, що її громадяни „одному, родом найславетнішому, волею найяснішому, справедливою найпохвальнішому і мужністю найславнішому зверхникові, обраному вільним голосом вільних людей, для спільного добра добровільно піддані”<sup>19</sup>.

В його ідеальній конституційній монархії повинен правити сармат з діда-прадіда, бути природним прихильником і утверджувачем правди, справедливості, любителем і поціновувачем наук, мистецтв, скромним у бажаннях і настирливим у продовженні рицарсько-патріотичних чеснот, – пише автор у „Напученні польському королеві Сигізмундові-Августу, – радить уникати тиранства, дбати про душу, розумно й чесно поступати в усіх випадках, викорчовувати з держави зло, неправду, аморальність, дбати про підлеглих, про захист держави, стверджувати диктат законів, приборкувати свавільство шляхти, магнатів, чиновників, підтримувати сіячів мудрості, освіти, справедливості, допомагати злиденним і незахищеним – бути одноосібним володарем і оборонцем держави.

---

<sup>18</sup> Литвинов В. „Католицька Русь” ... – С. 95.

<sup>19</sup> Там само. – С. 148.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

Власне такого володаря, спадкоємця Мономахового вчення, хоче бачити письменник-філософ і володарем України: „Покажи себе королем, який може прогнати від нас скіфів, волохів і турків. Отож доведи отут, у Русі (а не у Вільні чи Кракові), що можна покладатись на твою доблесть... Поспішай туди, у Русь. Хоробрі мужі за тобою послідувать. З тобою поїдуть лицарі, а не ганебні блазні. У Русі з тобою житимуть, нарешті, воїни і польські вершники, а не хвальки й нікчемні актори”<sup>20</sup>.

У трактаті „Квінкункс” автор опрацьовує далі тему розвитку держаного організму та його атрибутів як життєвого компасу для громадянина-патріота. Ввівши себе героєм дискусії, письменник пропагує здорові морально-етичні, правові та політичні засади її розвитку як дітища гуманістичних ідеалів, опертих на трьох засадах: королі, священикові, церкві як гарантам її удосконаленого розвитку. Автор приходить до висновку, „що найліпшою формою держави з усіх є королівство, в якому одна мудра, розсудлива, справедлива, мужня, щедротна і шанована людина править”<sup>21</sup>. Цю ідеальну монархію він протиставляє князівствам, в яких немає свободи й не може бути через панування анархії в них<sup>22</sup>. (Дану думку творчо розвинув І.Мазепа в своїй „Думі”).

Виражаючи суспільний передовий погляд свого часу на монархію як прогресивне явище, С.Оріховський заклав підвалини під політичне обґрунтування майбутньої української держави як монархії, котрого дотримувалися наші гетьмани Б. та Ю.Хмельницькі, І.Виговський, І.Самойлович, І.Мазепа, К.Розумовський.

Опорою й гарантом розвитку ідеальної гуманістично-просвітницької монархії письменник вважав таку ж, як король, досконалу магнатерію, державне чиновництво.

---

<sup>20</sup> *Оріховський С.* Напучення польському королеві Сигізмундові-Августу // Українські гуманісти епохи Відродження: антологія. – К.: Наукова думка, Основи, 1995. – Ч.1. – С. 52.

<sup>21</sup> Там само. – С. 354.

<sup>22</sup> Там само. – С. 363, 365.

Образ чиновника й полководця нового типу створений у творі „Життя і смерть Яна Тарновського” – „великого пана, славетного мужа й великого богатиря”. В образі Тарновського втілений кодекс чеснот справжнього рицаря обов’язку, честі й правди, котрий не лише був зразковим королівським адміністратором, переможцем турків, московитів, але й удосконалювачем своїми чеснотами „розбещеного віку”, оборонця „посполитих” „особливо в Русі”<sup>23</sup>. Розуміючи вагу свого досвіду, Я.Тарновський залишив описи власних діянь і заповіт синові йти його праведним шляхом: „Намагайся, отожд, якщо хочеш зрівнятися зі мною або й перевершити (чого я тобі зичу!), щоб за моїм прикладом був у Польщі людиною доброю і цнотливою”<sup>24</sup>.

У прозі, проповідуючи образи ідеальної монархії та її володаря, аристократії рицарської на війні й у повсякденному житті, письменник утвердив теорію та ідеологію ренесансного класицизму, котра розвивалася в практиці національної літератури впродовж XVI – XVIII ст. Її доповнює Василь Загорівський у „Духовному заповіті”, створивши образ ідеального українського шляхтича-патріота, який свідомо розвиває освіту, виробництво, культуру, церковне життя, охорону здоров’я й рідної землі на власні кошти, виконуючи свій синівський обов’язок перед батьківщиною та народом. Боярин Горзов із Закарпаття навчає, як виховувати гідного сина-рицаря, котрий би замінив батька на ратному полі, захищаючи рідний край, Європу від турків-загарбників, виконуючи татів наказ: „Іди і за нашу вольність і слободу іли погинь, іли с неславен і предкам твоїм равен повернися”<sup>25</sup>.

Отже, С.Оріховський у своїй різножанровій прозі, її ідейному та художньому спрямуванні утвердився ідеологом відродження української держави за зразком

<sup>23</sup> Там само. – С.289.

<sup>24</sup> Там само. – С. 293.

<sup>25</sup> Слово єдного старого карпаторуського боярина іменем Горзова... // Українська література XIV – XVI ст. – К.: Наукова думка, 1988. – С. 185.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

польської монархії. Він, продовжуючи вчення В.Мономаха, виступив попередником Йосипа Верещинського та його послідовників з-поміж української галицької шляхти.

Культивуючи класицистичні цінності – образ ідеального магната/шляхтича – громадянина та ідеального монарха, службовця, господаря, рицаря, адміністратора, полководця, ідеальну монархію-політію Вкраїну як частину польської покищо монархії, вищість і більшу відповідальність перед суспільством короля за князів, а також силу розуму, мудрості, прагматизм і обов'язки кожного члена суспільства від плебея до короля; культивуючи право, законність як основи буття держави, письменник розробив учення про „просвічену монархію”, котре знайшло новий прояв своєї життєдайності у XVIII ст.

Опрацювавши гуманістичні засади класицизму, згідно яких кожна людина має право на свободу совісті, слова, віровчення, на власне бачення та розуміння життя, на природне право бути особистістю-громадянином; заперечуючи целібат, стверджуючи суспільний добробут, справедливість, політичну, суспільну, державну свободи; право кожної людини на щастя, моральність, історичну пам'ять, кохання, подружнє життя; культивуючи образ жінки як натхненниці родинного життя й праці чоловіка, С.Оріховський досить відчутно вплинув на світогляд і культуру козацтва, а через нього на духівництво православне, національну барокову літературу, творчий доробок Г.Сковороди.

Обґрунтовані ним у своїй творчості образи-символи часу, суспільства, нації, стану, віри широко ввійшли в нашу літературу її ознаками XVI–XVIII ст. й підтверджують думки дослідниці, що новолатинська українська „поезія (і проза. – М.К.), яка в усі часи прагнула дорівнятися до своїх античних взірців, є класицичною за суттю”<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Шевченко-Савчинська Л.Г. Етикетна латиномовна поезія в українській літературі XVI – XVIII ст.: Автореф. дис. к.ф.н. – К., 2005. – С. 14.

Отже, опираючись на тексти латино-польсько-україномовних творів української літератури XVI ст., теоретичні опрацювання напряму ренесансного класицизму в національному та зарубіжному літературознавстві, маємо всі підстави стверджувати: він у нашій літературі розвинувся досить виразно у різних жанрах, вплинув на класицизм у літературі XVII–XVIII ст., проявляючись самобутньо й задовільняючи політично-духовні потреби нашої аристократії, а тепер і нас.

УДК: 811.161.2'373.21

*Шевченко-Савчинська Людмила  
(Київ)*

**Розмаїття етнонімів  
як відображення політичного світогляду  
освіченого львів'янина XVII ст.**

*На матеріалі історіографічних творів відомих українських культурних діячів – Б.Зиморовича та Я.-Т.Юзефовича досліджується політичний світогляд освіченого львів'янина XVII ст., зокрема, сприйняття багатонаціональності свого міста, спільне та відмінне у баченні Львова його патріотами, що мали близьке національне (покатоличені вірмени) та соціальне (заможні міщани) походження. Однак через низку проаналізованих автором причин – належність до світської та духовної влад відповідно, деякі деталі біографії, особисті якості тощо, перед нами – два різні сприйняття одного міста та його мешканців, що знайшли вираження у переліку та способі використання обома історіографами численних етнонімів.*

**Ключові слова:** Бартоломей Зиморович, Ян-Тома Юзефович, Львів, етнонім, історіографічний твір, хроніка.

У своїй хроніці «Потрійний Львів», створеній протягом 1665-1672 рр., Бартоломей Зиморович, описуючи останні роки вдови Данила Галицького, зазначає між іншим: «Усі виразно визнають, що Констанція у Львові порвала з усіма мирськими справами, бо їй набридло збіговисько різних народів, які оселилися у Львові, і скоро відійшла до Сандецького монастиря»<sup>1</sup>. Зверхньо-поблажливий тон висловлювання звучить особливо потішно для читача, який знає, що сам Зиморович не належав ні до польської, ні до руської, ні до німецької общин (саме вони забезпечують Львову означену у назві потрійність), – письменник походив із львівської вірменської спільноти. Однак про це годі шукати згадки на сторінках його твору. Так само, як і з

<sup>1</sup> Електронний ресурс: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimorowicz.htm>. – С. 1282.



Літопису подій у Південній Русі 1624–1700 рр. (1703 р.) його колеги по історіографічному перу та одноплемінця Яна-Томи Юзефовича нам було б важко здогадатися про національне походження автора, при цьому він багато разів самовизначається як особа, що належить до львівської міської громади, або, інакше, до «наших». На ті часи у цьому немає нічого особливого, хоча ще на століття раніше Ст.Оріховський, русин по матері, демонструє бажання і спроможність за подібних обставин цілком ясно самовизначитися: *Ruthenorum me esse et libenter profiteor* – Я з українців, про що кажу охоче і з гордістю<sup>2</sup> – додаючи до свого прізвища означення *Roxolanus*.

Сучасний згаданим хронікарям Львів мав цілком офіційний статус адміністративного центру Руського воєводства, що так само як і Подільське, Брацлавське, Київське, Чернігівське, Волинське входили до Руського князівства у Речі Посполитій<sup>3</sup> (саме так, у прямому значенні слід тлумачити слова літописця про те, що місто було «столицею нашої Русі»), і його тодішній національний склад був напрочуд строкатим. Тим більше дивно, що, за спостереженнями В.Расевича, який займається дослідженням колективної пам'яті й історичної свідомості, процесів націоналізації релігії та сакралізації нації на прикладі Східної Галичини, «навіть у працях професійних істориків не часто можна натрапити на думку, що Львів завжди був розмаїтим, і його унікальність і привабливість власне й полягає у багатоманітності»<sup>4</sup>. У нас же нині є слушна нагода порівняти сприйняття багатонаціональності Львова двома людьми, погляди яких мають досить підстав бути подібними.

<sup>2</sup> *Литвинов В.* Ренесансний гуманізм в Україні. – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2000. – С. 67.

<sup>3</sup> *Кислюк О.І.* Походження та рання історія козацтва в хроніці Самуеля Грондського // НаУКМА – Наукові записки: Історичні науки. – К., 2005. – Т. 41. – С. 89.

<sup>4</sup> *Расевич В.* *Leopolis multiplex*. – К.: Грані-Т, 2008. – С. 47.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

Бартоломей Зиморович (1597 р., Львів – 1677 р., там само) замолоду почав працювати у Львівському магістраті, згодом стає членом міської ради, а 1648 р. уперше обраний бургомістром Львова. Керував обороною міста під час облоги козаками і московитами 1655 р. – так докладно описаної Яном Юзефовичем – та турецької і татарської облоги 1672 р. Діяльність на літературному поприщі почав із сатиричних та ліричних віршів (польською мовою); у своїй першій поемі «Пам'ятка з турецької війни» прославив козацьку перемогу над турками під Хотином. Латиномовна праця «Потрійний Львів», що охоплює історію міста від 1202 до 1633 рр., – плід сорокалітньої праці з історичними джерелами.

Ян-Тома Юзефович народився 1663 р. у родині багатого львівського міщанина. Його предки були видатними постатями в історії Львова: дід, начальник міського арсеналу, під час облоги Львова 1648 р. Хмельницьким повопився так хоробробо й енергійно, що згодом, по його смерті, магістрат увільнив його вдову від усіх податків і заніс її ім'я до списку 12 почесних міських удів. Як повідомляє сам Ян Юзефович, його батько постачав провіант польській армії; 1664 р. загинув під час облоги у Ставищах.

Ось як розповідає цю історію сам Ян Юзефович: «Навіть мій предок Станіслав Юзефович, можновладця Чарнецького давній друг, (якого вдома в себе у Львові часто і як належить йому приймав) листами зі стоянки до Ставищ прикликаний для зручності солдатів з товарами, тканинами, прагнув при таборі перемозі сприяти (...). З'явився наступного дня, щоб наші несподіваною хоробрістю укріплення завоювали, в тому самому одязі ближче під'їхав верхи, та так, що козаки його впізнали, численними кулями бомбардуючих був обстріляний водночас, однією так в голову над вухом уражений, що з коня упав, життя і речі, які

привіз, у руках прислужників залишив»<sup>5</sup> – (Тут і далі переклад наш – Л.Ш.-С.).

Ці деталі сімейної хроніки Юзефовичів наведені нами не випадково, адже не важко здогадатися, який вплив вони мали на хлопця, котрий, до того ж, змалечку виховувався при католицькому монастирі – після батькової смерті мати не змогла самотійно утримувати сім'ю. На окрему увагу заслуговує причина такого прикрого повороту долі: «Смерть его повлекла за собою разстройство его торговых дѣлъ и разореніе его семейства, гѣмъ болѣе, что польскіе военачальники сочли излишнимъ расплатиться съ его семействомъ за доставленный въ армию провіантъ»<sup>6</sup>. Здібний юнак швидко підіймався сходами духовної кар'єри; незабаром він набув прихильності у Львівського архієпископа К.Зелінського, який згодом, 1703 р., і доручив йому укласти історію Львівської католицької архієпископії за минуле століття. У 1704 р. після захоплення Львова Карлом XII Юзефович небезуспішно виконував дипломатичну і посередницьку місії. Помер не раніше за 1725 р.

Отож, очевидними причинами відмінностей сприйняття і тлумачення подій двома хронікарями може видаватися те, що Зиморович і Юзефович належать до світської та духовної влади міста відповідно, перший з них – очевидець, другий – захоплений слухач розповідей про найграндіознішу подію в політичному житті Речі Посполитої XVII ст. – козацьку війну під орудою Б.Хмельницького; перший пише самохіть, другий – на замовлення. Чи означає це, що Зиморович просто має змогу бути більш відвертим у висловленні поглядів, які поділяє і Юзефович? Та чи справді поділяє Юзефович ці погляди? І чи тільки духовний сан примушує каноніка бути поміркованішим і толерантнішим у виразах на адресу представників різних народів, які діяли на тогочасній політичній арені? Звичайно, достеменно ми не

<sup>5</sup> Сборник лѣтописей, относящихся къ исторіи Южной и Западной Руси / Под. ред. В.Б.Антоновича. – К., 1888. – С. 193.

<sup>6</sup> Там само. – С. 22.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

дізнаємося цього ніколи. Однак перед нами є тексти, аналізуючи які, отримуємо право робити певні висновки.

Хроніка «Потрійний Львів». Б.Зиморовича складається із трьох частин: Львова руського, німецького та польського відповідно. Частина «Львів руський» охоплює події княжої доби від заснування Львова до смерті князя Льва. Вже тут хронікар загострює увагу читача на багатонаціональності міста як його характерній ознаці споконвіків і пояснює, як і чому князь розселив прибулі під його опіку народи: «Аби безладно не осідала така вельми змішана громада, розподілив її був сам князь, згідно з громадським звичаєм, по народах, які склали населення міста, на чотири ділянки, тобто: для русинів, як своїх, (надано) сторону вигіднішу зі сходу, для євреїв і подібних до них правовірних сарацинів з полудня, для вірмен і татар, що звикли до спільного товариства, визначено (ділянку) з півночі (...)»<sup>7</sup>.

На завершення опису заселення Львова Зиморович підсумовує: «Отак це місто з чотирьох народів, як з чотирьох стихій, складене»<sup>8</sup>. Проте у його подальшому викладі можна вирізнити хіба що дві стихії: перша з них, дика, потворна (євреї, татари) у кращому своєму прояві дивна, чужакувата (вірмени) чи груба й невміла (русини); друга ж, є хоч і прийшлою, однак позитивна в усіх відношеннях (німці, поляки). За стінами Львова, у сприйнятті автора, бурхає та сама, перша, небезпечна стихія – сусідні народи: угорці, молдавани, волохи, литвини, мазури, турки – вони нападають на кордони польського королівства, вчиняють усілякі підступи, як наприклад, «пропускаючи таємно зграї татар через свої землі до Польщі, вбиваючи через своїх шпигунів купців, продаючи деяких задля вигоди туркам»<sup>9</sup> тощо. Згадки про сусідів вкраплюються у текст окремими епізодами, які, проте, допомагають авторові створити більш яскраве тло, на якому змальовуються звичайні вчинки поляків та німців –

<sup>7</sup> Електронний ресурс: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimorowicz.htm>. – С. 1270.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само. – С. 1564.

здійснені не за участі, а на противагу, і все ж таки, задля блага решти мешканців Львова.

Найлюбішими з нелюбих Зиморовичу є русини – він віддає їм належне як одноплемінцям першозасновника міста, хоч і поблажливо заявляє: давній Львів «радше розпочатий, ніж збудований, і тому, як усі творіння давнини, безформний, незугарний, грубий, більше до військових укріплень, ніж до міста, подібний»<sup>10</sup>. Такої суворой критики з уст хронікаря удостоїлися містобудівні здібності князя Льва, найстаршого сина Данила, онука Бели, короля угорського, по лінії Констанції, який коли й мав якісь позитивні риси, то виключно завдяки численним зв'язкам з угорськими і польськими монархами, – «бо ж у ті часи королі польські не роздумували принаймні про образу гідності свого маєстату, коли брали руських князівен до спільного ложа і берла»<sup>11</sup>. Автор недвозначно дає зрозуміти, що «ті часи» вже минули, і дещо простодушню, на власний розсуд трактує причини взаємного потягу двох народів: «жадоба панування, привабливіша за всі пристрасті, нерідко зв'язувала обидвох між собою: поляків, яким видавалося, що [русини] зміцнюються на загибель їм, і русинів, які кричали, що поляки під виглядом допомоги собі здобувають перевагу»<sup>12</sup>.

Зиморович висуває цілком серйозне звинувачення на адресу руських керманічів: через укладену Данилом Романовичем спілку зі скіфами (монголами) русини віддалилися від поляків і вчинили «найбільший злочин: християни з магометанами поріднилися проти ближчих собі (...) і своїми головами звели міст до Польщі»<sup>13</sup>; як наслідок – Русь стає величезним розбишацьким лігвом, куди скіфи стягають звідусіль свою здобич. Дуже контраверсійним виглядає образ, що ним хронікар послуговується далі: твердиня, якій судилося стати великим містом, була

<sup>10</sup> Там само. – С. 1270.

<sup>11</sup> Там само. – С. 1551.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Там само. – С. 1202.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

закладена Левом для оборони князівства, що «між ковадлом поляків і молотом скіфів перебувало»<sup>14</sup>, – себто, між ковадлом побратимів-християн і молотом подільників-магометан? А що становище у місцевих мешканців (не лише русинів) було справді саме таким, свідчить те, з якою поспішністю вони перебираються поближче до збудованого замку на горі.

Характеристика вірмен доволі заплутана і за нею ніяк не розпізнати, що і сам Зиморович – вірменин: «гвалтом гнані на Русь, спочатку були в нижчій службі між піхотинцями, а пізніше, загнані юрбою до скіфських рот, могли відзначатися рицарськими доблестями, здобувши вольність»<sup>15</sup>. Ставлення хронікаря до татар далеко не прихильне: «приблуди, які, роз'їжджаючи скрізь на возах, всюди тягали за собою своїх вошивих домочадців, замурианих дітей і їхніх схожих на відьом матерів»<sup>16</sup>; вони «вороги Божі і людські», «душогубці цілого світу» тощо. Щодо євреїв, то, здається, з кожним згадуванням про цей народ градус антипатії Зиморовича наростає. Напочатку він ще здатний на пошуки раціональних виправдань своєї неприязні: «Єврейські кровопивці, які звикли багатіти бідністю сусідів, непрохані до повних руських комор проникли під виглядом купецьким, ніби щурі (...)»<sup>17</sup>, згодом його випадки стають неконтрольованими – з опису пожежі 1571 р.: «Цілу околицю міста (...) вогонь, що виривався з смердючих жидівських буд, понівечив»<sup>18</sup>, або: «сама ж жидівська голота, хоча й ненависна небу та людям, на видовище гніву Божого залишена серед мурів, щоб своїм прикладом щоденно попереджати християн»<sup>19</sup>.

Загалом, на думку Зиморовича, «на початку свого існування Львів був ще варварським і відірваним від

---

<sup>14</sup> Там само. – С. 1259.

<sup>15</sup> Там само. – С. 1270.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Там само. – С. 1571.

<sup>19</sup> Там само. – С. 1345.

духовного тіла правовірних, осквернений огидними зграями татар, сарацинів і суботників (жидів) і їх лихослівними найогиднішими обрядами, цілий кишів (...) безсоромними схизматиками», і лише кращі з русинів «від облудних грецьких помилок повернулися на правильний шлях»<sup>20</sup>, – читай: перейшли у католицтво.

На противагу цьому, у «Львові німецькому» автор має на меті описати становлення Львова як європейського міста, що відбувається виключно завдяки появі німців. Бажання короля Казимира бути під їх обороною Зиморовичу очевидне: за Тацитом, серед смертних немає нікого, вищого за німців у зброї і вірності. Стосовно причини такої великої любові короля Казимира до німців: «оголосив їх першими громадянами своєї нової твердині, звільнив від військової повинності, доручив німцям самим порядкувати над іншими місцевими мешканцями та опікуватися містом»<sup>21</sup>, то у цитованих рядках криється ключ до з'ясування причини такої незмірної королівської прихильності. Попри те, що хронікар за першої-ліпшої нагоди (щоправда, таких нагод трапляється небагато) підкреслює милостиве ставлення польського короля до корінного населення, поява тевтонів-найманців бачиться нам не випадковою: польському королеві потрібно було тримати у міцній покорі русинів, а також тих, хто міг легко вступити з ними до спілки у боротьбі проти гноблення. Адже недарма свого часу проти наступу литвинів Львів «хоробро оборонявся спільниками Лева – татарами, сарацинами, вірменами й іншими прибічниками князя»<sup>22</sup>.

Прикликати на службу чужинців і вивищити їх над тубільне населення численними привілеями, водночас роздмухувати найдрібніші спалахи неприязні між русинами та їхніми споконвічними сусідами у місті – класичний приклад реалізації актуального на всі часи принципу великодержавної політики: *Divide et impera!*

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Там само. – С. 1327.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

Звісно, це не применшує чеснот німецьких переселенців, перелік яких Зиморович, здається, здатний вести до нескінченності, бо ж «Що тільки Львів до нинішніх часів посідає святого чи найкращого, усе це перейняв від найперших німців, особливо ж богобоязнь, вшановування монархів, любов до своїх домашніх, гостинність до чужих»<sup>23</sup>. Прикметно і те, що деякі риси, які у німців позитивні, в інших народів – недолік: наприклад, у «Львові руському» говориться, що вірмени і татари також здатні на відданість, дуже любу монархам, однак їхня відданість чомусь удостоюється епітету нелюдської<sup>24</sup>.

Захопленість Зиморовича німцями витримана в такому суперлятиві, що іноді, здається, не залишиться місця для вихвалання тогочасних господарів львівського життя – поляків. Але це враження оманливе, саме на нього свідомо чи підсвідомо розраховує автор, який бажає залишатися не стільки об'єктивним (демонструвати таке прагнення притаманно сучасним авторам), скільки безстороннім: «усе, достойне знання (...), що зміг вичерпати з домашніх анналів, роблю відомим», а також, за правилами тогочасного літературного етикету, він не раз виказує усвідомлення своєї скромної ролі: «я не наслідуював до такої гідності щось від себе додати», та намір бути помірним у своїх похвалах, адже довкола і так «переповнене усе панегіриками»<sup>25</sup>. Характерно, що перебрати міру в осуді він не боїться.

Однак ознайомлення із фінальною частиною «Львів польський» розвіює сумніви в тому, чи можливі вищі похвали. Поряд з описом важливих для міста подій (спорудження храмів, пожежі, поява комети тощо) із замилюванням Зиморович пише про курйозні ситуації, що викликає легкий подив, адже на початку хроніки автор скромно натякає, що *largam manu* дарує безсмертя своїм пером: «у [Львові] цегляному довго, у літературному вічно живіть!» – звертається він до панів радних львівського сенату.

<sup>23</sup> Там само. – С. 1345.

<sup>24</sup> Там само. – С. 1270.

<sup>25</sup> Там само. – Вступ.



Можливо, з його точки зору, такі епізоди додають жвавості оповіді, як-от докладна розповідь про одну мотрону, яка ніяк не могла визначитися, за кого їй віддати доньку<sup>26</sup>.

Із сучасної точки зору, Зиморовичева тенденційність, упередженість, суб'єктивність і навіть побутова ксенофобія не викликають сумнівів. Водночас навряд, чи його погляди були тоді оригінальними – так, Петро Стажеховський, «дивовижний взірець ревного пастиря, (...) турків звичайно називав прибічниками антихриста, євреїв підданими злих духів, попів – бантами, вбивцями душ, посохом відкидав їх з дороги, спочатку затуляючи ніздрі, щоб не наразитися на їх сморід»<sup>27</sup>; інший духівник, архієпископ Ян Сенінський, «приємний старець поважного віку», дозволяв собі просто під час відправи неприпустимі випадки на адресу євреїв, однак Зиморович вважає єпископа дуже дотепним і коментує ганебну витівку: «Достатньо одного вишуканого жарту з багатьох»<sup>28</sup>. Однак бридливе відвертання від того, що здається нам нині національною нетерпимістю, – означало б тільки одне: нашу некомпетентність чи, радше, непідготованість до здійснення досліджень в галузі історії літератури. А те, що обидва твори належать саме до цієї царини, не викликає сумніву.

Услід за Д.Наливайком беремося стверджувати, що історіографія належить до тогочасної системи літературних прозових жанрів, а отже, дослідження з історії давньої української літератури мають поширюватися не лише на ті твори, що, за сучасними уявленнями належать до красного письменства, а й на історіографічні, публіцистичні, твори «літератури факту» (описи мандрівок, мемуари, листи, щоденники, послання, реляції, трактати тощо). Ці підвиди «поєднували у своїй структурі різні елементи і функції – як науково-інформативні, так і літературно-художні, грань між ними відзначалася великою рухливістю»<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Там само. – С. 1559.

<sup>27</sup> Там само. – С. 1554.

<sup>28</sup> Там само. – С. 1577.

<sup>29</sup> *Наливайко Д.* Козацька християнська республіка. – К.: Дніпро, 1992. – С. 16.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

Користуючись таким розрізненням, зауважимо, що Літопис подій у Південній Русі Яна Юзефовича значно більшою мірою виконує науково-інформативні функції, аніж «Потрійний Львів» Б.Зиморовича. І це пов'язано не лише з меншою кількістю художніх та риторичних прийомів, якими послуговується автор.

Оповідь ведеться з 1614 р. по 1700 – рік призначення львівським архієпископом К.Зелінського, Юзефовичевого патрона. Текст поділений на розділи, які названі іменами львівських архієпископів, усередині розділів події висвітлюються в хронологічній послідовності: на першому місці – діяння самого архієпископа і все, що стосується церковного управління, а вже потім – визначні політичні події у Південній Русі та у Львові, наприкінці кожного року перелічені суспільні та стихійні лиха. Прикметно, що Юзефович в описі деяких років коментує вихід у світ літературних творів, які привернули його увагу.

У записі від 1672 р. про польсько-турецьку війну за Поділля Юзефович іронічно коментує працю... Б.Зиморовича: «Хто хоче дізнатися про цей турецький напад, за інші в попередні роки небезпечніший і важчий, хай читає *книжечку* Бартоломея Зиморовича, консула львівського, який виявив увагу до всіх злочинів тієї війни; вони з іншим консулом, Гонсьореком званим, тодішнім проконсулом, порадами своїми Львів із рук азійського тирана вихопили і врятували – *як впливає з цієї його праці (хоча плетінням слів вона наповнена) (...).* Я, як людина *вельми прихильна до правдивості короткості*, і щоб не здавалося, що я розігриваю капусту [повторююся], піду за описом каноніка Якоба Гавача (...)»<sup>30</sup>. Іронічне ставлення до згаданого твору очевидне, надто, якщо врахувати загальний стриманий тон, який автор небезуспішно прагне зберігати навіть у найдраматичніші моменти.

---

<sup>30</sup> Сборник лѣтописей, относящихся къ исторіи Южной и Западной Руси / Под. ред. В.Б.Антоновича. – К., 1888. – С. 200.

На відміну від Б.Зиморовича, роботу якого Вікіпедія коментує так: «У своїх описах Зиморович надзвичайно нетолерантний до іновірців (русинів, жидів, татар та вірмен)<sup>31</sup> – Юзефович не акцентує національного питання – принаймні такою мірою, як автор «Потрійного Львова». Навіть турки, татари і московити – однозначно негативні дійові особи на тогочасній історичній арені – жодного разу не удостоюються принизливих і глумливих характеристик, засуджуються лише їхні дії.

Якщо Зиморовичів Львів поділяється на руський, німецький і польський, то для Юзефовича більш важливим є конфесійний поділ на *catholici et schismatici*. Перші боронять місто від напасти, другі готові піддатися, плекаючи надію (марну, як вважає літописець) на рятівника руської віри Хмельницького. Коли йдеться про національний склад мешканців Львова, найчастіше в літописі вживаються етноніми *Polonus, Russicus (Ruthenus), Iudeus, Armeniacus* (у 1630 р. детально розповідається історія львівської вірменської колонії, яка користувалася численними привілеями, що гарантували її торгову діяльність і самоуправління). Що ж до німців, яким, за Зиморовичем, львів'яни зобов'язані всім хорошим, то Юзефович, описуючи львівську громаду, практично не згадує їх. Так само як і про татарський компонент у громаді: за Юзефовичем, домівка татарів – Крим, вони одвічні приспівники турків-скіфів чи козаків.

Цікаво, що Юзефович склад делегації, направленої обложеному місту до Хмельницького, описує так: «Пішли, отже, до військового табору із консулів: Андрій Вахлович, Самуель Кушевич – із скабінів, із сендиків – Христофор Сахнович, із рутенців – Павло Лавришевич, із 40 воїнів – Андрій Чехович, управитель громади»<sup>32</sup>. Отож, Вахлович, Кушевич, Сахнович, Чехович – представники різних верств громади характеризуються за посадами, і лише Лавришевич

<sup>31</sup> Електронний ресурс: [http://uk.wikipedia.org/wiki/Потрійний\\_Львів](http://uk.wikipedia.org/wiki/Потрійний_Львів)

<sup>32</sup> Сборник лѣтописей, относящихся къ истории Южной и Западной Руси... – С. 188.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

– за національною ознакою – зрозуміло, його відібрано з русинів, що є основною рушійною силою тієї війни; від поляків і вірмен – лише допитлива молодь у супроводі.

У сприйнятті каноніка, не всі русини – схизматики, але всі схизматики – русини, точніше, їхня заблукала більшість. За описом, це переважно знеособлений простолюду, «сільські гадюки», як виняток – згадка про якогось богомаза, що «з любові до своїх святих і обрядів показав козакам лаз через дерев'яний хідник і те, як пройти до общини навпрошки»<sup>33</sup>. Літописець не хоче припустити навіть думки про те, що серед мешканців «нашого Львова» є неодностайність: зрадники в його творі мешкають виключно в передмістях, вони пишуть листи до Хмельницького «щоб допомогти своїм, підмогу проти тиранії польської отримати, різні заворушення для сприяння війні зчинити», прокрадаються у місто і шпигують на зібраннях громади (однак у Львові їх викривають їхні ж одноплемінці)<sup>34</sup>. Водночас Юзефович визнає те, що деякі рутенські церковні громади допомагали збирати відкуп під час облоги.

Описуючи хвилювання, яке охопило городян перед облогою, Юзефович використовує згадку про євреїв зі стилістичною метою, як тло для увиразнення опису душевного сум'яття: «Такий великий острах і жах серця львів'ян охопив, що їх *навіть до іновірних юдеїв* підштовхнув для дотримання Божого ладу»<sup>35</sup>. Водночас в літописі сказано (і це є історичним фактом), що під час обох облог Львова – громада відмовляється видати євреїв Хмельницькому, бо «задля спільної боротьби однаково із християнами і незручності війни, і смерть прийняти були вони готові»<sup>36</sup>. Ця погано обдуманна відповідь, занадто відверте зізнання, щоправда, у 1655 р. коригується і звучить уже цілком розсудливо: «[львів'яни] не можуть євреїв із міста видати, чи кого іншого, хто податок республіці

<sup>33</sup> Там само. – С. 145.

<sup>34</sup> Там само. – С. 139.

<sup>35</sup> Там само. – С. 128.

<sup>36</sup> Там само. – С. 146.

платить, не можуть розпоряджатися її підданими – через непорушність королівського закону, який небезпідставно побоюються»<sup>37</sup>.

Імовірною причиною такого рішення вважаємо не стільки бажання перечити повстанському ватажкові (адже на більшість його умов вони пристають), скільки прагнення показати свою моральну вищість – над душогубами, які хочуть пролити кров мирних (відносно, звичайно – не забуваймо про гарячу смолу, каміння тощо з міських мурів) мешканців, і над тими мирними мешканцями-євреями, яких, попри багатолітню ворожнечу, при нагоді «наші» таки рятують. Таке гуманне рішення, прийняте двічі, виставляє львів'ян в особливо вигідному світлі після гнівного випадку на самому початку 1648 р., де літописець робить єврейське питання у тогочасній його редакції чи не головною причиною збройного протесту мешканців «нашої (sic! – Л.Ш.-С.) Русі»: «Небачена зухвалість юдеїв зросла понад усяку міру – вони досягали збільшення добра, у народі його відбираючи на свою користь, завдаючи збитків міщанству, до цього вроджену шельмуватість свого племені докладаючи, при панах займалися горілкарством, шинкарством, торгівлею та ювелірною справою, несправедливо завищуючи ціни для місцевого люду»<sup>38</sup>. Заради справедливості Юзефович зазначає: «*настільки подекуди жорстка польська влада посилилася, що тому пихатому племені навіть право церквою розпоряджатися було дароване*»<sup>39</sup>.

Цільним є образ зовнішнього ворога, московитів, чия характеристика – послідовно негативна і тоді, коли вона лунає безпосередньо від Юзефовича, і коли він цитує інших хронікарів, зокрема очевидця двох облог С.Кушевича. Московська позиція – облудна: «Москва несподівано і відкрито війну оголосила, приводом до якої оборона руської віри та заступництво народу пригнобленого – високі слова

<sup>37</sup> Там само. – С. 183.

<sup>38</sup> Там само. – С. 121.

<sup>39</sup> Там само.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

проголошувалися»<sup>40</sup>, її представники – грубі, люті, шалені, нездатні вести перемовини: «Розповіли своїм посланці, що вони пішли від такої негідної промови Василя [Бутурліна], з його грубими словами і ще грубішим виглядом»<sup>41</sup>.

Працюючи над своїм Літописом, Юзефович користується численними рукописними джерелами (приватні записки і щоденники, рукописні акти і документи з магістратського, консисторського, капітульного та різних монастирських архівів; робить цілі вставки (іноді на кілька сторінок) із друкованих творів В.Коховського, П.Пясецького та ін. Однак канонік не цитує і не посилається на Зиморовича, хоча його обізнаність з „Потрійним Львовом” безсумнівна. Чимало розповідає зі слів «старих і гідних віри людей, очевидців» або переказує те, що «чув від старших наших поляків»<sup>42</sup>.

Остання цитата знову розтривожить запитанням: «То хто ж були «наші» для Юзефовича?!» – тих, хто досі невпевнений, чи можна визнавати за українською літературою віддавна властиву їй якість – явище багатомовності. Отож, за текстом, Ян Юзефович нашими називає Русь<sup>43</sup>, Львів<sup>44</sup>, короля і республіку<sup>45</sup>, церкву<sup>46</sup>, військо<sup>47</sup>, громаду<sup>48</sup> – річ абсолютно зрозуміла як для людини сановної. Однак неважко помітити і те, що Юзефовичу властивий не стільки загальнодержавний, скільки регіональний та релігійний патріотизм: літописець набагато частіше говорить про інтереси «наших» Русі, Львова (громади) і церкви. Безперечно, головною причиною цього може бути конкретне завдання, яке поставив перед львівським каноніком архієпископ Зелінський – написати

---

<sup>40</sup> Там само. – С. 166.

<sup>41</sup> Там само. – С. 176.

<sup>42</sup> Там само. – С. 121.

<sup>43</sup> Там само. – С. 119.

<sup>44</sup> Там само. – С. 127.

<sup>45</sup> Там само. – С. 172.

<sup>46</sup> Там само. – С. 130.

<sup>47</sup> Там само. – С. 168.

<sup>48</sup> Там само. – С. 155.

історію Львівської католицької архієпископії за XVII ст., проте варто було б з'ясувати, чому саме – Яну Юзефовичу?

Здійснити таке дослідження заохочує В. Антонович у своїй передмові до видання Літопису подій 1888 р.: він лаконічно зауважує, що архієпископ та канонік перебували у близьких, привітних стосунках, і Костянтин Зелінський доручив Яну Юзефовичу цю справу, «довѣряя его учености». Проте сумнівно, щоб вибір припав на Юзефовича лише через його вченість, або через те, що він товаришував з архієпископом – скоріше, завдяки цій дружбі Зелінський знав зацікавлення майбутнього літописця і був впевнений, що той неформально поставиться до дорученої справи, а завдяки цьому успішно з нею впорається. Однак це лише припущення, які потребують документального підтвердження чи спростування.

Цікавішим могло б бути те, що «нашими» автор літопису називає поляків, ніби тим самим передбачаючи існування ненаших. Але уважний розгляд показує, що виразом «наші поляки» Юзефович послуговується як синонімом до «нашого війська»: «наші поляки, об'єднані з великою кількістю молдаванів»<sup>49</sup>; «Самойлович, головнокомандувач козаків, до наших поляків неприязний (...)»<sup>50</sup>; «ніби наші поляки спровокували на війну Москву і скіфів»<sup>51</sup>. Винятком у приступній на сьогодні частині літопису є перше посилення Юзефовича на перекази, які він «чув від старших наших поляків, які знають, про що кажуть»<sup>52</sup>.

Дошукатися істини можуть допомогти деталі. Так, в описі зцілення короля у Львові: «Коли король завдяки львівським медикам здоров'я відновив і зі Львова в дорогу збирався, звичай німецький, яким змолоду користувався, полишив і польський перейняв. Приємним був цей вияв настільки польській, наскільки і нашій громаді»<sup>53</sup>,

<sup>49</sup> Там само. – С. 165.

<sup>50</sup> Там само. – С. 209.

<sup>51</sup> Там само. – С. 196.

<sup>52</sup> Там само. – С. 121.

<sup>53</sup> Там само. – С. 155.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

натрапляємо на крихітну прикмету, за якою можна зробити важливий висновок: автор не відносить себе до польської громади – повторюючи поряд «наше польське», він, швидше, прагне влитися у цю спільноту, і прагне настільки рвійно, що разом із поляками тішиться з того, що король прихилився до польського звичаю.

Цікавим є визначення, за Юзефовичем, місця Львова на етнополітичній карті Речі Посполитої. Отож, місто розташоване на землях не безпосередньо Речі Посполитої, а «нашої Русі» (при наближенні війська Хмельницького численні «до більш безпечної Польщі із благодатного Львова від'їхали»<sup>54</sup>), що простягається до притоки р. Сяну, р. Вістули і включає Україну. До України літописець відносить сучасну Київщину, Вінниччину, Черкащину (на обох берегах Дніпра); її кордони обмежуються на Півночі – «київським Поліссям», на Заході – Уманем (містечко Бар на кордоні Вінницької та Хмельницької обл. вже не належить до України: «...Україну покинути змушений; осів у Барі...»<sup>55</sup>), на Півдні, вочевидь, Запорозькою Січчю – хоча прямих свідчень про це у тексті немає, але такий висновок можна зробити зі згадування про «престольний Київ, який здавна козаки за головну свою домівку мали»<sup>56</sup>.

Ще одним питанням, яке викликає дослідницький інтерес, є порівняльна характеристика Львова та Києва, хоч останньому присвячується значно менше уваги. До Києва Хмельницький вступив «як годиться переможцю (...). Простолюд, широко розсіявшись, цьому видовищу дуже тішився і вигукував, що прибув визволитель, месник за їхню віру»<sup>57</sup>. Для порівняння – описуючи зняття облоги Львова, не лише Юзефович, а й інші тогочасні хронікарі дивувалися Хмельницькому, який не боявся, що його підстрелять з міських валів (і тим самим цілком припускали таку можливість): «З великою самовпевненістю їхав

<sup>54</sup> Там само. – С. 132.

<sup>55</sup> Там само. – С. 192.

<sup>56</sup> Там само. – С. 116.

<sup>57</sup> Там само. – С. 152.



Хмельницький під самісінькими валами і укріпленнями»<sup>58</sup>. Назустріч гетьману у Києві «виходили наперед попи, студенти шкіл, які підготували хвалебні промови перемозі»<sup>59</sup>; коли ж його армія зняла облогу Львова, «упокорені тишею дзвони, коли ворог був вигнаний, весело радість роздзвонили, і години, вільні від ярма ворожого, годинники громаді відлічувати взялися»<sup>60</sup>.

Прагнучи якомога точніше реконструювати політичний світогляд тогочасної людини, безперечно, потрібно взяти до розгляду і неоприлюднені частини обох хронік, і низку інших творів, які поки залишаються ненадрукованими, хоча здатні допомогти у цій делікатній і непростій справі. Окрім українсько-польських письменників, які бачили події зсередини, а тому були менш спроможні на об'єктивні судження, існує чималий текстовий масив латиномовної україніки, що може допомогти нам долати шлях самопізнання.

Серед таких творів – опус папського легата Антоніо Поссевіно, видрукуваний 1598 р. Перша його частина, що скромно іменується Коментарем до московитських релігійних справ, цікава вже тим, що містить перелік земель, підвладних великому московському князеві (*Magnus Ducatus Moscoviae*): Ростов, Великий Новгород, Рязань, Коломна, Суздаль, Казань, Вологда, Твер, Смоленськ та деякі доречні зауваги з історії Московії – саме так (і ніде – Русь) називає Поссевіно окреслені території. Цю назву (використовуючи *Russia* і *Ruthenia* як абсолютні синоніми) він вживає щодо інших земель: «Русь, яка з Польським Королівством межує»<sup>61</sup>, «Рутенія Королівства Польського»<sup>62</sup>, «через Руське володіння до Московії»<sup>63</sup> тощо.

---

<sup>58</sup> Там само. – С. 190.

<sup>59</sup> Там само. – С. 152.

<sup>60</sup> Там само. – С. 152.

<sup>61</sup> Antonii Possevini, *Societatis Jesu Moscovia, Et, Alia Opera, De Statu Huius Seculi, adversus Catholicae Ecclesiae hostes.* – 1598. – С. 8.

<sup>62</sup> Там само. – С. 2.

<sup>63</sup> Там само. – С. 11.

### III. Україна в контексті європейського Відродження

Утім помилкою було б вважати папського посланця особою об'єктивною і безсторонньою – він, як і інші слуги Христові, мав свою визначену місію: «вони дбали про те, щоб Русь, яка з Польським Королівством межує, до католицької віри привчити»<sup>64</sup>. Головною перешкодою у поширенні католицької віри в Русі Посевін вважає те, що «такі князі як Острозькі, Слуцькі мають друкарні і школи, якими схизму пригріли»<sup>65</sup>, і розмірковує: «водночас у Львові, окрім католицького архієпископа та владика рутенського, хай би був вірменський єпископ зі своїми вірменами, яких будь-що до католицької віри навертав би, яка б аж до Вірменії з Божою допомогою поширилася»<sup>66</sup>.

Таким чином, згадані автори на тлі фіксованих ними історичних подій мимоволі залишали власні портрети, і сьогодні через брак інших джерел (ситуація, яку потрібно терміново змінювати) ми змушені екстраполювати їхні риси на решту сучасників, намагаючись зрозуміти політичний світогляд освіченого львів'янина XVII ст. Бо, черпаючи свідчення про самих себе із призабутих джерел, більше дізнаючись про ті часи, коли ми ще не усвідомлювали себе єдиним українським народом у сучасних смислових і географічних його межах, ми, врешті, зможемо знайти спосіб, як обернути наші особливості на користь, а не на шкоду національному розвитку. І ця стаття – лише один із кроків на шляху, розпочатому у пошуках істини.

---

<sup>64</sup> Там само. – С. 8.

<sup>65</sup> Там само. – С. 11.

<sup>66</sup> Там само.

## **IV. Ренессанснознавчий дискурс: історія і сучасність**

УДК: 821.161.1-95

*Соколянский Марк  
(Любек, Германия)*

### **Портрет ученого в контексте времени (к столетию со дня рождения Александра Аникста)<sup>1</sup>**

*Стаття містить нарис творчого шляху одного з найбільш обдарованих літературознавців радянської доби – Олександра Аникста. Науково-літературна діяльність видатного вченого представлена в широкому соціокультурному контексті тогочасся.*

*Ключові слова:* О.Аникст, літературознавство, літературна критика, театр, Шекспір, Гете, Шоу.

В своё время Ю.Н.Тынянов едко иронизировал над упрощённо-линейными схемами истории русской литературы: «...Строя ‚твёрдое‘, ‚онтологическое‘ определение литературы как ‚сущности‘, историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности, мирного и планомерного развёртывания этой сущности. Получалась стройная картина: «Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова...»<sup>2</sup> Что же касается пока не слишком

---

<sup>1</sup> С согласия автора, данную статью, представляющую несомненный интерес для читателей «Ренессансных студий», мы перепечатаем из электронного журнала «Toronto Slavic Quarterly» (No 32. Spring 2010).

Электронный адрес: [http://www.utoronto.ca/tsq/32/tsq\\_32\\_sokolyanskii\\_anikst.pdf](http://www.utoronto.ca/tsq/32/tsq_32_sokolyanskii_anikst.pdf)

<sup>2</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 258.

#### IV. Ренесансознавчий дискурс: історія і сучасність

обстоятельной историографии отечественного литературоведения, то и в этой области предпринимались попытки выстраивания подобной линейности; правда, за основу брался уже не фактор преемственности, а принцип «отталкивания», проявлявшегося иногда *мирно*, иногда – бурно. Каждая школа обязательно *отталкивалась* от предыдущей с имплицитной перспективой быть в свою очередь отторгнутой последующими поисками; в прошлом столетии исключение делалось лишь для заданной господствовавшим идеологическим курсом «единственно правильной» тенденции, к модификациям не предназначенной.

Представление об истории литературоведения XX столетия особенно уязвимо как в плане логики его развития, так и по части полноты охвата материала. Причём даже представляемая общая картина меняется буквально на наших глазах, страдая в последнее время какой-то гротескной смесью однообразия и лоскутности. Один за другим исчезают из научного оборота не только дутые авторитеты былых времён – имена и книги академических, вузовских и журнальных *начальников*, – но даже ещё недавно широко известные и часто цитировавшиеся труды солидных, самостоятельно мысливших специалистов всё реже упоминаются в литературе, а фамилии их авторов становятся малознакомыми «племени младому» начинающих филологов. Некоторые из этих имён как будто выпадают из общей цепи развития, поскольку их обладатели не примыкали ни к какой группировке, не декларировали громко своей причастности к какому-либо сугубо современному направлению в науке; другим отводится место в лучшем случае по ведомству филологической педагогики.

Потери для развития литературоведческой мысли в таких случаях очевидны, однако неизбежными их не назовёшь. На практике доказано, что память о профессиональных исканиях и свершениях вдумчивых предшественников – в согласии или в аналитической полемике с ними – поддерживается только усилиями уж если не их прямых учеников, то хотя бы просто

гуманитариев последующих поколений. Юбилейные же даты — всего лишь неплохой повод для того, чтобы напоминать о непроизвольно возникающих пробелах.

\* \* \*

Оценивая «на глазок» наследие того или иного учёного, иногда трудно преодолеть соблазн задаться вопросом: «А как могла бы сложиться его жизнедеятельность в каком-нибудь другом месте или в какую-либо иную эпоху?». Вопрос заковыристый, хотя в общем-то праздный, поскольку судьба отдельного человека, как и всеобщая история, не знает сослагательного наклонения. Это жёсткое, не допускающее исключений правило вполне приложимо и к личности Александра Абрамовича Аникста (1910–1988), прожившего свою сознательную жизнь тогда и там, где «до крови кроил наш век закройщик». На примере жизнедеятельности видного литературоведа наглядно прослеживаются особенности становления и развития недюжинного исследовательского и литературно-критического дарования в жёстких рамках уже довольно полно описанного режима.

Когда в 1986 г. вышла из печати обстоятельная монография Аникста «Творческий путь Гёте», некоторые германисты, исходя из своеобразно понимаемого *духа корпоративности*, недоумевали: «С чего бы это вдруг известный англист взял на себя смелость ,нарушить конвенцию’ – вторгнуться на поле германистики? Да знает ли он хотя бы немецкий язык в достаточной мере?». Вопрошающим было, по-видимому, неизвестно, что родился покусившийся на их прерогативы англист в швейцарском городе Цюрихе, прожил там до семи лет, и немецкий был первым европейским языком, который он услышал и начал узнавать в детстве; другие иностранные языки стал изучать уже позднее.

Родители Александра Аникста покинули Россию молодыми людьми ещё в начале XX века. Были они, как формулировали раньше, *политэмигрантами* или *профессио-*

#### IV. Ренесансознавчий дискурс: історія і сучасність

*нальними революціонерами.* Отец, Абрам Моисеевич Аникст, участвовал в революционном движении с 1904 г., примыкал к анархо-синдикалистам. В 1907 г. вынужден был уехать из России, вернувшись туда лишь после Февральской революции 1917 г. В 1918 г. вступил в РКП(б), побыл председателем уездного Совета в Екатеринославской губернии; в дальнейшем занимал ряд ответственных постов в управлении экономикой. В последние годы жизни – заместитель председателя Госплана РСФСР. Опубликовал ряд книг и статей по вопросам экономической статистики, научной организации труда и т. п. Мать Ольга Григорьевна принимала активное участие в создании системы профобразования в РСФСР, была организатором и первым директором Московского института новых (иностраных) языков (ныне – Московский лингвистический университет). В 1937 г. был арестован, а в тридцать восьмом – расстрелян А.М.Аникст. Его жена, отказавшаяся признать мужа «врагом народа», отбыла срок в мордовских лагерях.

Их старшему сыну Александру, можно сказать, «повезло»: его становление как специалиста завершилось прежде, чем на семью обрушились репрессии. Он получил высшее образование в Московском государственном педагогическом институте им. А.С.Бубнова (ныне МПГУ), там же закончил аспирантуру по специальности «история всеобщей литературы» и, будучи ещё аспирантом, начал преподавательскую и научную работу. Некоторые его студенты предвоенных и первых послевоенных лет вспоминали о нём с восхищением. «...Западная литература занимала в учебных планах... очень большое место, – писал, например, Л.Лазарев, – и преподаватели её были, как на подбор, оставившие заметный след в нашем литературоведении, – Гриб, Пинский, Аникст...»<sup>3</sup> Ещё до войны защитил кандидатскую диссертацию о творчестве Джона Мильтона. В июле сорок первого добровольно

---

<sup>3</sup> Лазарев Л. «А их повыбило железом...» // Дружба народов. – 2000. – № 5. – С. 198.

вступил в ряды ополчения и находился на фронте до весны 1944 г. Спустя много лет признавался сам Александр Абрамович, что годы, проведённые на фронте, были для него и для его друзей, как это ни парадоксально, временем наибольшего внутреннего спокойствия: «было точно известно, где твоё место, кто твой враг и ради чего ты рискуешь жизнью».

Будучи отозван из армии в 1944 г., А.А.Аникст преподавал историю зарубежных литератур в Военном институте иностранных языков, затем – в Московском государственном университете и ГИТИСе. В разгар борьбы с «безродными космополитами» его отовсюду уволили. К счастью, не был он арестован и отправлен за решётку и колючую проволоку, как его друг и коллега по университетской кафедре Л.Е.Пинский, но узнал, что означает долговременное отсутствие места работы и издательских площадок, изведal на себе прелести самого, быть может, мрачного за весь советский период идеологического климата в стране. Только в годы «оттепели» наметился просвет: в 1955 г. он начал работать в Институте истории искусств (так тогда именовался нынешний Государственный Институт Искусствознания), где и трудился до конца жизни.

Научно-литературная деятельность А.А.Аникста охватывает длительный период: первые его публикации датированы 1932 годом, последние увидели свет уже посмертно. Изданная через два года после кончины учёного библиография<sup>4</sup> (к сожалению, не исчерпывающе полная<sup>5</sup>) насчитывает более пятисот позиций, хотя дело, впрочем, не только и не столько в количестве публикаций. Прежде всего производят впечатление редкое для времён господства узкой специализации разнообразие научных интересов и широкий жанровый диапазон трудов. История английской

<sup>4</sup> Александр Абрамович Аникст: Библиограф. указатель / СТД РСФСР; Центр научн. бка; Сост. Ф.М.Крымко. – М., 1990.

<sup>5</sup> Не учтены, в частности, переводы книг и статей А.Аникста на иностранные языки.

#### IV. Ренесансознавчий дискурс: історія і сучасність

литературы<sup>6</sup> (Чосер, Шекспир, драматурги-елизаветинцы, Мильтон, Дефо, Байрон, Диккенс, Теккерея, Уильям Моррис, Бернард Шоу, Оскар Уайльд, Грэм Грин), немецкая литература (Гёте, Шиллер, Брехт), американская (Марк Твен, О.Генри, Юджин О'Нил), теория драмы, теория и история художественных стилей, история западно-европейского театра... Монографии, брошюры, главы в коллективных трудах, статьи и очерки, литературно-критические эссе и фельетоны, редактурa, предисловия, комментарии, художественный перевод...

Трудно не заметить в этой широте верность одной из важных и ценных традиций отечественной академической филологии. В предисловии к концептуальной монографии Н.Я.Берковского «Романтизм в Германии» А.Аникст писал о старшем друге, что тот привнёс в свои труды о русской литературе «широту и историческую масштабность»<sup>7</sup>. Аналогичное тяготение к «широте» и «масштабности» характерно было и для самого Аникста.

И снова необходимо оговориться. Широта широте рознь, иной раз она выполняет компенсаторную функцию при недостаточной погружённости в теоретическую проблематику. У Аникста за многие годы литературоведческого труда расширение диапазона изучаемого материала шло рука об руку с усилением интереса к теории литературы и искусства, к различным вопросам методологии литературоведения и эстетики. Можно, не боясь впасть в преувеличение, сказать, что проделал он на своём пути значительную эволюцию, несущую на себе и

---

<sup>6</sup> Книгой А.Аникста «История английской литературы» (М.: Учпедгиз, 1956) пользовались многие студенты в ту пору, когда других, более или менее компактных учебников по этому «предмету» на русском языке не существовало. В последние годы жизни автор подумывал над новой редакцией пособия, собираясь добавить какие-то имена и минимальную библиографию, снять отдельные упрощения, без которых книга в 1950-е гг. не увидела бы свет, но, к сожалению, судьба не отпустила ему времени для реализации такого плана.

<sup>7</sup> Аникст А. Н.Я.Берковский (1901-1972) // Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л.: Худож. лит., 1973. – С. 11.



отпечаток авторской индивидуальности, и воздействие социально-исторических и историко-культурных процессов того времени, в котором он располагался. Лучше всего просматривается такая эволюция в его трудах о художнике, который стал главной *темой* специальных занятий учёного на протяжении шести десятилетий.

Художником этим для Аникста был, конечно, Шекспир. Первые публикации молодого литературоведа о Шекспире появились в тридцатые годы и представляли собой театральные рецензии на шекспировские спектакли, короткие юбилейные статьи к 375-летию со дня рождения английского драматурга и т. п. С позиций нашего времени можно счесть эти выступления в печати *проходными*, но для их автора то был важный период «литературной учёбы» и накопления знаний об изучаемом писателе. Во второй половине 1940-х гг. Аникст уже воспринимался в литературной и театральной среде как один из ведущих в стране знатоков и исследователей шекспировского творчества<sup>8</sup>.

Этапной работой стал выпуск в 1957-1960 гг. полного собрания сочинений Шекспира в восьми томах, где А.Аникст выступил в роли соредактора (вместе с А.А.Смирновым), а также автора доброй половины комментариев и посвящённых отдельным произведениям статей, заключающих каждый из томов. В последующие годы учёным было опубликовано шесть (sic!) различных книг о Шекспире, до сих пор занимающих своё место в научном и педагогическом обиходе. С начала шестидесятых он – соредактор, затем единоличный редактор солидных Шекспировских сборников ВТО<sup>9</sup>, с середины семидесятых – редактор основанной им серии «Шекспировские чтения».

В «Шекспировском сборнике. 1961» авторитетный англист Е.В.Корнилова в обзорной статье об истории отечественного шекспироведения в XX веке с сожалением

<sup>8</sup> См., напр.: *Боровой Л.* На шекспировские темы (заметки о X шекспировской конференции в ВТО) // *Театр.* – 1948. – № 11. – С. 40-46.

<sup>9</sup> ВТО – Всероссийское Театральное Общество, трансформировавшееся в 1987 г. в Союз Театральных Деятелей.

#### IV. Ренессансознавчий дискурс: історія і сучасність

констатировала: «...Большой монографии, которая бы подробно осветила всё творчество Шекспира, у нас ещё нет...»<sup>10</sup>. Буквально через несколько месяцев после публикации процитированной статьи такая монография увидела свет. Речь идёт о книге А.Аникста «Творчество Шекспира»<sup>11</sup>. По своему характеру это первый (и пока единственный) солидный *compendium* о Шекспире на русском языке, содержащий сведения обо всём творчестве писателя и в меру лаконичный анализ всех его произведений, а также избранную библиографию.

И в статьях, помещённых в восьмитомнике, и в упомянутой выше книге специалистам нетрудно было заметить не выпяченное, но последовательное стремление окончательно преодолеть инерцию того подхода к творчеству Шекспира, который преобладал в 1920-30-е годы и давал о себе знать вплоть до середины шестидесятых<sup>12</sup>. По сути, в ходе интерпретации и анализа произведений любимого поэта и драматурга, начиная с аспирантских лет, Аникст шёл нелёгким путём проб и ошибок, сомнений и поисков – поисков столь важной для него **методологической опоры**.

Ведь, начинал он в период почти полного доминирования в советском литературоведении и искусствоведении т. н. *вульгарного социологизма*. У Шекспира, как и у других классиков мировой литературы, обязательно искали *классовую природу* творчества, ставя во главу угла социальное происхождение автора; в его произведениях стремились обнаружить если не прямое, то косвенное отражение законов *классовой борьбы* и т. п. Даже многие видные исследователи тех лет не смогли полностью избежать воздействия официальной методологии<sup>13</sup>. Кто-то

---

<sup>10</sup> Шекспировский сборник 1961. – М.: ВТО, 1963. – С. 48.

<sup>11</sup> Аникст А. Творчество Шекспира. – М.: Гослитиздат, 1963.

<sup>12</sup> См., напр.: Самарин Р.М. Наша близость к Шекспиру // Вильям Шекспир. К четырёхсотлетию со дня рождения. 1564-1964. – М.: Наука, 1964. – С. 5-15.

<sup>13</sup> См., напр.: Смирнов А.А. Творчество Шекспира. – Л.: БДТ, 1934.

следовал ей в силу искренней увлечённости, кто-то приспособливался по необходимости.

Стремление противостоять господствовавшей тенденции наметилось даже в русле марксистской эстетики и литературоведения и на первых порах было связано с возвращением к т. н. «истокам» – взглядам основоположников марксизма на искусство. Один из ведущих представителей такой тенденции Георг (Дёрдь) Лукач в предисловии к английскому переводу своей ранней «Теории романа» писал: «...Когда М.А.Лифшиц и я, в противовес вульгарной социологии разных школ сталинского периода, пытались раскрыть истинную марксистскую эстетику и развивать её дальше, мы пришли к подлинному историко-систематическому методу...»<sup>14</sup>.

Среди пионеров такой работы, в одном ряду с Георгом Лукачем и Михаилом Лифшицем, стоял учитель Александра Аникста профессор Франц Петрович Шиллер. Вместе с Лукачем он подготовил сборник высказываний Маркса и Энгельса о литературе<sup>15</sup>, а совместно с М.Лифшицем – книгу «Маркс и Энгельс об искусстве»<sup>16</sup>. Издания эти были не просто *цитатниками*, а действенным материалом для опровержения ходячих вульгарно-социологических упрощений с помощью воззрений тех авторов, с которыми не принято было в советское время полемизировать.

Аспирант А.Аникст откликнулся на появление подготовленной Шиллером и Лукачем книги рецензией в англоязычной газете «Moscow Daily News», на страницах которой в 1932-36 гг. довольно часто печатал статьи на

---

<sup>14</sup> *Lucács G. The Theory of the Novel. 4th printing: – Cambr., Mass., 1978. – P. 17.*

<sup>15</sup> Маркс и Энгельс о литературе. Новые материалы. Комментарий Ф.Шиллера и Г.Лукача. – М.: Журн.газ. объединение, 1933.

<sup>16</sup> *Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве [Отрывки из произведений и писем]. // Сост. Ф.П.Шиллер и М.А.Лифшиц. – М., 1933. На титульном листе двухтомника «К.Маркс и Ф.Энгельс об искусстве», вышедшего первым изданием в 1957 г., значилось только одно имя составителя: М.А.Лифшиц. Изведавшего на себе сталинские репрессии (восьмилетнее заключение в Приморье и на Колыме, а затем – судьба ссыльного в Красноярском крае) Ф.П.Шиллера уже не было в живых.*

#### IV. Ренессансознавчий дискурс: історія і сучасність

театральные и литературные темы. На закате жизни он вспоминал в предисловии к сборнику работ своего к тому времени уже покойного друга Л.Е.Пинского: «Наше литературоведение преобразилось, когда в начале 1930-х годов во всём объёме стали доступны суждения К.Маркса и Ф.Энгельса о литературе и искусстве»<sup>17</sup>. В этих словах, очевидно, не следует искать конъюнктурного заявления (да и время «на дворе» уж было другое!); здесь есть искреннее признание серьёзности некогда предпринятых попыток преодолеть шоры вульгарно-социологической методологии.

Полемика с крайностями вульгарного социологизма в 1930-е гг. набирала всё большие обороты, и в этом отношении тому поколению шекспироведов, к которому принадлежал Аникст<sup>18</sup>, стало полегче уходить от некогда обязательных формул и ограничений в наиболее общих рассуждениях.

Сложнее обстояло дело с преодолением сильных ещё и в послевоенные годы консервативных заслонов в конкретной интерпретации шекспировских драм. Ревнителю традиционного подхода продолжали ждать от всякой статьи или книги выяснения классово-природы произведений. В пик таких требований Аникст выдвигал концепцию *общенародной* основы творчества Шекспира. Одна из его объёмных статей содержала скрытый вызов «неистовым ревнителям» в самом названии: «Шекспир – народный писатель»<sup>19</sup>.

В такой постановке вопроса, которая сегодня может кому-то показаться наивной, отнюдь не содержалось спекуляций по поводу того, что, дескать, английский ренессансный театр «родился на площади», вдалеке от

---

<sup>17</sup> Аникст А. Л.Е.Пинский (1906-1981) // Пинский Л. Магистральный сюжет. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 4.

<sup>18</sup> В уже цитированной статье Е.В.Корниловой к этому поколению значительных шекспироведов отнесены: Н.Я.Берковский, И.Е.Верцман, Л.Е.Пинский, А.А.Аникст и Г.М.Козинцев.

<sup>19</sup> Аникст А. Шекспир – народный писатель // Шекспировский сборник, 1958 / Ред. А.А.Аникст, А.Л.Штейн. – М.: ВТО, 1959. – С. 7-44.

дворцов и т. п. Хорошо знакомому с британской классической шекспирологией литературоведу было известно, что «в додемократическом обществе шекспировской поры, равно как и в его [Шекспира – *М.С.*] драмах, определения «народный» или «из народа» обычно не воспринимались как комплиментарные...»<sup>20</sup>. Доказывая связь шекспировского творчества с историей и культурой британского народа в целом, без каких-либо классовых различий, Аникст стремился подвести черту под традицией искажения представлений о драматурге и его наследии в вульгарно-социологических трудах.

Школа Ф.П.Шиллера, знакомство с работами Г.Лукача и М.Лифшица (даже при отнюдь не апологетическом отношении к некоторым из них), несомненно, сыграли свою позитивную роль в формировании Аникста как литературоведа и позволили не «подхватить» популярного в его *годы ученья* вируса вульгарного социологизма. С отношением к марксистской методологии как таковой дело обстояло не столь однозначно. Не только в пятидесятые, но ещё и в шестидесятые годы известный шекспировед в беседах с коллегами и учениками вполне искренне называл себя **марксистом**. Представляет интерес вопрос о том, какой конкретный смысл вкладывал он в это понятие.

Марксизм для него не был ни набором неоспоримых, как Священное Писание, догм, ни даже системой оценок. Рецептурный (prescriptive) марксизм был ему абсолютно чужд. В серьёзной марксистской критике усматривал он совершенно определённую стадию развития **социологического метода**. В русле этого метода художественное произведение изучалось «в неотрывной связи с важнейшими областями социальной реальности», а особое внимание уделялось «конкретным проявлениям исторической обус-

---

<sup>20</sup> *Henderson D.E. From Popular Entertainment to Literature // The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture / Ed. by Robert Shaughnessy. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2007. – P. 13.*

#### IV. Ренессанснознавчий дискурс: історія і сучасність

ловленности развития искусства»<sup>21</sup>. Нечто близкое по смыслу имел в виду, по всей вероятности, и Лукач, говоря в процитированном выше предисловии об «историко-систематическом методе».

Связь развития литературы с развитием общества, отражение в искусстве определённых сторон общественной жизни сохраняло для Аникста непререкаемую важность, как было это, впрочем, важно для ряда классиков русского литературоведения<sup>22</sup>. Однако абсолютизировать и упрощать эту связь он не был склонен. Уже в зрелые годы вспоминал о том, с каким интересом в студенческую пору в кругу его сокурсников и друзей читали и обсуждали книгу П.Сакулина «Социологический метод в литературоведении», в которой сильно было стремление автора дополнить традиционный социологический подход пониманием **имманентного** развития искусства.

Один из мэтров западного литературоведения прошлого столетия Рене Уэллек справедливо полагал, что марксистская критика началась не с разрозненных высказываний Маркса и Энгельса, а с работ Меринга и Плеханова, которые «явились первыми практиками марксистского литературоведения, но при этом были неправоверными с точки зрения позднейшей советской догмы. Оба — и Меринг и Плеханов — признавали определённую автономию искусства и понимали марксистское литературоведение скорее как объективное изучение социальной детерминированности литературного произведения, нежели как доктрину, которая способна решать эстетические проблемы, предписывая писателям тематику и стиль...»<sup>23</sup>. Аникст принадлежал к разряду

---

<sup>21</sup> Формулировки Л.Выготского (*Выготский Л.С. Психология искусства*. 2е изд. – М.: Искусство, 1968. – С. 23).

<sup>22</sup> См., напр., суждения В.М.Жирмунского о методологии Александра Веселовского: *Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение*. – Л.: Наука, 1979. – С. 106-107.

<sup>23</sup> *Wellek R. Concepts of Criticism*. – New Haven and London: Yale Univ. Press, 1978. – P. 346.

марксистских критиков, которые, по словам того же Уэллека, «понимали, что искусство оперирует образами, действием и чувствами...»<sup>24</sup>. Питая постоянный интерес к инструментарию художественной выразительности в произведениях литературы, никогда, однако, не забывал он максимы Гёте: «Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, всё сводится к концепции...»<sup>25</sup>. При этом литературоведу важно было прояснить, **какими средствами** удаётся художнику воплотить эту концепцию в творчестве.

Считая себя долгие годы последователем марксизма в своей области знания, он с большим сомнением относился к позициям тех эпигонов марксизма, которые «диалектику превращали в причинность»<sup>26</sup>. Аникст любил повторять в беседах с коллегами и учениками, что вряд ли продуктивно «подменять высшую алгебру четырьмя действиями арифметики». Не прибегая к цитатам из основоположников марксизма как к изложению истины в последней инстанции, он тем более не принимал такой, «цитатной» системы аргументации ради утверждения особых, собственных позиций, не всегда совпадающих с марксистскими. Не принимал даже тогда, когда подобным образом рассуждали весьма эрудированные и далёкие от конъюнктуры специалисты.

В связи с этим вспоминается один эпизод. На рубеже 1960-70-х гг. в Музее изобразительных искусств им. Пушкина (на Волхонке) проходила представительная конференция, посвящённая проблемам романтизма в литературе и искусстве. Основной доклад о теоретических вопросах европейского романтизма делал А.А.Аникст. Когда в кулуарах заседания несколько участников, включая

---

<sup>24</sup> Ibid. – Р. 347. К слову, именно Аникст написал пространное предисловие к вышедшему в 1978 г. русскому переводу знаменитой «Теории литературы» Р.Уэллека и О.Уоррена.

<sup>25</sup> Гёте Иоганн Вольфганг. Собр. соч. в 10 томах / Под ред. А.Аникста и Н.Вильмонта. – Т. 10. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 427.

<sup>26</sup> Трельч Э. Историзм и его проблемы. – М.: «Юрист», 1994. – С. 262.

#### IV. Ренессансознавчий дискурс: історія і сучасність

и автора этих строк, беседовали с ним, мимо нас прошёл известный московский литературовед и эстетик, принадлежавший к тому же поколению, что и докладчик. Аникст дружески поздоровался с прошедшим и, глядя ему вслед, сказал нам: «Прошёл последний марксист в нашей эстетике». «А Михаил Лифшиц?» – непроизвольно вырвался вопрос. «Лифшиц – не марксист, – задумчиво сказал Александр Абрамович. – Лифшиц – лифшицианец»<sup>27</sup>.

Достоинством подлинного марксистского литературоведения считал А.Аникст приверженность **историзму** исследования, и сам старался не отходить от этого принципа. Отсюда – критическое отношение к искусственному подтягиванию ренессансного драматурга до реального (бытового) опыта читателей и зрителей конца XX века, к чрезмерной модернизации во многих театральных постановках пьес Шекспира. С немалой долей брезгливости относился он и к выискиванию сенсаций в биографии великого драматурга, в произвольном истолковании проблемы авторства. (Не дожил выдающийся шекспировед до новейшего эпидемического увлечения на русскоязычном культурном пространстве гальванизациями старых, давно опровергнутых наукой биографических гипотез, пик которого пришёлся на рубеж тысячелетий).

Возвращаясь к разговору о шекспироведческих трудах А.Аникста 1950-60-х гг., следует вспомнить ещё об одной важной заслуге автора. Он заметно расширил научный аппарат отечественной шекспирологии путём введения в оборот значительного числа новых и новейших работ зарубежных литературоведов и театроведов. Им был обозначен тот рубеж, после которого уважающие своё дело исследователи Шекспира уже не могли опираться лишь на

---

<sup>27</sup> А ргoros, в сравнительно недавней статье о М.А.Лифшице председатель некоего виртуального клуба «Свободное слово», творчески маневрирующий упомянутой *свободой* (в своём понимании) при любой погоде, называет Лифшица «последним солдатом марксизма», «неистовым марксистом». (См.: *Толстых В.* Человек мысли. Идейный человек // Литературная газета. – 2009. – № 30. – С. 9).



доброй памяти работы Н.И.Стороженко и его современников, а также на *малый джентльменский набор* немецких и английских книг середины и второй половины XIX века. В работах Аникста наметился своего рода **прорыв**, преодоление того обидного качества советского (в историческом смысле слова) шекспироведения, которое воцарилось было в официальной науке с конца 1930-х гг. чуть ли не на четверть века и которое можно без экивоков назвать *провинциализмом*. Причастностью к мировой науке<sup>28</sup> о Шекспире был отмечен уже и компендиум – книга «Творчество Шекспира».

Доступ к всемирной шекспириане закономерно стимулировал расширение тематики работ. Из-под пера Аникста вышли книги, посвящённые разным вопросам жизни и творчества писателя. Это и биография Шекспира в серии «ЖЗЛ»<sup>29</sup>, отличавшаяся от предыдущих жизнеописаний драматурга (на русском языке) отсутствием декоративного *художественного* вымысла и *красот* стиля, выверенностью фактического материала; книга об английском театре шекспировского времени<sup>30</sup>; крепко задержавшаяся с публикацией книга о великой трагедии «Гамлет»<sup>31</sup>; лаконичный очерк о первых изданиях шекспировских пьес<sup>32</sup>.

Особо следует сказать об объёмном труде «Шекспир: Ремесло драматурга»<sup>33</sup>. В отличие от компендиума, это **проблемная** монография. Кого-то из коллег шокировало

---

<sup>28</sup> Попутно нельзя не сказать о том, что Аникст явился пионером и в налаживании «обратной связи» – введения современного отечественного шекспироведения в общемировой контекст. Он стал первым российским корреспондентом публикуемого Фолджеровской библиотекой в Вашингтоне издания «World Shakespeare Bibliography». Начатое им дело было достойно продолжено тонким литературоведом и прекрасным библиографом И.М.Левидовой, после которой эти функции выполнялись разными людьми и с разной степенью ответственности и компетентности.

<sup>29</sup> Аникст А. Шекспир. – М.: Молодая Гвардия (ЖЗЛ), 1964.

<sup>30</sup> Аникст А. Театр эпохи Шекспира. – М.: Искусство, 1965.

<sup>31</sup> Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». – М.: Просвещение, 1986.

<sup>32</sup> Аникст А. Первые издания пьес Шекспира. – М.: Книга, 1974.

<sup>33</sup> Аникст А. Шекспир: Ремесло драматурга. – М.: Сов. Писатель, 1974.

#### IV. Ренессанснознавчий дискурс: історія і сучасність

название: дескать, из Шекспира автор делает «ремесленника». Между тем аспект исследования был выбран не без воздействия немецкой классической эстетики. Исходя из кантовской антитезы «искусство / ремесло», Аникст вычленил в произведениях Шекспира те компоненты и те качества, которые были определены нормами бытовавшей в Англии рубежа XVI-XVII вв. драматургической техники. Отсюда специальный интерес к типологии сюжетов, к композиции действия, к соотношению фабулы и характеров, к законам поэтической речи на сцене, к существовавшим жанрам и т. д. На фоне чёткого представления о «ремесле», яснее просматривается и своеобразие творений Шекспира, о чём сплошь и рядом лаконично, но достаточно убедительно говорится в книге. Даже по постановке проблемы монография остаётся уникальной в отечественной шекспириане; не найдём мы абсолютно полного аналога ей и в западноевропейской науке при всём обилии публикаций о драматургической технике елизаветинского и постелизаветинского времён.

В методологическом отношении эта книга, как и статьи о Шекспире, опубликованные Аникстом в последние годы, свидетельствовала о существенном раскрепощении исследователя не только от определённого догматизма довоенного советского литературоведения<sup>34</sup>, но и от собственного инерционного недоверия к некоторым новейшим теоретическим построениям, с которыми учёный и в более поздние годы знакомился с живейшим интересом. Не всякие методологические новации принимались им безоговорочно или тем более – брались на вооружение, но отмахиваться от них или проявлять по отношению к ним агрессивность – это было не в его правилах.

---

<sup>34</sup> Заметим, что «раскрепощался» он быстрее и решительнее, чем некоторые более молодые его коллеги из разных стран т. н. «социалистического лагеря». См., напр., для сравнения: *Weimann R. Shakespeare und die Macht der Mimesis. Autorität und Representation im Elizabethanischen Theater.* – Berlin und Weimar: AufbauVerlag, 1988.

Показательно, как прореагировал А.Аникст на появление в середине 1960-х гг. дерзкого и по-своему новаторского труда известного польского критика Яна Котта о Шекспире. Книга Котта вышла первым изданием в Польше под названием «Szkice o Shekspirze» («Очерки о Шекспире») в 1963 г. Через год в Нью-Йорке был опубликован её английский перевод под названием „Shakespeare Our Contemporary“ («Шекспир – наш современник»), с которым и смогли ознакомиться несколько знающих шекспироведов в СССР. Кое-кто из них (речь идёт вовсе не о конъюнктурщиках, а о серьёзных специалистах) рвался полемизировать с Коттом в печати. В его книге одним казалась неправомерной трактовка шекспировских трагедий в духе эстетики *театра абсурда*, другие возмущались фактологическими неточностями в книге польского коллеги, третьи... А.Аникст, не принимая, между прочим, полностью концепции Котта, удерживал, однако, своих друзей и коллег от полемических выступлений. Логика его толерантности была проста и убедительна: книга Яна Котта при всех её спорных моментах способствовала «раздогматизированию» шекспироведческой мысли и театральным подходам к Шекспиру, в чём ощущалась тогда – особенно в Восточной Европе – острая и актуальная необходимость. Он полагал, что возразить Котту можно и нужно, но для открытого, свободного спора ещё не пришло время.

[Нужно сказать, что «время» это наступило лишь на пороге нового тысячелетия, когда в книге видного чешского шекспироведа Зденека Стшибрны труд польского автора был подвергнут довольно резкой критике<sup>35</sup>. Указав на целый ряд серьёзных фактологических ошибок в книге Котта, чешский коллега, на мой взгляд, проигнорировал её

---

<sup>35</sup> *Strzibrny Z. Shakespeare and Eastern Europe. (Oxford Shakespeare Topics). – Oxford Univ. Press, 2000. – P. 101-106.*

новаторское значение, выплеснув, как говорится, с мыльной водой и ребёнка<sup>36</sup>].

В шекспироведческих статьях Аникста, написанных за последнее десятилетие его жизни и опубликованных, главным образом, в «Шекспировских чтениях», отразился общий, углублённый интерес учёного к стилям и направлениям в искусстве разных эпох, их взаимодействию. Речь идёт, в частности, о статьях: «Шекспир и художественные направления его времени»<sup>37</sup> и «Синтез искусств в театре Шекспира»<sup>38</sup> – предвещавших новую, задуманную, но, к сожалению, не законченную Аникстом книгу и в то же время предвосхищавших новое для отечественного литературоведения, важное направление в исследовании шекспировского (а, быть может, и не только шекспировского) творчества. В ренессансной и пост-ренессансной культуре учёный находил также богатый материал для **комплексного** изучения взаимодействия разных видов искусства.

В его статье «Эволюция драматической речи в хрониках и трагедиях Шекспира»<sup>39</sup> прослеживаются особенности использования риторики в пьесах британского драматурга. Изучая риторику драматической речи, Аникст вскрывает принципиальное своеобразие образного языка шекспировских персонажей в сравнении не только со средневековой драмой, но и с пьесами английских драматургов XVII–XVIII вв. При этом автор статьи не упускает из виду того, что каждая пьеса Шекспира вовсе не *Lesedrama*, что «действие и слово у Шекспира неразрывны:

---

<sup>36</sup> Об этом подробнее см. в моей рецензии на книгу Зденека Стшибрны: *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*. Vol. 2. – Łódź Univ. Press, 2005. – P. 154-159.

<sup>37</sup> Шекспировские чтения. 1984. / Под ред. А.Аникста. – М.: Наука, 1986. – С. 37-66.

<sup>38</sup> Шекспировские чтения. 1985. / Под ред. А.Аникста. – М.: Наука, 1987. – С. 15-40.

<sup>39</sup> Шекспировские чтения. 1990. / Под ред. А.Аникста. – М.: Наука, 1990. – С. 7-54.

речь дополняется поступком, поведение объясняется словом»<sup>40</sup>.

Увлечённо рассуждая о риторике в языке Шекспира, сам Аникст не поддавался соблазну «впасть в риторику», а был верен своей привычной манере, о которой не грех лишний раз вспомнить. Пожалуй, как никто другой из литературоведов своего поколения, ведущий отечественный шекспировед умел писать о самых сложных вещах **просто** и доступно. Просто, но не упрощённо. Манера эта была у него органичной и никогда не переходила в манерничанье, жонглирование нарочитой простотой. Причём в проблемных трудах соблюдается она точно так же, как и в его популярных предисловиях или книгах и статьях, предназначенных для использования по преимуществу в вузовско-педагогической практике.

Как ни странно, речевая простота подчас настораживала молодых литературоведов, считавших такой способ изложения свидетельством якобы недостаточного внимания автора к новейшим теоретическим тенденциям, к обновлению категориального и операционного аппарата. Должно было пройти время, чтобы многие из этих скептиков убедились, что в простых словах и не усложнённых синтаксических конструкциях могли воплощаться вполне самостоятельные и современные мысли.

Трудно сказать, являлась ли такая простота слога, без цветистой риторики с одной стороны и злоупотребления новомодными терминами с другой, данью какой-то специальной установке учёного с изначально присущим ему **категориальным** мышлением, но несомненно то, что она не препятствовала полному самовыражению автора и целенаправленному научному поиску. К тому же были у него авторитетные единомышленники в этом вопросе на разных стадиях развития науки и искусства. Ещё Стендаль в одном из писем к Бальзаку убеждённо писал: «...Я знаю только одно правило: стиль не может быть слишком *ясным*,

---

<sup>40</sup> Там же. – С. 12.

слишком *простым...*»<sup>41</sup>. Старший современник Аникста Д.С.Лихачёв справедливо полагал, что «главный враг науки — наукообразность»<sup>42</sup>. В трудах Аникста чёткость и доступность изложения были следствием чёткости и логичности мышления, результирующего в привычных для традиционного литературоведения выражениях. Думается, созвучны его стилевой установке были строки одного из самых любимых им поэтов-современников Давида Самойлова:

*«Люблю обычные слова,  
Как неизведанные страны...»*

Интерес же к эволюции шекспировской риторики зародился у Аникста, по-видимому, не без воздействия раздела «Шекспир как поэт вообще» из знаменитого эссе Гёте «Шекспир, и несть ему конца!» („Shakespeare und kein Ende!“). Здесь как будто встретились два кумира учёного – Шекспир и Гёте. Изучением творчества немецкого писателя он увлечённо занимался с середины 1970-х гг. Начал с того, что был соредактором и комментатором десяти томника произведений Гёте, выпущенного во второй половине 1970-х. Из-под его пера вышли также книги: комментарий к трагедии «Фауст»<sup>43</sup> и очерк творческой истории «Фауста» в серии «Судьбы книг»<sup>44</sup>. Итогом изучения наследия писателя стала объёмная монография «Творческий путь Гёте»<sup>45</sup>. О достоинствах этой книги лаконично, но убедительно было сказано в одной из рецензий на неё<sup>46</sup>, к которой в рамках статьи трудно, пожалуй, что-либо существенное добавить.

Нельзя, по-видимому, не упомянуть о подробном комментарии А.Аникста к «Разговорам с Гёте» Эккермана<sup>47</sup>

<sup>41</sup> *Stendhal. Correspondance. T. III (1835–1842).* – Paris: Gallimard, 1969. – P. 394-395.

<sup>42</sup> *Лихачёв Д.С.* Прошлое – будущему. Статьи и очерки. – Л.: Наука, 1985. – С. 564.

<sup>43</sup> *Аникст А.* «Фауст» Гёте / Лит. комментарий. – М.: Просвещение, 1979.

<sup>44</sup> *Аникст А.* Гёте и Фауст: От замысла к свершению. – М.: Книга, 1983.

<sup>45</sup> *Аникст А.* Творческий путь Гёте. – М.: Худож. лит., 1986.

<sup>46</sup> *Резник Р.А.* // Научн. докл. высш. шк. Филол. науки. – 1988. – № 3. – С. 87-88.

<sup>47</sup> *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – М.: Худож. лит., 1981. – С. 644-686.

и о предисловии к двухтомному изданию переписки Гёте и Шиллера<sup>48</sup>. Ряд его публикаций был посвящён проблеме театральности (сценичности) драматических произведений Гёте. Конечно, тема «Гёте и театр» не доминирует в гётеане Аникста хотя бы потому, что сценическая история ряда пьес великого немецкого писателя (помимо трагедии «Фауст») не столь уж богата театральной событийностью. Что же касается книг и статей учёного о драматургии Шекспира, то здесь всегда присутствует важная и по-прежнему актуальная установка: творец «Гамлета» был человеком театра и писал свои пьесы для исполнения на сцене, а потому трудно литературоведам продуктивно исследовать творчество Шекспира, опираясь исключительно на литературный текст и игнорируя опыт театрального искусства как былых эпох, так и своего времени.

С драматическим театром Аникст был связан не только по службе, но и «по душе». Он не просто любил и знал театр, он его чувствовал. Такое двуединство восприятия обеспечивало более точное понимание смысла спектакля, соответствия избранных средств театральной выразительности пафосу всего действия, помогало точнее оценить такое качество драматургического текста, как **сценичность**. Умел он уловить в одной-двух постановках режиссёра тенденцию – привлекательную или напротив – неприемлемую. Бывал строг, но иногда не обходился и без подбадривающих авансов в своих оценках, если считал увиденное только стартом на перспективном пути.

Когда в начале 1960-х гг. столичные театры только начинали осваивать брехтовскую драматургию и режиссёр С.Туманов поставил в московском театре им. К.С.Станиславского «Трёхгрошовую оперу», Аникст откликнулся на этот спектакль рецензией в «Комсомольской правде». Называлась статья: «Весело и умно». Кому-то из нас небеспричинно казалось, что верна лишь первая оценка,

---

<sup>48</sup> Аникст А. Творческий союз Гёте и Шиллера и эстетика Веймарского классицизма // Гёте И.В., Шиллер Ф. Переписка: В 2х т.. – М.: Искусство, 1988. – Т. 1 – С. 7-39.

#### IV. Ренессансознаний дискурс: історія і сучасність

тогда как вторая вызывала немалые сомнения. Аникст же намеренно чуть «снижал планку» требовательности, не соизмеряя этот спектакль, допустим, с классическими работами «Берлинского ансамбля» или Камерного театра под руководством А.Я.Таирова. Видел, конечно, в новой постановке и явные просчёты, однако для него в тот момент важно было поспешествовать приходу Брехта на московскую сцену и началу широкого знакомства зрителя с драматургией создателя «эпического театра». Не случайно и то, что Аникст одним из первых горячо поддержал новаторские работы созданного тогда Юрием Любимовым Театра на Таганке<sup>49</sup>.

Что же касается шекспировских постановок, тут лидер отечественного шекспироведения бывал особенно строг, стремился в любой рецензии или обзорной статье соблюсти «гамбургский счёт»<sup>50</sup> без чрезмерной снисходительности, но и без мелочных придинок. Это положение касалось и кинематографа. После выхода на экраны козинцевского фильма «Гамлет», многие молодые и желающие не отстать от молодых зрелые искусствоведы, литературоведы и критики скептически восприняли новую экранизацию бессмертной трагедии, в разговорах между собою называли этот фильм «викторианским». Мол, и чёрная блуза Принца Датского, и доспехи воинов и даже некоторые интонации исполнителей главных ролей пришли откуда-то из девятнадцатого века. Аникст одним из первых серьёзно проанализировал этапную работу Г.Козинцева<sup>51</sup> и дал высокую оценку фильму, дальнейший путь которого по экранам разных стран, включая родину драматурга, можно без преувеличений назвать триумфальным.

---

<sup>49</sup> Аникст А. «Зрелище необычайнейшее» // Театр. – 1965. – № 7. – С. 15-27.

<sup>50</sup> См., напр. его резконасмешливую реакцию на вульгарную модернизацию «Гамлета» режиссёром Г.Панфиловым в спектакле «Ленкома»: Аникст А. Вратарь из Эльсинора // Лит. обозрение. – 1987. – № 4. – С. 104-105.

<sup>51</sup> Аникст А. «Гамлет» Григория Козинцева // Искусство кино. – 1964. – № 6. – С. 5-15.



Глядя сегодня на целую полку книг, написанных исследователем, не так просто представить себе, что создатель всех этих академических трудов обладал к тому же недюжинным темпераментом критика. Не только театрального, но и литературного. Правда, в зрелые годы он не выступал на этом поприще так уж часто и тем более – по пустякам, зато сравнительно немногочисленные его литературно-критические публикации возымели в своё время широкий резонанс. Вспомним, к примеру, о двух из них, не утративших актуальности и до нынешней поры.

В 1956 г., когда литературный и театральный мир отмечал столетие со дня рождения скончавшегося всего лишь за шесть лет до того Бернарда Шоу, Аникст опубликовал в журнале «Театр» своего рода литературный фельетон-эссе с необычным названием: «Как стать Бернардом Шоу»<sup>52</sup>. Юбилей британского драматурга дал критику своего рода повод для иронического разговора о сатире, её функциях, её необходимости, о болезненном восприятии её властями предрержащими. Остропублицистическая направленность текста была ясна всякому более или менее искущённому читателю. Не прошла она и мимо внимания чиновников от культуры. Когда в конце 1950-х гг. журнал «Театр» подвергся разносной критике и его редколлегия была, по сути, разогнана, инкриминировалось журналу прежде всего опубликование нескольких материалов: «крамольной» пьесы Александра Володина «Фабричная девчонка», очерка Марианны Строевой о драме Володина и её сценическом воплощении, пародии Зиновия Паперного на производственные пьесы «Геня и Сеня» и... статьи Александра Аникста к столетию Бернарда Шоу.

К слову сказать, творчество автора «Пигмалиона» Аникст очень любил и часто к нему возвращался как в театральных рецензиях, так и в литературоведческих трудах. В начале 1960-х гг. он составил и снабдил содержательным

---

<sup>52</sup> Аникст А. Как стать Бернардом Шоу. Вместо юбилейной статьи // Театр. – 1956. – № 7. – С. 127-132.

#### IV. Ренесансознавчий дискурс: історія і сучасність

предисловием интереснейший сборник «Бернард Шоу о драме и театре». Позднее участвовал как член редколлегии и комментатор ряда пьес в шеститомном собрании сочинений драматурга. Кроме того, он перевёл на русский язык стихотворный фарс позднего Шоу для кукольного театра «Шекс против Шо» („Shakes versus Shav“). В 1980-е гг. вёл (с участием великолепного актёра Ростислава Плятта) цикл телевизионных передач, посвящённых творчеству драматурга. У Генриха Бёлля во «Франкфуртских лекциях» есть точное замечание: «...С юмором связана та трудность, что его нельзя приобрести, а можно только иметь...»<sup>53</sup>. Аникст **обладал** редким по тонкости чувством юмора и потому особенно хорошо понимал изысканный и мудрый юмор Шоу.

Другая его интересная статья (скорее литературоведческая, нежели литературно-критическая), о которой хотелось бы вспомнить, называлась «Лев Толстой – ниспровергатель Шекспира»<sup>54</sup>. В потоке материалов, опубликованных в периодической печати в связи с 50-летием со времени смерти яснополянского мудреца, выступление признанного шекспиролога отличалось спокойным тоном и не очень привычной для литературоведения той поры остротой темы. Здесь обошлось без молитвенных заклинаний о Толстом либо о Шекспире, а был конкретный анализ одного из самых парадоксальных текстов в истории мировой шекспировской критики. Вскрывая истинный смысл «шекспироненавистничества» Толстого и подчёркивая позитивное значение его «атаки» на авторитет английского драматурга, автор не притушёвывал некоторых слабостей аргументации в статье русского писателя «О Шекспире и о драме».

Это-то обстоятельство вызвало бурю негодований со стороны ряда замшелых *идеологов*, ещё не забывших о «прегрешениях» литературоведов-космополитов и тщательно

<sup>53</sup> Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Изд-во полит. лит.-ры, 1991. – С. 336.

<sup>54</sup> Аникст А. Лев Толстой – ниспровергатель Шекспира // Театр. – 1960. – № 11. – С. 42-53.

оберегавших верность «генеральной линии» *партийно-патриотического* литературоведения. Особенно агрессивным был газетный отклик присяжного *проработчика* И.Астахова<sup>55</sup>. Впрочем, имена этих служителей охранительных тенденций уже напрочь забыты, и упоминаются сегодня разве что в связи с выяснением значения работ некогда «охаянного» ими учёного, критический темперамент которого подкреплялся огромной эрудицией.

Ещё не существовало книг Аникста ни о Шекспире, ни о Гёте, ни об истории учений о драме, но его репутация большого знатока западных литератур была уже чрезвычайно высока, а с годами только росла. Была она в научно-издательской практике часто востребована, по крайней мере, с начала 1960-х гг. Он даже не являлся ещё формально доктором наук, когда стал членом редакционной коллегии академической истории американской литературы, а позднее и Краткой Литературной Энциклопедии, будучи там основным редактором-консультантом по истории английской литературы. Входил впоследствии в состав редколлегий авторитетной серии «История эстетики в памятниках и документах», двухтомной «Истории искусств стран Западной Европы», полных собраний сочинений Диккенса, Теккерея, Бернарда Шоу, Гёте, был титульным редактором многих солидных трудов, включая монографии коллег, тематические сборники, биобиблиографические справочники, специализированные словари.

При всём при том, как нередко бывало в истории отечественной культуры, наибольшее признание пришло к учёному из-за рубежа. В 1964 г. в СССР готовились торжественно отметить 400-летие Шекспира. Был образован состав всесоюзного шекспировского юбилейного комитета, куда вошло множество *нотаблей* – писателей, артистов и чиновников от литературы, театра и науки. Имени Аникста в списке не было, что вызвало некоторое удивление

---

<sup>55</sup> *Астахов И.* Литературные забавы Александра Аникста // Литература и жизнь. – 1960. – 16 дек.

#### IV. Ренессансознавчий дискурс: історія і сучасність

на родине юбіляра. На апрельские шекспировские празднества в Стратфорд-на-Эйвоне отправлялась из Советского Союза большая делегация. Список был представлен устроителям празднеств заранее. В ответ пришло официальное письмо из Стратфордского Шекспировского института с просьбой «проверить» список, поскольку из него, видимо, «выпало» имя ведущего шекспироведа страны, т. е. А.Аникста. Пришлось *начальни-кам* поморщиться, но всё же включить Аникста в состав делегации.

Позднее он многократно и активно участвовал в регулярных стратфордских шекспировских конференциях, а в 1974 г. был удостоен степени почётного доктора Бирмингемского университета<sup>56</sup>. Стал активным членом Международной Шекспировской Ассоциации (ISA), Международной Ассоциации Театральных Критиков (IATC). Его статьи публиковались в английской и немецкой научной периодике. Принадлежащая перу Аникста биографическая книга о Шекспире (из серии «ЖЗЛ») была издана в Пекине в переводе на китайский язык в 1984 г.<sup>57</sup> В октябре 1986 г. в Лондоне состоялась представительная конференция IATC на тему, обозначенную вопросом: «Остаётся ли Шекспир нашим современником?» – восходящим, очевидно, к англоязычному названию книги Яна Котта<sup>58</sup>. Основными докладчиками на конференции были Ян Котт, Питер Брук и Александр Аникст. Советская периодика не удостоила этой конференции особым вниманием, несмотря на участие московского шекспироведа

---

<sup>56</sup> Научным подразделением Бирмингемского университета является Шекспировский институт в Стратфорде-на-Эйвоне.

<sup>57</sup> *Anikst A. Biography of Shakespeare. Transl. by An Guoliang. – Beijing, 1984.* (В таком, англоязычном варианте название книги представлено в каталоге Библиотеки Конгресса в Вашингтоне).

<sup>58</sup> Русское название вышедшей за год до польского издания Котта книги Григория Козинцева („Наш современник Вильям Шекспир“) оставалось, по-видимому, неизвестным для организаторов конференции. В английском переводе книга Козинцева была издана в 1966 г. и называлась: „Shakespeare, Time and Conscience“.

на главных ролях в ней. Как хорошо известно, с признанием пророка в своём отечестве частенько возникают проблемы.

Впрочем, самого-то Аникста такие мелочи мало трогали. Для него важнее были другие вещи. Ему хотелось, в частности, чтобы шекспироведение, а затем и гётеведение приобретали в стране, где он жил и трудился, более масштабные формы. Первую попытку создать шекспировское общество и выпускать хотя бы небольшой шекспировский ежегодник, были предприняты им в середине 1960-х гг., но тогда эта инициатива была «зарублена» на корню. Спустя десять с лишним лет всё же удалось Аниксту создать Шекспировскую комиссию при Академии Наук СССР; в 1977 г. увидел свет первый выпуск «Шекспировских чтений», а в 1978 г. под эгидой этой комиссии, возглавляемой А.Аникстом, состоялась первая Всесоюзная Шекспировская конференция. С 1982 г. такие конференции стали ежегодными, а в издательстве «Наука» вышло шесть выпусков «Шекспировских чтений» под редакцией председателя шекспировской комиссии.

Аникст считал чрезвычайно важным, чтобы эта комиссия была представлена в разных регионах страны, чтобы конференции собирали побольше участников из различных городов. Тогда на традиционных встречах, проходивших в Институте искусствознания в Москве, встречались коллеги из Прибалтики и Закавказья, из Украины, Белоруссии и республик Средней Азии, из разных уголков Российской Федерации, вплоть до Приморья и Сахалина. Регулярно шёл профессиональный обмен мнениями, пульсировала живая шекспироведческая мысль.

Стоял он и у истоков академической комиссии по изучению творчества Гёте, которую возглавил вместе с С.В.Тураевым. Прошёл целый ряд конференций из серии «Гётевские чтения», вышло из печати несколько выпусков чтений. Инициаторы и этого нелёгкого дела помышляли отнюдь не о своей личной выгоде или славе, а считали необходимым консолидировать научные силы страны по расширению и углублению отечественного гётеведения.

#### IV. Ренессансознавчий дискурс: історія і сучасність

Каждый, кому впервые довелось побывать в домашнем кабинете Аникста, мог подумать, что в заставленной до потолка книжными полками комнате трудится кабинетный учёный, затворник. И в самом деле, он обладал необычайной трудоспособностью, однако *кабинетным* учёным ни в коем случае не был. Любил театр, кино, участвовал в обсуждениях спектаклей и фильмов, всерьёз увлекался фотографией, охотно общался со многими людьми. Вместе со своим другом и коллегой по институту, проницательным театроведом К.Л.Рудницким ставил остроумные институтские капустники, интерес к которым выходил далеко за ведомственные пределы.

Никогда не забывал своих учителей и друзей, сделал немало для того, чтобы продлить память о них. Его большая монография о Гёте снабжена посвящением: «Памяти моих учителей Исаака Марковича Нусинова<sup>59</sup> и Франца Петровича Шиллера». В годы *оттепели* приложил немало усилий для издания книги Ф.П.Шиллера «Генрих Гейне» и написал к ней вступительную статью. Помимо уже цитированных предисловий к трудам Н.Я.Берковского и Л.Е.Пинского, предварил своими вступлениями переиздание романизированной биографии Свифта, принадлежащей перу безвинно загубленного М.Ю.Левидова, сборники статей своего друга по аспирантуре И.В.Миримского и замечательного театрального критика И.И.Юзовского, опубликовал мемориальные очерки об А.К.Дживелегове, М.М.Морозове, А.А.Смирнове, К.Л.Рудницком... Моно-графический очерк «Поэт театра» посвятил своему безвременно ушедшему другу, коллеге и соавтору по расхаянной ведущим партийным идеологом начала шести-десятих годов<sup>60</sup> книге «Шесть рассказов об американском театре» Г.Н.Бояджиеву.

---

<sup>59</sup> Нусинов И.М. (1889–1950) – видный литературовед, профессор нескольких московских вузов, специалист по истории русской, еврейской и западноевропейских литератур. В 1949 г., в разгар борьбы с «безродными космополитами», был арестован и умер в тюрьме в ходе следствия.

<sup>60</sup> См.: *Ильичёв Л.* Искусство, вдохновляющее народ на подвиг // Коммунист. – 1964. – № 4. – С. 46-68.

Был научным редактором целого ряда монографий своих младших коллег и учеников. Никогда не отказывал даже мало знакомым филологам и искусствоведам из периферийных институций в профессиональных советах и консультациях. Не был склонен к менторству, однако его советы, как и главные труды, послужили хорошей школой для многих специалистов.

Своим спокойным, не показным гражданским мужеством не кичился. Иногда говорил о себе: «Я как старый оппортунист...», – и в этом самоопределении не было кокетства; скорее здесь звучала горечь воспоминаний о тех нелёгких временах, когда приходилось под сильным давлением составлять усечённые хрестоматии, менять названия статей или идти на нежелательные сокращения в книгах. Бережно хранил память о своих репрессированных родителях<sup>61</sup>, как и о друзьях и коллегах, пострадавших в страшные годы.

Когда в середине 1960-х гг. были арестованы и осуждены за публикацию своих произведений за рубежом Андрей Синявский и Юлий Даниэль, Аникст поставил свою подпись под обращением группы писателей, настаивавших на освобождении собратьев по перу. За это «подписантство» его сурово *прорабатывали*. В институте, где он трудился, оказалось несколько сотрудников, подписавших «непозволительное» письмо, и их гневно осуждали на специальном собрании. Тогда же с зубодробительной статьёй о «неправильных тенденциях» в публикациях А.Аникста и М.Строевой выступил первый секретарь Свердловского райкома КПСС г. Москвы<sup>62</sup>. Не только чиновники, но и отдельные сотрудники, выражаясь языком Герцена, «не преминули воспользоваться таким редким случаем для засвидетельствования всей ярости своих верноподданнических чувств». Кто-то рекомендовал сделать «оргвыводы», а одна младшая коллега Аникста, которой он

<sup>61</sup> Их памяти посвятил он книгу «Творчество Шекспира».

<sup>62</sup> *Покаржевский Б.* Коммунист в творческой организации // Сов. Россия. – 1968. – 13 февр. – С. 3.

#### IV. Ренессансознавчий дискурс: історія і сучасність

немало помог как научный редактор её книги, выступила в духе упомянутой выше «критики» райкомовского секретаря, предложив внимательнее вчитаться в книги и статьи «подписантов», чьи идейно порочные позиции непременно должны были отразиться и в их научных сочинениях<sup>63</sup>.

И ещё один пример. Когда после смерти Анатолия Эфроса один из ведущих актёров театра на Таганке, где преждевременно оборвался творческий путь замечательного режиссёра, посмел оскорбить память ушедшего из жизни Мастера, ААникст, наряду с Г.А.Товстоноговым, Д.Н.Журавлёвым и несколькими другими деятелями культуры, подписал письмо в защиту доброго имени Эфроса<sup>64</sup>.

Поскольку речь коснулась **личности** учёного, нужно сказать, что, будучи горячим любителем и знатоком театра, в своих поступках был он свободен от какой-либо театральности, от наигрыша и позёрства. Всё в нём было естественно и органично. Случай Аникста – учёного и человека – прекрасно иллюстрирует правоту замечания Бюффона, что со временем вошло в пословицы: «Le style c'est l'homme». Его жизненно-поведенческий модус и стиль сочинений удивительно соответствовали друг другу. Хорошие манеры (в старом, добром смысле) гармонировали с поистине джентльменским характером той полемики, которую случалось вести ему с другими специалистами. Необычайная эрудиция уживалась с постоянным желанием **узнавать** новое даже тогда, когда это новое представлялось ему не столь ценным или недолговечным.

Более двадцати лет прошло со времени ухода Александра Аникста. За это время пришли в науку новые, молодые силы; очень распространённым стало, мягко говоря,

---

<sup>63</sup> В апреле 1989 г. на открытии первых «Шекспировских чтений» без Аникста состоялось мемориальное заседание, посвящённое ушедшему за несколько месяцев до того основателю шекспировской комиссии, и та же самая коллега со слезами на глазах выступала с мемориями и клялась хранить вечную память о любимом учителе. Впрочем, и её уже нет.

<sup>64</sup> В защиту художника / Письмо в ред. по поводу статьи В.Смехова («Театр», 1988, № 2), оскорбляющего память режиссёра А.Эфроса // Сов. культура. – 1988. – 9 апр.



недоверчивое отношение к сделанному предшественниками хотя бы в силу того, что те прошли через такие времена, которые требовали подчас недомолвок, а то и компромиссов. На жизненном и творческом пути А.А.Аникста не так уж часто, но случалось и то и другое, о чём он в своей спокойной манере, без позы и экзальтации признавался друзьям и даже ученикам. Не упивался своими успехами и совсем не был уверен в том, что многое из им написанного будет жить так уж долго. И в самом деле, очевидно, не всё равноценно в его научном наследии: некоторые ранние работы как будто остались в своём времени, другие – потребовали у идущих следом специалистов методологической и даже фактологической корректировки, но...

Но в большинстве своём его труды, безусловно, сохраняют свою научную и педагогическую ценность, и дело не только в том, что в них осмыслен и систематизирован поразительно богатый фактический материал. Помимо этого, сегодня трудно не заметить ряд немаловажных особенностей подхода А.Аникста к литературе и искусству, широкий диапазон его специальных интересов, вкус к теоретическому мышлению, достоинства литературного стиля – всего того, что остаётся весьма привлекательным для новых поколений литературоведов и искусствоведов, искренне любящих своё дело. Творческий путь исследователя интересен и показателен ещё и как фрагмент картины общего развития отечественного литературоведения на протяжении более чем полувека. Знакомство с лучшими трудами А.Аникста и понимание характера его эволюции как учёного, критика и гражданина помогают «найти правильную доминанту»<sup>65</sup> в этой широкой и пёстрой картине.

---

<sup>65</sup> Выражение Л.Я.Гинзбург (*Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. – Л.: Сов. писатель, 1987. – С. 120*).

## V. Полемічна трибуна

УДК: 821.111(73)А-3.091(=111Ш-2)

*Торкут Наталія, Лазаренко Дар'я  
(Запоріжжя)*

### **Роман Дж.Апдайка «Гертруда і Клавдій» як літературна проекція Шекспірового «Гамлета»**

*У статті пропонується аналіз специфіки переосмислення структурно-семантичних констант «Гамлета» В.Шекспіра в романі сучасного американського письменника Дж.Апдайка «Гертруда і Клавдій» (2000), що є своєрідним літературним «пріквелом» до Шекспірової трагедії „Гамлет”. В рамках даної розвідки увагу акцентовано на дослідженні особливостей творчого проектування основних сюжетних, образних і проблемних координат класичного тексту в новому самостійному художньому творі. Важливе місце відведено також аналізу тих стратегій письма, які автор роману залучає при трансформації традиційних Шекспірових образів.*

***Ключові слова:** Шекспір, Гамлет, Гертруда, Клавдій, Дж.Апдайк, літературна проекція, метатекстуальність.*

Сьогодні, коли Вільям Шекспір сприймається масовою свідомістю як іконізований образ генія, а наше повсякденне мовлення рясніє шекспіризмами, об'єктивно існує спокуса піддатися впливу стандартизованих уявлень про творчість великого драматурга, прийняти сторону байдужої поваги, або ж нігілізму. В популярній культурі непоодинокими є випадки доактуалізації за рахунок Шекспіра, інспірованої прагненням погрітися в променях його слави. Не оминають увагою постать Шекспіра та створений ним канон і визнані майстри слова, твори яких незрідка сповнені алюзій, ремінісценцій, цитат з п'єс і сонетів Великого Барда. Укорінена в шекспірівських текстах інтертекстуальність

давно вже стала однією з важливих прикмет сучасної літератури.

Втім, література як форма осягнення й пізнання всесвіту сьогодні є не просто «шекспіризованою» (як сказав свого часу великий американський філософ Р.В.Емерсон), але й певною мірою «гамлетизованою». Саме «Гамлет» посідає центральне місце в каноні західноєвропейської літератури (Г.Блум)<sup>1</sup> й перше місце у списку найвідоміших творів. Він, *hic et ubique*, з'являється у творах представників різних національних літератур і різних культурних епох: Й.-В.Гете і Б.Брехта, А.Дюма і А.Рембо, Ч.Діккенса і Т.Стоппарда, М.Цветаєвої і В.Набокова, О.Вайльда і Дж.Джойса, Г.Мелвіла і Дж.Апдайка, Лесі Українки і Є.Плужника. За великим рахунком, починаючи зі зламу XVI-XVII століть, коли «Гамлет» вперше з'явився на сцені та у друкованому вигляді, ця трагедія постійно потрапляла у фокус уваги кожного наступного покоління мислителів і митців, активно впливаючи на формування культурного ландшафту Західної цивілізації.

Для деяких авторів характерним є сприйняття і осягнення «Гамлета» на глибинному рівні: їм Шекспір не просто надає матеріал для інтерпретації, але і, як пише Дж.Грос, «відкриває нові шляхи організації власного досвіду, віднайдення нових експресивних засобів, поєднання суспільних тем з дослідженням особистого життя індивідуума»<sup>2</sup>. На такому рівні шекспірівський вплив не є експліцитно вираженим, він ніби рівномірно розподіляється усім простором тексту, втілюючись в самому принципі побудови твору та манері письма. Велика кількість творів містять лише окремі алюзії й цитати з «Гамлета». Існують

---

<sup>1</sup> «У світовій літературі Шекспір посідає таке ж місце, – пише Г.Блум, – що й Гамлет у колі художніх образів: це дух, який приникає повсюдно, дух, що не знає меж» (Блум Х. Шекспир как центр канона // Иностранная литература. – 1998. – №12. – С. 194-214).

<sup>2</sup> Gross J. Introduction // After Shakespeare: an anthology. Ed. Gross John – Oxford: Oxford University Press, 2002. – P. vii.

і такі твори, що осмислюють проблематику та сюжетно-образну систему великої трагедії комплексно.

Основною формою подібного цілісного креативного осмислення тексту «Гамлета» є літературна проєкція. Під літературною проєкцією мається на увазі один із різновидів активної творчої інтерпретації претексту (у нашому випадку трагедії Шекспіра «Гамлет»), що призводить до появи в новому історико-культурному контексті самодостатнього художнього твору, який зберігає сутнісні сюжетні та образні координати. При цьому канонічні домінантні лейтмотиви можуть конкретизуватися, зазнавати переакцентуації, або навіть видозмінюватися, звужуючи, розширюючи чи трансформуючи смисловий континуум претексту.

До найяскравіших зразків літературних проєкцій Шекспірового шедевр в царині роману правомірно віднести «Гертруду і Клавдія» (2000) Дж.Апдайка. Репрезентативність цього твору забезпечується і експліцитно задекларованою орієнтацією на трагедію Шекспіра, і масштабністю постаті письменника. Дж.Апдайк належить до найавторитетніших літераторів сучасної Америки. З-під його пера вийшло близько двох десятків романів, кілька новелістичних збірок, поетичних книжок та безліч критичних відгуків і есе. Найвідомішими з-поміж творів Апдайка є тетралогія, присвячена Гаррі (Кролику) Енгстрому, романи „Кентавр” (1964), „Подружні пари” (1969) та „Іствікські відьми” (1984).

Сьогодні Дж.Апдайк є визнаним майстром „суб’єктивної прози”. Відомий сучасний американіст Т.Н.Денисова характеризує його творчу манеру наступним чином: „Джон Апдайк, блискучий стиліст, тонко відчуває і відтворює барви і пахощі, пейзажі і психологію, тяжіючи до іронії: йому вдається переконливо змалювати як казковий світ Олімпу, так і сірий зимовий день у Пенсильванії”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Денисова Т.Н. Нонконформізм середини віку: людина в постіндустріальному суспільстві // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С. 45-46.

Найістотнішими рисами „суб'єктивного” або „доцентрового” роману, в рамках якого пише Дж.Апдайк, є, на думку О.С.Мулярчика, багатофокусність зображення, ліричність, увага до окремої особистості в ході трансформації її мінливих якостей, локальність сюжету, тонкий психологізм та стилістична благозвучність<sup>4</sup>.

Проблематика, що цікавить Дж.Апдайка, стосується, в першу чергу, місця особистості в системі „людина – суспільство”. Його героями стають середні американці, мешканці передмість та невеличких містечок. За влучним метафоричним визначенням Т.Денисової, Апдайк має сталу репутацію „барометра американських настроїв”<sup>5</sup>. У переважній більшості своїх романів він розкриває трагедію духовної апатії пересічних американців, зображуючи нудьгу, монотонність, безвихідність того замкненого кола, яким виявляється їхнє буденне життя. Незрідка об'єктом пильної уваги письменника стають родинні відносини, стосунки чоловіка й жінки, родинний побут, поступове згасання почуттів та бажання звільнитися від підсвідомої невдоволеності подружнім життям. Саме це проблемне коло є однією з центральних тем і у „Гертруді і Клавдії” – одному з останніх романів майстра.

Роман „Гертруда і Клавдій” був сприйнятий критиками дуже тепло, хоча й викликав, як і будь-яка інша книжка Дж.Апдайка, полеміку у пресі. Втім, попри надзвичайну популярність у читачів і велику кількість критичних рецензій, об'єктом серйозної дослідницької уваги цей роман обирався доволі рідко, у порівнянні з іншими творами письменника (серед досліджень на особливу увагу заслуговує монографічна праця В.І.В'юшиної<sup>6</sup>).

---

<sup>4</sup> Мулярчик А.С. Современный реалистический роман США: 1945-1980: Учеб. пособие для вузов по спец. „Рус. яз. и лит.”. – М.: „Высшая школа”, 1988. – С. 65-67.

<sup>5</sup> Денисова Т.Н. Цит. вид. – С. 43.

<sup>6</sup> Вьюшина В.И. Романы Дж.Апдайка "Бразилия" и "Гертруда и Клавдий": особенности беллетристического повествования : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Воронеж, 2006. – 18 с.

Звернення Дж.Апдайка до гамлетівського сюжету в контексті його мистецьких орієнтацій видається не випадковим, адже продуктивність діалогу з класикою, блискуче продемонстрована в романі «Кентавр», безперечно могла слугувати інспіруючим чинником. Великий Бард став для автора «Гертруди і Клавдія» одним із літературних авторитетів ще за часів навчання в університеті. Апдайк багато розмірковував про загадкові аспекти трагедії „Гамлет”. Одну свою есеїстичну збірку він навіть назвав „More Matter” (незакінчений рядок з репліки Гертруди до Полонія)<sup>7</sup>. Певна суголосність з роздумами Гамлета, прагнення переосмислити їх у новому культурно-історичному контексті відчувається також і в одному з його інтерв'ю. „Факти зазвичай переоцінюються. – Говорить Апдайк. – Практично річ є такою, якою люди її собі уявляють. Доки вони вважали, що Земля є пласкою, вона й була пласкою. Доки люди терпимо ставились до рабства, воно й було терпимим. Ми живемо серед тіней, тіні серед тіней”<sup>8</sup>.

„Гертруда і Клавдій” Дж.Апдайка є своєрідним „пріквелом” до подій, що розгортаються у шекспірівській п'єсі. При цьому в романі письменник актуалізує одночасно три літературні джерела, які репрезентують гамлетівський сюжет: середньовічну хроніку „Діяння датчан” Саксона Грамматика (XII ст.), переклад Саксонівської хроніки, здійснений Ф.Бельфоре, що увійшов до збірки „Трагічні історії” (1576) та власне Шекспірову трагедію. Відповідною є й структура роману, який поділяється на три частини. Кожна з частин відбиває певний варіант розвитку подій: перша узгоджується з середньовічною легендою, друга – з перекладом Бельфоре, а третя – з самим «Гамлетом» Шекспіра. Такий розподіл маркується за допомогою імен, що змінюються від частини до частини відповідно до тексту-референту. Цей метатекстуальний прийом є доволі оригінальним мистецьким рішенням, що відкриває перед

<sup>7</sup> *Updike J. More Matter: Essays and Criticism.* – New York: Knopf, 1999. – 900 p.

<sup>8</sup> *Апдайк Дж.* Выглядеть глупым полезно // Литературная газета. – 1997. – 15 января. – С. 12.

читачем надзвичайно цікаву перспективу поєднання естетичного задоволення, яке він може отримати від власне художнього виміру Апдайкового тексту, із задоволенням інтелектуальним, яке спроможне надавати підключення реципієнта до фахового літературознавчого діалогу.

У романі немає характерного для рецепційної універсализації традиційних структур помітного розширення або відчутного збагачення сюжетної схеми. Порівняно з першоджерелами, твір Апдайка не містить суттєвих змін на рівні сюжетних колізій, втім, тут спостерігається актуалізація «реліктових смислів» (термін А.Є.Нямцу<sup>9</sup>), які суголосні екзистенційним, аксіологічним та етико-естетичним запитам сучасності. При цьому суть трансформацій, до яких вдається романіст, можна звести до трьох базових стратегій.

Перша стратегія полягає у доповненні основних сюжетних ліній окремими мотивами, що необхідні для створення цілісної системи конфліктів нового твору, який, не втрачаючи генетичних зв'язків зі своїми першоджерелами, водночас постає у вигляді своєрідних альтернативних історій по відношенню до них. Біля витоків такого художнього експерименту, як думається, стоїть метатекстуальність шекспірівської трагедії, яка є не тільки інтерпретацією своїх власних першоджерел, але й текстом, сповненим великої кількості затемнених місць, що спонукають до розкодування і тим самим підживлюють метатекстуальний потенціал.

Друга базова стратегія Апдайка полягає в тому, що він максимально повно використовує жанрові можливості такої художньої форми, як роман. Запозичені з першоджерел елементи зі знаковою семантикою (приміром, Шекспірова згадка про подарунки, якими Клавдій відкрив шлях до серця Гертруди, або наведений Саксоном Граматиком епізод жорстокого поводження Горвендила – батька принца

---

<sup>9</sup> *Нямцу А.* Теория традиционных сюжетов (постановка проблемы) // Біблія і культура: Науково-теоретичний журнал. Вип. 13 / За ред. А.Є.Нямцу. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2010. – С.14.

## V. Полемічна трибуна

Гамлета – з норвежським королем та його сестрою) під пером Апдайка розростаються до семіотично значимих конструктів, які дозволяють нам зануритися в іншу культурну реальність (відповідно, раннє Середньовіччя Саксона Граматака, ренесансну проекцію Середньовіччя, представлену Бельфоре, та шекспірівський складний конгломерат середньовічних і ренесансних уявлень), інтуїтивно відчутти дивовижну схожість і водночас несхожість цієї реальності зі звичним для нас світом. Варто наголосити, що романне мислення Апдайка органічно поєднується з суголосним постмодерністському мисленню імперативом – звернутися до історичних джерел у пошуках нових відомостей про давні часи, їхніх альтернативних версій, укорінених в маргінальних дискурсах, задля більш глибокого розуміння хронологічно віддаленої епохи.

Використання епічних засобів творення художнього світу і наративних технік романного письма призводить до суттєвого переосмислення образів дійових осіб шекспірівської трагедії. Дж.Апдайк, визнаний майстер психологічного портрету, позбавляє Шекспірові образи властивої їм голограмності, тобто спроможності набувати кожного разу нового вигляду при зміні точки споглядання. У Апдайка протагоністи набувають певної визначеності. Він використовує портрет, пейзаж, деталь, дію, самохарактеристику та характеристику з вуст інших дійових осіб, що уможливорює багатофокусне висвітлення кожного характеру.

Приміром, Горвендил (батько принца Гамлета) для Рорика (батька Гертруди) – вправний воїн, гідний чоловік для дочки, який заслуговує на корону, людина, що розуміє свій обов'язок та дотримується своїх обіцянок. Для Гертруди Горвендил – примітивний варвар, котрий ставиться до неї, як до атрибуту королівської влади. Для Полонія король – необтесаний узурпатор. Сам же Горвендил вважає себе сонцем, яке зігріває усю країну.

Образом-антиподом Горвендила є його брат Клавдій. За характеристикою брата, Клавдій – мрійник та фантазер, невинуватий брехун, обдарований і чарівний цинік, що звик



досягати усього, не докладаючи великих зусиль. Думається, що такі слова певною мірою можуть відображати й ту заздрість, яку брати відчували один до одного. Тему двійництва братів підсилює й образ тіні: Клавдій говорить про себе: „темна та безпутна тінь короля”, так само називає його і Горвендил: „брудна заздра тінь”<sup>10</sup>. Цілісною особистістю Клавдій стає лише після того, як вбиває брата та займає його місце на данському троні і в подружньому ложі.

Найбільш яскравим і психологічно насиченим образом роману є Гертруда. З самого початку читач бачить королеву сміливою і розумною жінкою, що „відчуває в собі кров воїна”<sup>11</sup>. Гертруда наділена незалежністю суджень. Своє ставлення до заміжжя вона висловлює наступним чином: „жодна жінка не хоче бути табуреткою, яку виторговують для того, щоб потім на ній сидіти”<sup>12</sup>. Батько юної королеви вказує на головну її рису, що приваблює усіх датчан, це – „надлишок того, що дарує щастя іншим людям”, „сонячного світла”, „милої простоти”<sup>13</sup>. Клавдій називає її „скарбом жіночості”, зазначаючи, що єдиним недоліком Гертруди є покірність<sup>14</sup>. До речі, художньої переконливості цього образу Андайкові вдається досягти значною мірою завдяки третій з обраних ним стратегій.

Такою стратегією є інтимізація художнього простору, яка здійснюється за рахунок зміни фокусу оповіді (замість Гамлета центральною фігурою стає Гертруда). Свідоме притлумлення кількох дискурсів Шекспірового «Гамлета», котрі якщо й не зникають цілком, то принаймні втрачають статус домінуючих та витісняються на маргінес, сприяє перенесенню інтеріоризованих конфліктів з екзистенційної площини у психологічну, тобто у площину гендерно забарвленого інтимного світу.

<sup>10</sup> Андайк Дж. Гертруда и Клавдий. – М.: АСТ, 2004. – С. 174.

<sup>11</sup> Там само. – С. 11.

<sup>12</sup> Там само. – С. 10.

<sup>13</sup> Там само. – С. 15.

<sup>14</sup> Там само. – С. 88.

Так, зокрема, дискурс влади, який у Шекспіра є одним із основних, у Апдайка виконує функцію допоміжного. Приміром, кожна з трьох частин починається словами „король був роздратований”, а оскільки кожного разу мова йде про іншого короля (батька Гертруди Рорика, чоловіка Гертруди Горвендила, коханця Гертруди Клавдія), то створюється ефект тотального протистояння світу влади, що є втіленням світу чоловіків, світові приватності, куди занурена жінка на емоційно-психологічному рівні і до якого належить за своїми статусними ролями (дочка, дружина, коханка). Паралелі між образами трьох монархів, звісно, порушують і певні філософські питання – зокрема, проблему „людини, яка спустошена королівським саном”, тобто проблему, що пов'язана з впливом влади на того, хто нею наділений. Однак тут осмислення подібного спектру питань є свого роду побічним продуктом, продуктом інтенсивної рефлексії над інтимно-психологічним, приватно-особистісним.

У творі Апдайка художній світ ніби розпадається на дві площини: жіночу і чоловічу. Кожна з них є своєрідним полем, що має центр (уособлення основних властивостей) і наділене низкою характеристик. Ці площини перетинаються і взаємодіють, відображуючи складні відносини між жіночою і чоловічою статтю за часів Середньовіччя, і, пізніше, в добу Відродження. Центром першої площини є королева Гертруда, її жіноче єство, її душа й тіло. Центром другої площини – замок Ельсінор, що виступає символом королівської влади – влади чоловіків. У тогочасній Данії “благородна жона могла сподіватися на вшанування, але тільки не в тих обширах, що лежать за межами вузького кола домашнього світу, який відгороджує жінок і дітей, не в тих безжальних просторах, де чоловіки дають раду необхідності кровопролиття і суперництва”<sup>15</sup>. Такі думки, властиві молодій королеві, наочно демонструють її дещо

---

<sup>15</sup> Там само. – С. 35.

іронічне, по-сучасному феміністичне ставлення до світу чоловіків.

“Жіноча” площина в романі виступає уособленням життєвої сили, природного начала. Іманентними для неї є тепло і світло. За цими характеристиками вона протиставляється “чоловічій” площині Ельсінору, що втілює у собі штучність обмежень, нав’язуваних суспільством – політичних, релігійних, моральних імперативів. Так, в романі говориться, що ще в дитячі роки майбутньої королеви Гертруди служниці помічали, що вона “була джерелом теплої аури, і у ледових покоях Ельсінору зі змерзлою соломою на полу няньки любили притискати до грудей її пружне тепле тільце”<sup>16</sup>. Батько Гертруди, король Рорик, казав, що в ній живе сонячне світло<sup>17</sup>. Улюбленою кімнатою замка для Гертруди був солярій її батька, залитий сонцем, теплий, з дерев’яними полами й лиштвою. Після смерті старого короля Гертруда зробила солярій своєю схованкою. Ця просторова зона була для королеви тісно пов’язаною з безтурботністю дитинства, дівчачими забавками, любов’ю батьків і няньки. Це – єдине дружнє для королеви середовище в усьому замку. Адже Ельсінор є простором, де панує холод. У його високих кам’яних покоях постійно гуляють протяги<sup>18</sup>. Ця ознака повною мірою втілюється і в тих чоловічих образах, що за своєю природою споріднені з образом замка. Холодними Гертруда вважає як свого чоловіка<sup>19</sup>, так і сина Гамлета<sup>20</sup>. Уся Данія бачиться їй “захолоднілим королівством”<sup>21</sup>.

Ще одним рівнем, на якому відбувається роздвоєння просторової структури роману, є опозиція “свобода–замкненість”. Символом вільного, нескутого умовностями життя була для Гертруди природна стихія. Королева завжди

---

<sup>16</sup> Там само. – С. 11.

<sup>17</sup> Там само. – С. 15.

<sup>18</sup> Там само. – С. 17.

<sup>19</sup> Там само. – С. 211.

<sup>20</sup> Там само. – С. 115.

<sup>21</sup> Там само.

## V. Полемічна трибуна

тягнулась до тих неоглядних розлогів, що простилалися за вікном. Їй здавалося, що похмурі морські обшири “мали свободу, якій вона заздрила”<sup>22</sup>. Вирвавшись з Ельсінору у подорож до Клавдієвого маєтку, королева з цікавістю споглядає поля, ліси, луки: до того вони “майже усі були для неї лише краєвидом, який відкривався з вікон у товстих стінах замка, що раніше належав її батькові, а тепер належить її чоловікові”<sup>23</sup>. Ельсінор видавався королеві “кам’яним лабіринтом”<sup>24</sup>, що міцно тримав в полоні її та інших жінок<sup>25</sup>. У відвертій розмові з Полонієм Гертруда відкриває вірному радникові свої потаємні думки: “Ельсінор став моєю в’язницею з тих днів, коли в ньому у мене на очах помирав мій батько. Він зобов’язав мене й далі бути тут володаркою. Жити там, де ми живемо з народження, протиприродно: нашому корінню, що розростається, доводиться торувати собі шлях через купи старих уламків. Я сподівалась, роки зітруть відчуття того, що мене замкнено, так само, як вуха перестають чути одноманітні звуки [...] Але цього не сталося”<sup>26</sup>.

Отже, основою опозиції “свобода–замкненість” в романі виявляється інше, більш глибоке протиставлення: чуттєвість королеви, її природність, життєва енергія, близькість до усього земного вступають у протистояння зі світом, штучним за своєю суттю – суспільним простором, простором нормативів та ідей. Ельсінор, королівський палац, серце могутньої держави, є епіцентром і квінтесенцією усього соціального життя країни. Саме так сприймає його і сама королева, згадуючи про нього, як про замок, що “офіційно дзвенів луною” і “роївся людьми”<sup>27</sup>. Цих людей пов’язували норми суспільного співіснування – політичні, релігійні, моральні. Ще з юних років для

---

<sup>22</sup> Там само. – С. 49.

<sup>23</sup> Там само. – С. 69.

<sup>24</sup> Там само. – С. 49.

<sup>25</sup> Там само. – С. 58.

<sup>26</sup> Там само. – С. 115.

<sup>27</sup> Там само.

Гертруди усі вони були путами, що стримували її волелюбні бажання. На її думку, “традиції обмежували мешканців замка не менше, ніж численні кам’яні стіни, донжон більш пізньої побудови, барбакан, брама, парапети, вежі, казарми, кухні, сходи і каплиця”<sup>28</sup>.

Народившись дочкою короля, Гертруда з дитинства стала заручницею політичних інтересів батька. Роздивляючись вицвілі стяги, що їх колись здобули у битвах датські монархи, юна королева відчувала на собі тягар відповідальності перед історією: “їй здавалося, що її спіймано у непорушність ниток основи на ткацькому верстаті і її серце, що тріпотить, розчавлене між ними”<sup>29</sup>. Гертруда розуміла, що від самого народження вона нерозривно пов’язана зі своєю країною. За словами королеви, сама Данія приречена її на ув’язнення<sup>30</sup>. Християнство ж освятило цей вирок. Замкова каплиця поставала в уяві головної героїні “загубленим приреченим місцем”, де “на її природне тепло накладали єпитимію”<sup>31</sup>. Філософія християнства здавалася Гертруді чужою, адже вона була жінкою з плоті і крові, занадто тісно пов’язаною з цим світом і його красою: “Смерть, кінець природи і вхід, як стверджують служителі Розп’ятого Бога, у незрівнянно більш прекрасний світ. Але як міг будь-який інший світ бути прекраснішим за цей?”<sup>32</sup>.

Створюючи образ Гертруди, Апдайк неодноразово намагається переосмислити словник Шекспірових метафор. В контексті його роману буяння бур’янів в саду – то не прояв моральної зіпсованості, слабкості, а своєрідний символ жаги життя, життєлюбства живих створінь. Гертруда – уособлення самого життя, природи, земного світу. Тому кладовище – інший важливий локус Шекспірової трагедії – є для неї не сакральним простором, брамою у світ

---

<sup>28</sup> Там само. – С. 19.

<sup>29</sup> Там само. – С. 26.

<sup>30</sup> Там само. – С. 115.

<sup>31</sup> Там само. – С. 19-20.

<sup>32</sup> Там само. – С. 69.

філософських абстракцій, а лише огидним нагромадженням могильних пагорбків, вкритих туманом.

Уособленням свободи від усіх штучних обмежень, яке протиставляється кам'яній в'язниці Ельсінору, стає для королеви мисливський будиночок Полонія, розташований у віддаленому куточку лісу неподалік озера. Символічно, що ця невеличка будівля тулилася до старої вежі, що була колись святинею християнства, а може, як стверджував Полоній, і якоїсь іншої релігії<sup>33</sup>. Поганські вірування з їхнім поклонінням матері-природі були б за своєю суттю дуже близькими світогляду королеви.

Неможливість реалізувати себе, скутість суспільним нормами і традиціями обумовили характер світосприйняття Гертруди. Життя бачилося королеві “кам'яним коридором з великою кількістю вікон, але без жодних дверей, що дозволили б вийти назовні”<sup>34</sup>. Її чоловік і син були “володарями і охоронцями тунелю, а його кінцем з важкими засувами була смерть”<sup>35</sup>. Зі зміною акцентів Шекспірова метафора “Данія – тюрма” набуває в “Гертруді і Клавдії” нового звучання. Метафоричний образ замка-тюрми перетворюється на реальність. А реальність – кам'яний лабіринт Ельсінору – стає метафорою.

Трагічність ситуації полягає в тому, що дві площини, зображені Апдайком у романі, занадто тісно пов'язані між собою, щоб могли існувати окремо, але водночас вони є й занадто різнорідними, щоб могли співіснувати мирно. Гертруда як жінка могла б знайти щастя біля родинного вогнища. Проте її „сімейним гніздом” є Ельсінор – осереддя політичного життя країни. Гертруда – королева, а отже не має права на свободу вибору. Уся Данія “є провінцією її тіла”<sup>36</sup>. Втеча у “великий світ” неможлива: “Поза межами

---

<sup>33</sup> Там само. – С. 116.

<sup>34</sup> Там само. – С. 69.

<sup>35</sup> Там само.

<sup>36</sup> Там само. – С. 35.

Ельсінору я ніщо, навіть менше найбезправнішої кріпачки” – у розпачі вигукує королева<sup>37</sup>.

У третій частині роману Клавдій вбиває свого брата Гамлета і одружується з Гертрудою. Він стає королем і переїздить до Ельсінору. Пара повертається до замку і коло замикається. Зі зміною середовища змінюється й сама сутність їхніх відносин: “Коханці існували тільки за межами Ельсінору, а у замку спокусник став керманичем держави, а його далека кохана стала повсякденністю”<sup>38</sup>. Для цього подружжя Ельсінор виявився кам’яною пасткою. Адже він – уособлення влади політичних і соціальних механізмів невмолимої історії, жорна, які, за висловом Гертруди, здатні перемолоти людину на дрібне борошно<sup>39</sup>. Втім, Апдайк не ідеалізує свої героїв – вони є органічною частиною світу, що приречений на самознищення: “Найясніше подружжя зайняло свої трони, позолота яких не заважала гнилі роз’їдати липові і ясеневі дошки, а також, як казали, ще й шматки Істинного Хреста і світового дерева Іггдрасиля”<sup>40</sup>.

У своєму романі Апдайк створює надзвичайно яскраве і живе зображення трьох етапів у житті данської королеви Гертруди, яка постає проти влади суспільних норм над особистістю, світу чоловіків над жінкою. Уособленням цієї влади є замок Ельсінор, символ чоловічого панування. В межах цього образу письменник намагається поєднати метафоричність Шекспірового Ельсінору з реалістичністю романного зображення, мозаїчною деталізацією простору. Апдайківський образ – це не замок-примара, що існує одночасно у багатьох світах. Ельсінор Апдайка – цілком реальний палац: кожна деталь звірена з історичними даними. Трагедія, що розгортається у його стінах, втрачає своє загальнолюдське, позачасове звучання. Це – драма буденності шлюбу конкретного чоловіка і конкретної жінки.

---

<sup>37</sup> Там само. – С. 158.

<sup>38</sup> Там само. – С. 204.

<sup>39</sup> Там само. – С. 228.

<sup>40</sup> Там само. – С. 248.

Апдайк, безумовно, спрощує багатовимірну семантику Шекспірового тексту, обираючи серед численних смислових нашарувань “Гамлета” той рівень, який є для нього самодостатньо цікавим. Це, з одного боку, зводить сюжет до приватної життєвої колізії осіб королівської крові, а з іншого – ще раз демонструє (вже в котре в історії розгортання шекспірівського дискурсу), що в «Гамлеті» немає малозначущих елементів. Кожен із них наділений потужним смислотворчим потенціалом, могутньою енергетикою метатекстуальності, і це робить його здатним перетворюватися на стартову точку інтерпретації та породжувати літературні проєкції.

Думається, що Апдайк вдається до гри з метатекстуальним ресурсом гамлетівського сюжету цілком свідомо, пропонуючи своєму читачеві побачити за „вічними образами” вічної Шекспірової п’єси живих людей, що могли б бути нашими сучасниками, навіть сусідами. Їхні почуття зрозумілі й близькі читачеві. Однак, у цьому криється і певна небезпека, що пов’язана з грою образами – улюбленою стратегією в добу постмодерну. Суть цієї небезпеки тонко відчула відома українська дослідниця Шекспірового слова Марія Габлевич, котра зазначила, що іноді через надмірну захопленість такою грою “усуваються питання братовбивства як осердя світового зла, питання справедливості помсти, взагалі питання морального права на вбивство: себто, з порядку денного знімається сама проблема моралі – з допомогою могутнього Шекспірового слова”<sup>41</sup>.

Об’єктом, який внаслідок органічної взаємодії трьох вищезгаданих стратегій Апдайка зазнає дефрагментації (нового структурування, при якому «стираються» певні

---

<sup>41</sup> Цей коментар М.Габлевич стосується головним чином новітніх театральних інтерпретацій «Гамлета», коли «такі індивідуальні режисерські «крихти зла громаддя доброго на сумнів зводять», так вершинний твір світової драматургії стає оруддям для десакралізації святого в людині» (Габлевич М. Шекспірів Гамлет: історичний підхід до інтерпретації тексту // Ренесансні студії / Випуск 6. – Запоріжжя, 2000. – С. 47).



інформаційні фрагменти), є сам принц Гамлет. Принц з'являється тільки наприкінці роману, проте його образ складається набагато раніше на основі висловлювань інших дійових осіб. У романі Апдайка суттю Гамлета є слова – слова інших людей. Такий спосіб авторської характеристики цікавим чином відображає специфіку сучасного гамлетівського дискурсу – будь-яка читацька рецепція є сьогодні обтяженою та обумовленою цілою низкою чужих суджень та інтерпретацій. Іноді навіть здається, що шекспірівського Гамлета вже майже неможливо розгледіти за калейдоскопічною картинкою найрізноманітніших потрактувань.

Так само, як і критики та літературознавці, самі дійові особи не можуть визначитись, яким є їхнє ставлення до принца. Іноді воно навіть змінюється на цілком протилежне. Так, Клавдій спочатку називає Гамлета „марнославною щеням та грубіяном”<sup>42</sup>, але згодом сам починає добиватися прихильності пасинка та характеризує його як дотепного, різнобічно розвинутого і надзвичайно освіченого юнака, що має широкі погляди, є чуйним до усього, що відбувається навколо, та чарівним з тими, хто цього вартий. Він також стверджує, що вони з Гамлетом схожі своєю витонченістю і положенням жертв датської вузькості та дріб'язковості<sup>43</sup>. Саме Клавдію належить „фрейдистська” інтерпретація поведінки Гамлета: наприкінці роману він пояснює Гертруді віддаленість і холодність сина тим, що мати є для Гамлета «занадто жінкою, занадто теплою для його спокою», що той покладає на себе провину за смерть батька, вважаючи, що став її причиною через свій сексуальний потяг до матері<sup>44</sup>.

Для Горвендила, попри їхню зовнішню схожість, принц залишається таємницею. Однак король досить близько підходить до істини, коли зауважує, що його син у Віттенберзі навчається сумніватися<sup>45</sup>. За допомогою цієї деталі Апдайк ще раз підкреслює референційний зв'язок

<sup>42</sup> Апдайк Дж. Цит. вид. – С. 88.

<sup>43</sup> Там само. – С. 199.

<sup>44</sup> Там само. – С. 238.

<sup>45</sup> Там само. – С. 96.

## V. Полемічна трибуна

власного тексту з ренесансним інтелектуально-духовним простором, орієнтацію на його осмислення.

Найповнішу інтерпретацію мотивувань та вчинків Гамлета дають Гертруда і Полоній. На думку королеви, Гамлет в дитинстві поважав тільки Йорика, вважав увесь світ, що зосереджений у стінах Ельсинора, лише жартом. Жартівливість, як здавалося матері, слугувала тим щитом, за яким принц ховався від суворого обов'язку та стихії почуттів. Для неї Гамлет був стриманим, відчуженим. Вона відчувала, що під афектованими манерами та витонченими заняттями шляхетного юнака прихована ютська похмурість. У розмові зі служницею Гертруда охарактеризувала свого сина як жорстокосердого, нешанобливого зі старшими, бездушного з підлеглими, схильного до нерозсудливих вчинків під впливом настроїв, що так швидко і часто змінюються. Полоній пояснює поведінку Гамлета схильністю до акторського лицедійства. Можливість грати одночасно декілька ролей причаровує принца. Підтвердженням цієї думки служить той ентузіазм, який викликав у Гамлета приїзд до Ельсинора бродячих акторів.

З часом Гертруда також починає глибше розуміти особистість Гамлета. В розмові з Клавдієм вона говорить, що контакт з сином неможливий, оскільки йому заважає „божевілля відчуженості”: „Гамлет занадто зачарований самим собою, йому не потрібні ні я, ні ти ... для нього увесь світ – підробка, вистава ... він – єдина людина у своєму власному всесвіті”<sup>46</sup>. Думається, що всі вищенаведені коментарі дійових осіб стосовно характеру Гамлета багато в чому завдячують літературно-критичним та академічним рецепціям шекспірівської п'єси.

Важливим засобом реалізації метатекстуального потенціалу роману виступає символ. Так, наскрізним для усього твору є образ птаха. Горвендил приносить Гертруді у подарунок клітку з пташками-коноплянками. Він обіцяє, що невдовзі вона також заспіває пісню подружнього щастя.

---

<sup>46</sup> Там само. – С. 211.

Однак принцеса невпевнена, що птахи співають саме про щастя. „Можливо, вони оплакують свою неволю”, – зітхає вона<sup>47</sup>. З цього моменту образ пташки у клітці стає символом подружнього життя Гертруди.

З образом Клавдія та його коханням до Гертруди пов'язаний символ хижого птаха, що уособлює свободу. Для королеви цей символ є відображенням її внутрішньої сутності, жаги звільнення від рутини повсякдення, бажання бути господаркою своєї долі, здатності до рішучих дій. На запитання Клавдія: „Як тобі відчуття вбивства у тебе на зап'ясті?”, Гертруда, вказуючи на хижу пташину, відповідає: „Ми обидві жінки – вона і я. Ми повинні брати те, що можемо, з того, що пропонує світ. Немає сумнівів, вона б їла зелень, якби природа не зробила її рабинею кривавого м'яса. Нам не варто судити її за правилами, які ми створюємо для овець”<sup>48</sup>. Думається, у цій репліці можна почути голос самого автора, якому вдалося створити своєрідну апологію Гертруди, і, так би мовити, виправдати її перед читачем.

Гертруда в романі Дж.Апдайка насправді постає своєрідним „речником” автора і носієм авторської іронії. Приміром, письменник вкладає в уста Гертруди запозичений з шекспірівського „Гамлета” вираз „шляхетності свічадо”<sup>49</sup>, який вона вживає для характеристики зовсім не шляхетної поведінки Горвендила щодо Сели – жінки-воїна, яку він збезчестив і вбив. У даному випадку авторська іронія покликана привернути увагу до різниці інтерпретаційних потенціалів епохи-джерела традиції та епохи-реципієнта. Переосмислення легендарно-міфологічної основи сюжету з позицій сучасності стає доволі іронічною авторською провокацією.

„Гертруду і Клавдія” Дж.Апдайка правомірно вважати розгорнутою багатовимірною інтерпретацією гамлетівського сюжету, яка одночасно включає іронічний коментар стереотипізованих поглядів на шекспірівських героїв.

<sup>47</sup> Там само. – С. 21.

<sup>48</sup> Там само. – С. 85.

<sup>49</sup> Шекспір В. Твори в шести томах: Том 5. – К.: Дніпро, 1986. – С. 56.

## V. Полемічна трибуна

Полілог традицій та опіній, зсув оповідного центру (у дусі п'єси „Розенкранц та Гільденстерн мертві” Т.Стоппарда), що присутні у романі, є одними з найцікавіших рис цієї класичної моделі текстоцентричної літературної проєкції.

Ця літературна проєкція побудована на осмисленні сюжетних, образних та проблемних координат «Гамлета». На сюжетному рівні Дж.Апдайк створює своєрідний пріквел до Шекспірового твору – те, що було винесено Шекспіром «за лаштунки» трагедії, зображується у найдрібніших деталях, а чітко прописані у Шекспіра події залишаються за межами роману: невидиме стає видимим, натяки стають твердженнями, а лінії ескізу заповнюються яскравими фарбами. Апдайк плете тонке мереживо з нюансів і відтінків, описів, пейзажів і портретів. Рясно насичуючи текст художніми подробицями, письменник створює відчуття своєрідного «сніжного кому» з деталей, мотивів і символів, який у фіналі роману виштовхує читача у власне Шекспірову трагедію, змушуючи його подивитись на класичний твір крізь призму художнього простору роману.

На образному рівні в романі спостерігається акцентована тенденція до інверсійного прочитання стереотипізованих читацькою свідомістю традиційних образів Шекспірової трагедії. Клавдій і Гертруда зображені в тексті з відвертою симпатією, в той час як Гамлет і Горвендил, батько принца, постають персонажами підкреслено амбівалентними, іноді навіть досить неприємними. У цьому контексті необхідно відзначити, що подібне інверсійне прочитання образів Шекспірової трагедії має свою історію. Канонічність «Гамлета», його репутація центрального твору західноєвропейської літературної парадигми, провокує нові покоління письменників до спроб, з одного боку, пояснити природу універсальної значимості Шекспірових образів, а з іншого – деконструювати ці образи, довівши при цьому як власну письменницьку «зрілість», так і своє право на власне «місце під сонцем».

У Апдайка інверсійне прочитання претекстів (творів Саксона Граматика, Бельфоре і Шекспіра) має специфічне

забарвлення: використовуючи постмодерні стратегії письма та широкі можливості поліперспективізму і поліваріантності прочитання, він в той же час майже повністю відмовляється від дистанціювання чи самодостатньої іронії, якою так часто грішать письменники-постмодерністи. Переосмислення історії як метанартиву відбувається в його романі у відверто особистій, приватній площині. Автор використовує своєрідний «гендерний фільтр», в результаті чого головним об'єктом осмислення постає саме історія жінки, а Шекспірова метафора «весь світ – тюрма» розкривається як «світ чоловіків – тюрма для жінки».

Отже, в плані осмислення проблематики Шекспірової трагедії в романі «Гертруда і Клавдій» відбувається рефокалізація уваги читача: якщо у Шекспіра смисли вільно пересувались та взаємодіяли в рамках основних проблемних полів «влада і соціум», «релігія і мораль», «мистецтво й інтелектуальна сфера», «особистість і особисте», то у Апдайка приватний аспект життя виходить на перший план, а усі інші зображуються виключно як окремі його прояви.

Деталізація, психологізм і навіть підкреслений натуралізм оповіді поєднуються з відвертою метафікційністю, яка оприявлюється вже на рівні поетики заголовку, а також авторського паратексту (у передмові й післямові письменник коментує вибір матеріалу, що став об'єктом переосмислення в його романі, та ті чинники, що зумовили представлену у творі інтерпретацію). Цей складний синтез сприяє підвищенню драматичної напруги в тексті роману, зростання якої зумовлюється, з одного боку, художньою майстерністю авторської оповіді та вдалим вибором стратегій письма, а з іншого – читацьким захопленням такими інтелектуально-креативними практиками, як додумування, дописування та переповідання улюблених творів. Ці практики інспіруються свідомим чи підсвідомим бажанням власноруч заповнити «білі плями» вихідного тексту, і тим самим стати до певної міри співавтором Шекспіра.

## V. Полемічна трибуна

Уважне прочитання Апдайкового твору дає змогу ще раз пересвідчитись у позачасовості семантичного багатства Шекспірового «Гамлета», адже серед тих властивостей цієї трагедії, що перетворили її на знаковий твір для усього канону західноєвропейської літератури, насамперед варто згадати її унікальну спроможність не втрачати популярності протягом багатьох століть. Дивовижним чином «Гамлет» залишається актуальним для реципієнтів, які є представниками різних національних культур, різних вікових категорій і навіть різних поколінь. Ця трагедія – наче той обрій, що здається таким близьким, але досягти якого неможливо. «Гамлет завжди залишається співзвучним з найновішою сучасністю, навіть трішечки випереджуючи її» – пише з цього приводу професор Маргрета де Грація, і додає: «Наприкінці ХХ сторіччя Гамлет все ще наділений цією дивною спрямованістю у майбутнє, все ще вказує поза межі його найсвіжішої рецепції...»<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Цит. за: *Hunt M. Looking for Hamlet / Hunt M. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2007. – P. 85.*

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

УДК: 821.111(73).0'06\*Віт+821.111.0\*Шек

*Москвітіна Дар'я  
(Запоріжжя)*

### **Особливості рецепції Шекспіра у творчості Волта Вітмена**

*Стаття присвячена аналізу рецепції Вільяма Шекспіра у світоглядній парадигмі та творчості американського поета епохи романтизму Волта Вітмена. Автор акцентує увагу на тому, що вітменівська рецепція Великого Барда суттєво відрізняється від сприйняття англійського генія іншими представниками американського романтизму. Показано, що контроверсійна і парадоксальна рецепція Шекспіра у творчому світі Вітмена зумовлена світоглядними настановами самого поета і конфліктом між його естетичними смаками та громадянською позицією.*

***Ключові слова:** Шекспір, Вітмен, американський романтизм, парадигма рецепції.*

З-поміж інонаціональних рецепцій Вільяма Шекспіра найбільш щедрою на різноманітні парадокси є рецепція американська. Саме тут, на теренах американського континенту, Великий Бард проголошується уособленням поетичного генія, і саме тут обґрунтовується перша антистретфордівська теорія. «Видатний американський письменник» – так назвав геніального англійського поета і драматурга класик американського романтизму Джеймс Фенімор Купер. Навіть в добу Романтизму, коли американці активно виборювали своє право на незалежність в царині літератури і мистецтва, британський геній Вільям Шекспір

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

служував для них неперевершеним взірцем поетичної майстерності, орієнтиром і об'єктом захопленого наслідування.

Порівняння з Великим Бардом слугувало найбільш улесливим компліментом для будь-якого літератора чи культурного діяча тієї доби. Так, віддаючи данину непересічному ораторському таланту пуританського проповідника Генрі Ворда Бічера, брата відомої письменниці Г.Бічер-Стоу, сучасники називали його «Шекспіром американської кафедри». Г.Мелвіл в рецензії на збірку новел Н.Готорна доводить його значимість прямою аналогією з Великим Бардом: „Я і не стверджую, що Натаніель з Салему більш великий, ніж Вільям з Ейвону, чи рівний йому за величчю. Я стверджую лишень, що різницю між цими двома людьми у жодному випадку не можна вважати незмірною. Не так багато потрібно для того, щоб Натаніель став цілком нарівні з Вільямом”<sup>1</sup>.

Шекспіра не торкнулася навіть хвиля антибританських настроїв початку ХІХ століття. Найбільш канонізована постать метропольної культури, він був одностайно внесений американцями до складу вічних цінностей. Визначні представники американського романтизму – Р.В.Емерсон, Г.Мелвіл, Г.Д.Торо та інші – захоплювались генієм Шекспіра; цінували в ньому не тільки видатного поета, але й геніального філософа. Всебічність шекспірової творчості, глибина його філософських підтекстів, „вічність” порушених ним питань – усе це змусило визнати, що Великий Вілл є такою ж важливою складовою для американського культурного канону<sup>2</sup>, як і для англійського. Показовою в цьому сенсі є декларативна заява Дж.Ф.Купера: „Шекспір для Америки таке ж велике ім'я, як

---

<sup>1</sup> Мелвилл Г. Готорн и его «Мхи старой усадьбы» // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С. 386.

<sup>2</sup> Специфіку кореляції Вільяма Шекспіра з американським літературним контекстом детальніше досліджує Т.В.Михед у монографії: *Михед Т.В.* Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830-1860. – К.: Знання України, 2006. – 344 с.



і для Англії, і, я певен, тут його люблять не менше”<sup>3</sup>. Суголосними є й слова видатного американського філософа Г.Д.Торо – „Шекспір є Шекспір, чи вдома, чи закордоном”<sup>4</sup>.

На добу Романтизму припадає й народження феномену, який сьогодні називається науковим американським шекспірознавством: його підвалини заклав засновник філософії трансценденталізму Ральф Вальдо Емерсон, який написав першу ґрунтовну критичну статтю про творчість і постать англійського генія „Шекспір, або Поет” (збірка «Представники людства» (1850)). Один із слухачів, який був присутній на лекціях Емерсона, Генрі Клей Фолджер, згодом стане засновником всевітньо відомої шекспірознавчої бібліотеки, що буде названа його іменем.

Втім, загальний апологетичний пафос романтичної рецепції великого англійця не був підтриманий найбільш плідним і, водночас, найбільш контроверсійним критиком Шекспіра – поетом-романтиком Волтом Вітменом. Тож, метою цієї статті є окреслення найпарадоксальніших аспектів вітменівської рецепції Великого Барда, що, безперечно, збагатить та деталізує загальну картину сприйняття постаті та творчого спадку Шекспіра в Америці часів Романтизму.

Як зазначає українська дослідниця Т.Михед, «ставлення В.Вітмена до Шекспіра має свою сюжетику та експресію, дещо відмінну від романтичного загалу»<sup>5</sup>. Думається, що формування певних сегментів вітменівської парадигми рецепції цього ренесансного митця залежало насамперед від того, в якому амплуа американський поет сприймав геніального попередника – як поета, як драматурга чи як особистість.

<sup>3</sup> *Купер Дж.Ф.* Просвещение и словесность в Америке // Эстетика американского романтизма. – М.: Искусство, 1977. – С. 18.

<sup>4</sup> Цит. за *Михед Т.* Шекспірівська складова у формуванні канону американського романтизму / Поетологічні етюди з історії літератури Англії і США: Збірник статей. – Ніжин: ТОВ „Видавництво „Аспект-Поліграф”, 2005. – С. 17.

<sup>5</sup> Там само. – С. 20.

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

На відміну від свого співвітчизника Емерсона, який вбачав у Шекспірі, перш за все, філософа і поета, а драматургічну його діяльність був схильний недооцінювати, Вітмен щиро захоплювався шекспірівським театром. Про це свідчать численні згадки у листах до друзів про шекспірівські п'єси, які він переглядав, та схвальні відгуки про гру в них видатних акторів тієї доби – Едвіна Бута, Тома Гембліна, Пітера Річінгса та місіс Остін. До того ж, і сам Вітмен практикував спорадичні шекспірівські перформанси – під час подорожей на бродвейському омнібусі він незрідка декламував улюблені пасажі з трагедій та історичних хронік<sup>6</sup>. Саме театральна – первісна – рецепція стала однією з головних детермінант подальшого формування вітменівської парадигми рецепції Великого Вілла.

Слід зазначити, що вітменівська рецепція літературного доробку Шекспіра сповнена протиріч і контроверсій. І зумовлені вони головним чином внутрішньою проблемою самого американського поета – конфліктом між власними естетичними смаками та громадянською позицією провісника національної літературно-культурної ідентичності. Вітмен неодноразово у статтях, листах і щоденниках яскравими й промовистими фразами висловлював своє захоплення англійським літературним генієм. Показовим є, приміром, такий пасаж: «Шекспір, ніжний, музичний, всіма улюблений Шекспір зображав *характери*. Вони представлені ним значно краще, ніж будь-яким іншим поетом будь-якої доби – усі ці королі, зрадники, закохані... йому однаково легко вдавалися амбіційні, одержимі люди, молоді й старі. Через них він передає багато глибоких ідей, багато поетичних, невловимих смислів, багато витончених, несподіваних порівнянь»<sup>7</sup>.

Віддаючи належне художнім здобуткам великого англійця, Вітмен, тим не менш, не вважав його абсолютним

<sup>6</sup> Johnson M.O. Walt Whitman as a critic of literature. – Lincoln, 1938. – P. 36.

<sup>7</sup> Whitman W. Notes and Fragments / The Complete Writings of Walt Whitman. Camden edition. 10 vols. Ed. by Richard M. Bucke, Thomas B. Harned, and Horace L. Traubel. – Vol. IX. – New York and London, 1902. – P. 124.

лідером поетичного Олімпу, зазначаючи, що «з Шекспіром, як з майстром зображення пристрастей в їх найбільш буремному польоті, можуть зрівнятися лише декілька людей, а перевищують його тільки найкращі з давніх греків (наприклад, Есхіл). Однак в описуванні середньовічних європейських лордів і баронів..., таких дорогих потаємним глибинам людського серця (гордість! гордість! найдорожча, яка зачіпає нас також – а Штати навіть більше за інших – більше, ніж любов) він не знає собі рівних, і мене не дивує, що в такий спосіб він зачаровує світ»<sup>8</sup>.

Втім, згадані Вітменом успіхи Великого Барда в зображенні «середньовічних лордів і баронів», на думку поета, якраз і заважають йому стати повноцінною формантою американського літературного канону. Просякнутим феодальним духом п'есам та поетичним рядкам шекспірівського канону не було місця у омріяному Вітменом ідеальному демократичному суспільстві. В одному з листів поет розмірковує з цього приводу: «Що личить британській короні, навряд чи підійде вільним людям Сполучених Штатів... У віршах усіх цих, без сумніву, великих письменників, і Шекспір поміж них, є смертельна для Америки атмосфера. Народні маси, робітники й службовці – це шлак, непотріб. Образи королів і великих лордів – прекрасні; образи механіків – жалюгідні і викривлені. Яка з шекспірівських п'ес, що демонструються в Америці, не є до мозку кісток образливою для Америки?»<sup>9</sup>

Звичайно ж, що радикальний демократизм та антифеодальні настрої Вітмена визначали його пріоритети та уподобання. Тож природно, що з усіх п'ес Шекспірівського канону він віддавав перевагу історичним хронікам. Адже саме в них аристократія часто ставала об'єктом авторської іронії, а так звані «народні маси», навпаки, інколи замальовувалися як рушійна сила

<sup>8</sup> *Whitman W.*. Poetry to-day in America – Shakspery – the Future. – Електроний документ. Режим доступу: <http://www.bartleby.com/229/2007>

<sup>9</sup> Цит. за *D.W.* [Review of *Leaves of Grass* (1855)]. - *Canadian Journal* n.s. 1. - 1856. – November. – P. 541-551.

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

суспільних процесів, що цілком відповідало демократичним принципам Вітмена. У своєму промовистому есе «Що стоїть за історичними хроніками?» поет розмірковує над присутньою відмінністю однієї від одної історичними п'єсами Великого Барда та висуває тезу про те, що всі вони є результатом «цілком контрольованого плану»<sup>10</sup>. Перебуваючи під магічним впливом революційно-демократичних ідей про загальні «свободу, рівність і братерство», Вітмен доходить висновку, що в історичних хроніках Шекспіра увага зосереджена саме на тих суспільних і політичних вадах, які Америка своєю появою була покликана подолати і знищити<sup>11</sup>. Крім того, історичні хроніки приваблюють американського поета ще й тим, що в них зображені сцени народних повстань, які, на його думку, були своєрідними передвісниками подій американської Війни за незалежність.

Що стосується шекспірівських трагедій і комедій, то вони цікавили Волта Вітмена значно менше, оскільки, як він вважав, не несли в собі ніякої історичної перспективи суспільно-політичних змін та демократизації. Навіть центральна фігура Шекспірового трагедійного канону – принц Данський – не викликала у поета співчуття, він вважав його «нерішучим хворобливим рюмсою, що залишає по собі присмак гіркоти, захоплення відразливим та розкошування у жалю...»<sup>12</sup>. Дослідниця Моріс Джонсон пов'язує таке нетипове для доби Романтизму ставлення до постаті Гамлета з загальним характером шекспірівських вистав того періоду, які міг бачити Вітмен: у трактуванні більшості акторів принц Данський поставав нерішучим і сповненим вагань<sup>13</sup>. Тож цілком природно, що для життєлюбного поета, який «рідко вважав хорошим

<sup>10</sup> *Whitman W. What lurks behind Shakespeare's Historical Plays? / Whitman W. Prose works. – Philadelphia: David McKay, 1892. – Електронна версія. Режим доступу: <http://bartleby.com/229/5005.html>*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Whitman W. British literature / Whitman W. Prose works. – Philadelphia: David McKay, 1892.*

Електронна версія. Режим доступу: <http://bartleby.com/229/3004.html>

<sup>13</sup> *Johnson M.O. Op. cit. – P. 42.*

песимістичне»<sup>14</sup>, гіперболізований трагізм та надмірні ламентациї не могли бути привабливими. Щоправда, і сповнені дотепних жартів шекспірівські комедії також не справляли на радикального демократа Вітмена належного враження. Він вважав їх занадто аристократичними, а справжній гумор, як це не парадоксально, вбачав у трагедіях. Ось що писав він, приміром, з цього приводу: «... в деяких трагедіях – наприклад, в «Лірі» – ви знайдете інший гумор – більш відсторонений, більш тонкий, більш ілюзійний...»<sup>15</sup>.

Навіть знакова для формування американського культурно-ідеологічного простору Шекспірова трагікомедія «Буря» в парадигмі рецепції Вітмена отримала зовсім іншу акцентуацію та ідейно-художнє забарвлення. Загальною тенденцією американського культурного простору була і залишається підвищена увага до шекспірівського досвіду художнього осмислення процесу освоєння нових територій, ототожнення зображених в п'єсі земель з Америкою та інтерпретація «Бурі» як підґрунтя формування концепту так званої «американської мрії». Всупереч цьому, Вітмен не був схильний апологетизувати романтичну драму Шекспіра – він вважав її «чудовою розвагою», та, ігноруючи філософські пасажі, вкладені Великим Бардом у уста Гонзало і Просперо, своєю улюбленою сценою називав п'яний Калібанів спів<sup>16</sup>. Закидаючи геніальному англійцю надмірну лояльність до аристократичних кіл і фокусування уваги на імперських, метропольних цінностях, Вітмен, по суті, десакралізував один із найпотужніших культурологічних топосів США – Шекспірів гімн «дивному новому світові», в якому американці вбачали свою країну.

Формування контрверсійної вітменівської парадигми рецепції Шекспіра було зумовлене не тільки його

<sup>14</sup> Ibid. – P. 43.

<sup>15</sup> Traubel H. With Walt Whitman in Camden. 3 vols.– New York, 1906-1914. – Vol. 2. – P. 252.

<sup>16</sup> Whitman W. Good-bye, my fancy / The Complete Writings of Walt Whitman. Camden edition. 10 vols. Ed. by Richard M.Bucke, Thomas B.Harned, and Horace L.Traubel.– Vol. VI. – New York and London, 1902. – P. 52.

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

радикальними демократичними ідеями, але й впливом одного з найпотужніших гносеологічних трендів ХІХ століття – антистретфордських теорій. Прихильник біографічного методу дослідження літератури, Вітмен, який сам творив виключно на ґрунті власного життєвого досвіду, був глибоко переконаний, що творчий доробок будь-якого письменника є прямим віддзеркаленням його життєвого шляху. Тож природно, що його мала збентежити невідповідність, і навіть певна суперечливість, достеменно відомих біографічних фактів про сина стретфордського рукавичника тим монархічним симпатіям і тому аристократичному духу, що відчуваються в творах англійського генія. До того ж, гіпотеза про те, що під маскою неосвіченого простолюдина-актора переховувався представник вищих кіл елизаветинської Англії, ідеально вписувалася в концепцію Вітмена про надмірну «феодалність» шекспірівського творчого спадку. Спочатку у нього ще не було усталеної точки зору на цю, безумовно, найсенсаційнішу літературну гіпотезу, яка продовжує хвилювати численних дослідників та гробокопів навіть сьогодні. Однак згодом Вітмен повірив в «розкопки» Делії Бекон, яка стверджувала, що саме Френсіс Бекон, видатний філософ і політик, сучасник Великого Барда, і є справжнім автором «Гамлета». Засновницю беконіанства поет назвав «наймилішою, найкрасномовнішою, найвеличнішою жінкою, яка колись породжувала Америка»<sup>17</sup>.

Під впливом ідей цієї чарівної дами та її послідовників – Вільяма О'Коннора та Ігнатіуса Доннелі, Вітмен написав вірш «Шекспірівський шифр Бекон. Натяк для вчених» (вперше опублікований 4 жовтня 1887 року в журналі «Космополітан»). У ньому поет виступає своєрідним предтечею сучасних конспірологічних ідей, пропонуючи читачам звернути увагу на те, що «в кожному об'єкті – горі, дереві, і зорі – у кожному народженні і житті,

<sup>17</sup> *Nelson P.A. Whitman on Shakespeare // Shakespeare Oxford Society Newsletter. – Fall 1992. – Volume 28, 4A. – P. 2-3. – Електроний документ. Режим доступу: <http://www.shakespearefellowship.org/virtualclassroom/whitman>*

як частина всього, кінець всього, значення поза знаком, знаходиться нерозкритий загадковий шифр»<sup>18</sup>.

Захоплення антишекспірівськими теоріями, войовничі випадки проти «Шакспера-актора», тим не менш, не позначились на загальному характері вітменівської рецепції Великого Барда як імпліцитного автора: «Врешті-решт, Шекспір, автор-Шекспір, хто б він не був, був видатною людиною: в ньому було сконцентровано багато – дуже багато – ціла епоха, і навіть більше...»<sup>19</sup>.

Отже, ключем до розуміння сформованої під впливом тенденцій часу та суб'єктивних уявлень вітменівської парадигми рецепції Шекспіра є особистість самого реципієнта. Американський класик кожен прояв шекспірівської та навколошекспірівської креативної активності – поезію, драматичні твори, театральні практики, біографічні розвідки – намагався розглядати, насамперед, крізь призму власних поетичних, літературно-критичних та соціальних уявлень. Такий підхід дозволив Вітмену сформулювати унікальну парадигму рецепції постаті й творчості Шекспіра, яка внаслідок конфлікту між естетичними смаками та громадянською позицією американського поета набула парадоксального і контроверсійного забарвлення.

---

<sup>18</sup> *SHAKESPEARE BACON'S CIPHER.*

*A HINT TO SCIENTISTS.*

*I doubt it not; then more, immeasurably more,*

*In each old song bequeathed, in every noble page or text,*

*(Different, something unreck'd before, some unsuspected author,)*

*In every object—mountain, tree, and star—in every birth and life,*

*As part of each, finality of each, meaning, behind the ostent,*

*The mystic cipher waits infolded.*

*Whitman W. A hint to scientists. Shakespeare Bacon's Cipher.*

Електроний документ. Режим доступу:

<http://www.whitmanarchive.org/published/periodical/poems/per.00030>

<sup>19</sup> *Traubel H. With Walt Whitman in Camden. 3 vols.— New York, 1906-1914. — Vol. 1. — P. 136.*

УДК 821.111.МАКБЕТ.ШЕКСПІР:821.133.1(493).МЕТЕРЛІНК.

*Чистяк Дмитро*  
(Київ)

## **Рецепція й трансформація тексту «Макбета» у творчості Моріса Метерлінка**

*У статті проведено аналіз форм рецепції та трансформації тексту «Макбета» В. Шекспіра у доробку М. Метерлінка. Інтерпретація побудована у контексті символістських концепцій «театру мовчання» та «марного діалогу». Окремі ж теми та мотиви «Макбета» відбиваються в творчості «Бельгійського Шекспіра» різних років.*

**Ключові слова:** інтертекст, символ, символістська драма, тема, мотив.

У сучасній філологічній науці дедалі активніше розвиваються студії інтерпретації художніх творів окремими письменниками. Актуальність цієї проблеми полягає у віднаходженні внутрішньої логіки художнього мислення автора, що генерує особливості ідейно-естетичного та структурно-поетичного універсуму, а також у виявленні інтертекстуальної взаємодії. Відтак мета нашої студії – простежити особливості рецепції драми «Макбет» В.Шекспіра та її текстуальних трансформацій у творчості М.Метерлінка. Завдання статті: провести аналіз текстів драм, оповідань, записників і есеїв М.Метерлінка з метою виявлення особливостей рецепції «Макбета»; визначити шляхи й закономірності цієї рецепції у побудові авторської концепції символістської драми. Предметом статті є явище рецепції й трансформації тексту «Макбета» у творах М.Метерлінка, об'єктом – тексти «Макбета», передмова до його французького перекладу М.Метерлінка (1910), тексти його драм, оповідань, есеїв та нотатників. У сучасному метерлінкознавстві ця проблема ще спеціально не розглядалась (окремі елементи аналізу наявні у розвідках



К.Люто, Ф. Ван де Керкхове та П.Горсекса), тож наукова новизна даної розвідки полягає у спробі позиціонування трагедії В.Шекспіра «Макбет» як генератора ідейно-естетичних засад творчості М.Метерлінка, а також як інтертексту.

24 жовтня 1890 року в поважному паризькому часопису «Фігаро» авторитетний літературний критик О.Мірбо на весь франкомовний світ проголосить: «Видано найгеніальніший, найприродніший твір нашого часу, що дорівнявся та (...) перевершив найкраще, що є в Шекспіра»<sup>1</sup>. Ішлося про драму М.Метерлінка «Принцеса Мален», видану за рік до цього накладом у 30 примірників. Сам автор, раптом опинившись у зеніті слави, писав до друга Г. Ле Руа (лист від 4 жовтня 1890) у значно зниженому тоні: «Мені так набридла ця солом'яна слава (...) за шекспірівщину (Shakspitrierie)»<sup>2</sup>, а у відповіді на «Анкету щодо літературної еволюції» Ж.Юре (1891) простакувато звірявся: «Беручись до написання «Принцеси Мален» я собі міркував: «Ану ж спробую створити п'єсу для театру маріонеток на кшталт Шекспіра»<sup>3</sup>. Атож, у свідомості читачів *fin de siècle* М.Метерлінк постав *The Belgian Shakespeare*, а оскільки це твердження підкріплене й авторською позицією, маємо всі підстави провести студію інтертексту «Макбета» у його творчості. Літературним джерелом обрано «Макбета» (бл. 1606) не випадково. Саме цю драму В.Шекспіра М.Метерлінк переклав у 1910 р., супроводивши передмовою й коментарями, які виразно засвідчують оригінальну інтерпретацію авторського тексту перекладачем. Наше дослідження мало своїх попередників, котрі слушно фіксували «макбетівське» джерело метерлінкового мотиву

<sup>1</sup> Чистяк Д. Блакитний птах світової літератури / Дмитро Чистяк // Метерлінк, Моріс. П'єси. – К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2007. – С. 5.

<sup>2</sup> Maeterlinck M. Lettre à Grégoire Le Roy / Maurice Maeterlinck // Annales Fondation Maeterlinck. – Tome 4. – Gand, 1958. – P. 41.

<sup>3</sup> Halls W.D. Some aspects of the relationship between Maeterlinck and Anglo-American Literature / Halls W. D. // Annales Fondation Maeterlinck. – Tome 1. – Gand, 1955. – P. 22.

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

«фатального стукоту до дверей» (Р.Пуяр<sup>4</sup>, антропонімікону «Принцеси Мален» (1889)<sup>5</sup> (Ф. Ван де Керкхове, К.Люто<sup>6</sup>), або ж подали свідчення щодо фіксації розрізнених авторських рефлексій від «Макбета» (Дж.Віланд-Берстон<sup>7</sup>; П.Горсекс<sup>8</sup>). Водночас існує спеціальна студія К.Люто «Макбет у творчості Метерлінка»<sup>9</sup> на широкому фактичному матеріалі (її згодом використає Ф. Ван де Керкхове у коментарях до видання «Принцеси Мален»<sup>10</sup>), котра присвячена саме текстуальній трансформації шекспірівських образів, тем, мотивів і сценічних ходів у творчості М.Метерлінка.

Інтерес до творчості «великого Вілла» проявився у М.Метерлінка ще в юності. Уже в нотатнику мистецьких рефлексій «Синій зошит» (1888-1889) він убачає в драмах В.Шекспіра, і зокрема в «Макбеті» «майже завжди якийсь вид чарівної казки»<sup>11</sup>. Епіграф до першої збірки віршів Метерлінка «Теплиці» (1889) – «And in his hand a glass which shows us many more» – перефразована репліка Макбета (Дія 4, Ява 1): «And yet the eighth appears who bears a glass, / Which shows me many more»<sup>12</sup>. У «Записнику» за II триместр 1890 р. натрапляємо на такий запис: «Леді Макбет показує

<sup>4</sup> Pouilliant R. La Princesse Maleine. Cent ans après / Raymond Pouilliant. // Annales Fondation Maeterlinck. – Tome 28. – Gand, 1991. – P. 9-23.

<sup>5</sup> Maeterlinck M. La Princesse Maleine [Préface de Marc Quaghebeur. Edition présentée, établie et annotée par F. Van de Kerckhove] / Maurice Maeterlinck.. – Bruxelles : Labor, 1998. – P. 176 et suiv.

<sup>6</sup> Lutaud C. Macbeth dans l'œuvre de Maeterlinck / Christian Lutaud. // Annales Fondation Maeterlinck. – Tome 20-21. – Gand, 1975. – P. 69, 78.

<sup>7</sup> Maeterlinck M. Cahier bleu. [Texte présenté par J.Wieland-Burston] / Maurice Maeterlinck // Annales Fondation Maurice Maeterlinck. – Tome 22. – Gand, 1976. – P. 80, 89, 91.

<sup>8</sup> Gorceix P. Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible / Paul Gorceix. – Bruxelles : Le Cri Ed., A.R.L.L.F., 2005. – P. 315.

<sup>9</sup> Lutaud C. Macbeth dans l'œuvre de Maeterlinck ... – P. 21-207.

<sup>10</sup> Maeterlinck M. La Princesse Maleine... – P. 209-210, 262-263.

<sup>11</sup> Maeterlinck M. Cahier bleu... – P. 144.

<sup>12</sup> Shakespeare, William. Macbeth. – London, Oxford University Press, 1914. Режим доступу до тексту :<http://www.bartleby.com/70/index41.html> (11.03.2010).

різницю між Гамлетом-жінкою й Гамлетом-чоловіком»<sup>13</sup>. В контексті нашої інтерпретації таке твердження геть не парадоксальне: Леді Макбет, як і Гамлет, змінює своїми діями рух Надсвідомого. Однак найбільш виважені спостереження, що свідчать про авторську рецепцію «Макбета», знаходимо у філософських есеях М.Метерлінка та передмові й коментарях до перекладу «Макбета» (1910). Так, у першому виданні «Скарбу сумирних» (1896) автор відзначає, що «у «Макбеті» доля й фатум проглядаються внутрішньо»<sup>14</sup>. У «Мудрості і долі» (1898) вжите риторичне запитання: «чи ж фатум у «Макбеті» (...) не обрав за трон верхів'я хворобливих прагнень Ковдорського тана?»<sup>15</sup>. У «Подвійному саду» (1904) автор припускає: «Відніміть у Макбета його прокляту визначеність життя наперед, втручання пекла, героїчну боротьбу проти окультної справедливості, котра щомиті проступає тисячами тріщин в обуреній природі – і головний герой перетвориться на мерзотника чи оглашенного»<sup>16</sup>.

Нарешті у «Передмові» до перекладу «Макбета» (1910) М.Метерлінк дає найповнішу інтерпретацію твору, закладаючи в неї власні ідеї щодо ідеалу *символістської драми*. В.Шекспір нібито «підняв твір над рівнем моральної й розумової посередності героїв (...) у мистецтві драматичного поета найсуттєвіше (...) що голоси його героїв (...) ніби лунають на рівні повсякденності, однак насправді злипають із горніх високостей (...) життя, прихованого в глибині сердець і у сховку свідомості, в усьому, що є невідомим у цьому світі»<sup>17</sup>. Таке трактування пов'язане з

<sup>13</sup> *Maeterlinck M. Carnets de travail. 1881-1890. Volume 1; Volume 2. [Edition établie et annotée par F. Van de Kerckhove] / Maurice Maeterlinck. – Bruxelles: A.M.L., 2002. – P. 1262.*

<sup>14</sup> *Lutaud C. Macbeth dans l'œuvre de Maeterlinck ... – P. 23.*

<sup>15</sup> *Maeterlinck M. La Sagesse et la Destinée [Préface par M. Benoît-Jeannin] / Maurice Maeterlinck. – Bruxelles : Le Cri, 2000. – P. 32.*

<sup>16</sup> *Lutaud C. Macbeth dans l'œuvre de Maeterlinck ... – P. 25.*

<sup>17</sup> *Метерлінк М. Предисловие к переводу «Макбета» / Морис Метерлінк // Метерлінк, Морис. Собрание сочинений в 4 т. – Петроград: Изд-во тов-ва А. Ф. Маркс, 1915. – Т. II. – С. 120-121.*

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

ідеєю бельгійського драматурга про основний конфлікт «нової драми»: загального Надсвідомого («велетенські сили, невидимі й фатальні, мети яких ніхто не відає»<sup>18</sup>) та одиничного – людського несвідомого, в якому проявляється «мова» Надсвідомого. Відтак «справді трагічна лише повсякденність», а «події – не трагічні, оскільки поверхові», і тільки «коли притлумлено діалог розуму і почуття, можна вирізнити інший діалог – діалог людської сутності та долі»<sup>19</sup>. Саме тому, за Метерлінком, драма «Макбет» пройнята «величчю (...) що здійснюється (...) із самих джерел життя, де всі душі й усі серця людські (...) однаково нескінченні (...) ми забуваємо про злочини (...) ми споглядаємо тільки те життя, яке їхній злочин – ніби камінь, кинутий у прірву – піднімає з глибин, неосяжних для більш звичного вчинку»<sup>20</sup>. «Герої (...) постають трагічними породженнями створеної ними ж атмосфери»<sup>21</sup>. Якщо в ранньому театрі М.Метерлінка (1890-1894) Фатум лежить поза особистістю, то в есеї «Мудрість і доля» (1898) Фатум інтеріоризується, «накликається» внутрішнім ставленням до світу. В есеї «Похований храм» (1902) М.Метерлінк іде ще далі: Фатум є лише моральною «Вищою Справедливістю», котра карає винних. Саме в цьому контексті можна розуміти метерлінківську інтерпретацію конфлікту в «Макбеті»: герої своїм гріхом «накликають» Фатальні Сили, які генерують не лише драматичну дію, але й слугують тим енергетичним центром, котрий вибудовує особливості художньої мови.

Водночас, наголошуючи на «повсякденному» мовленні героїв, М.Метерлінк постулює їхню «первісність»: «Більшість героїв п'єси (...) розмовляють лише образами (...) це акт воскресіння з мертвих усіх слів (...) нескінченний

<sup>18</sup> *Maeterlinck M. Oeuvres. T. 1. Le réveil de l'âme : Poésie et essais. / Maurice Maeterlinck. – Bruxelles: Ed. Complexe, 1999. – P. 496.*

<sup>19</sup> *Шкунаева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки. / Шкунаева И.Д. – М.: «Искусство», 1973. – С. 59.*

<sup>20</sup> *Метерлинк М. Предисловие к переводу «Макбета» / Морис Метерлинк // Метерлинк, Морис. Собрание сочинений в 4 т. – Петроград: Изд-во тов-ва А.Ф.Маркс, 1915. – Т. II. – С. 122.*

<sup>21</sup> Там само. – С. 123.

рух усіх цих образів витворює глибинне життя, таємну й майже безмежну суть твору. На поверхні його присутній діалог, необхідний для дії (...) Але наш інстинкт (...) вловлює інше мовлення. І якщо зовнішні слова проникають до нас глибше, ніж слова іншого поета, то це відбувається тому, що їх підтримує чисельніший натовп прихованих сил»<sup>22</sup>. Під «натовпом сил» розуміється Вища Справедливість, це зрозуміло, а ось теза М.Метерлінка про два види діалогів і «первісність» мови потребує пояснення. На думку «гентського принца» (як його називав Сен-Поль Ру), можливе лише інтуїтивне сприйняття надсвідомого, через «марний діалог» (П.Горсекс), у якому шляхом символізації реалізується неповний збіг означника (текстовий символ за С.Шурмою<sup>23</sup>) й означуваного (Надсвідоме). Поетику символу автор пов'язував із міфологічною й легендарною епохою письменства, залишки якого, на його думку, збереглися в «германських літературах», відтак пов'язування «Макбета» з «чарівною казкою» варто розглядати як констатацію його символістської рецепції.

Однак у своїй інтерпретації «Макбета» М.Метерлінк іде ще далі: «герої (...) зусібіч виступають за межі поеми, що прагне їх замкнути в собі (...) вони не відділились від загальних джерел будь-якого існування (...) не змогли непорушно застигнути у віршах і словах, котрі їх створили (...) підпали під вплив минутих років і віків, черпаючи в них непередбачувані думки й почуття»<sup>24</sup>. Надсвідоме означуване таким чином «еманує» (в розумінні шанованого М.Метерлінком Плотіна) як в образно-символічній тканині тексту, так і на рівні образів-персонажів. Ця концепція «еманації» Надсвідомого,

<sup>22</sup> Там само. – С. 123.

<sup>23</sup> Шурма С.Г. Поетика образу та символу в американському готичному оповіданні: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі новелістики Е.По, А.Бірса та Г.Лавкрафта). Автореф. дис... канд. філол. н. / Шурма Світлана Григорівна. – К., 2008. – С. 7.

<sup>24</sup> Метерлінк М. Предисловие к переводу «Макбета»... – С. 124-125.

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

запозичена автором, вірогідно, з естетики неоплатонізму, але також єнського романтизму (М.Метерлінк, як відомо, переклав «Фрагменти» Новалиса), адже за Ф.В.Шеллінгом сила творчої фантазії завдяки символізації поєднується з космічним абсолютном, і через символ проступає в тексті<sup>25</sup>.

У сучасній філології такі висновки автора можуть здатися необґрунтованими. Однак авторитетні дослідження семіотики культури (Ю.Лотман, С.Аверінцев, Р.Барт, Ж.Дюран, Ю.Крістева) та концептології (Н.Арутюнова, А.Вежбицька та ін.), не кажучи вже про аналітичну психологію К.Г.Юнга чи «Міфологічні» К.Леві-Строса, піддають сумніву сосюрівську знакову модель мовної системи й наголошують на наявності енергетично заряджених структур (архетипи, міфема, концепти, семантичні примітиви), власне, структур Духу (хоча це поняття й оминається), котрі й генерують смисловий культурний контекст. Саме поняття інтертексту (Н.Кузьміна) визначається як «об'єктивно існуюча інформаційна реальність, що є продуктом творчої діяльності людини, здатна до нескінченної саморегуляції за стрілою часу»<sup>26</sup>. Дослідниця вибудовує методикку аналізу на основі поняття «енергетики тексту», пропонуючи концепцію внутрішнього резонансу тексту й реципієнта. Однак це не вирішує питання про джерело енергетики гіпотексту. Містична інтерпретація «Макбета» М.Метерлінком, як бачимо, лежить у межах сучасної наукової парадигми студій феномену тексту як сукупності енергетично заряджених структур Духу.

Обсяг даної статті не дозволяє нам зробити вичерпний аналіз власне текстуальних трансформацій тексту «Макбета» у творчості М.Метерлінка. Тож подаємо лише

<sup>25</sup> Див.: Шеллінг Ф.В.Й. фон. Из праці «Вступ до філософії мітології» / Фрідріх Вільгельм Йозеф фон Шеллінг // Мислителі німецького романтизму: Антологія. [Упор. Л. Рудницький та О. Фешовець]. – Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2003. – С. 374-383.

<sup>26</sup> Кузьміна Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: монография. / Кузьміна Н. А. – Екатеринбург–Омск: Изд-во Урал. ун-та, Омск гос. ун-т, 1999. – С. 20.

перелік тем, мотивів і сценічних ходів, трансформованих «бельгійським Шекспіром», згідно К.Люто<sup>27</sup> й нашим спостереженням. Трансформації відбуваються на образному рівні (образи подружжя Макбет >> Анна і Яльмар у драмі «Принцеса Мален», 1889; образ Лікаря >> Лікар у «Принцесі Мален» і драмі «Пелеас і Мелісанда», 1892). На тематичному рівні корелюють тема невинно забитих Дункана, Банко, дітей Макдуфа >> тема молодих агнів у драмах «Принцеса Мален», «Пелеас і Мелісанда», «Алладіна і Паломід» (1894), оповіданні «Винищення невинних» (1886); тема сну-смерті у «Макбеті» (Дункан) >> тема сну-смерті у драмах «Сім принцес» (1891), «Жуазель» (1903), феєрії «Блакитний птах» (1908); тема привида-винуватця в трагедії Шекспіра (Банко) >> тема привида-винуватця у драмі «Три Судді» (1959). На рівні мотивів варто співвіднести мотив появи привида (Банко) >> поява лже-мерців у «Принцесі Мален» (Мален), «Семи принцесах» (Марцеллус); мотив стукоту до замкнутих дверей (до подружжя Макбет) >> стукіт до замкнутих дверей у «Принцесі Мален»); мотив незмивної плями крові (Макбет) >> незмивна пляма крові у «Пелеасі і Мелісанді»; мотив безсоння злочинця у подружжя Макбет >> безсоння злочинця Яльмара у «Принцесі Мален»; мотив «повсталого лісу» >> мотив Дерев-Убивців у «Блакитному птахові» і мотив оживання дерев у «Трьох Суддях» та есеї «Подвійний сад» (1904).

Рецепція тексту «Макбета» В.Шекспіра у творчості М.Метерлінка відбулася в плані інтерпретації його як символістської драми, позначеної авторськими концепціями «трагічного повсякдення», «подвійного діалогу» та символу як означника Надсвідомого. Явища трансформації тексту «Макбета» у творчості М.Метерлінка носять алюзивний характер і відбуваються як на образно-тематичному, так і на структурно-семантичному рівні художнього твору, впродовж усієї творчої діяльності автора (1886–1949 рр.).

<sup>27</sup> *Lutaud C. Macbeth dans l'œuvre de Maeterlinck... – P. 57-207.*

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

Перспективним нам видається глибше проникнення в інтертекстуальну взаємодію між творчістю М.Метерлінка й іншими драмами В.Шекспіра (в першу чергу «Гамлетом», «Королем Ліром» і «Отелло»), для виявлення цілісної картини рецепції й трансформації текстів Шекспіра англійського «Шекспіром бельгійським», як на рівні ідейно-естетичному, так і на поетичному. Певен, що в цій роботі дослідникам, як і М.Метерлінку свого часу, відкриваючи для себе Великого Вілла, пощастить «увійти до священного лісу (...) де струменять житні джерела на тамування великої спраги»<sup>28</sup>, спраги духовного мистецтва.

---

<sup>28</sup> *Gorceix P.* Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible / Paul Gorceix. – Bruxelles : Le Cri Ed., A.R.L.L.F., 2005. – P. 128.



УДК: 821.111Ш-2.091:791.43(084.122)

**Філоненко Олександра**  
(Миколаїв)

## **Архетипна структура образу мага Просперо у п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» та фільмі Пітера Грінвея «Книги Просперо»**

*У статті аналізується образ Просперо в п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» і фільмі Пітера Грінвея «Книги Просперо». На основі психоаналітичних концепцій Карла Густава Юнга, наратологічного і порівняльно-історичного культурологічного аналізу, вивчаються особливості структурування образу мага через архетипи Мудрого Старця/Батька/Мага і Трікстера, а також реалізація цієї структури у вищезгаданих п'єсі і фільмі у відповідності з уявленнями про мага за часів Шекспіра та в епоху постмодерна.*

**Ключові слова:** *маг Просперо, архетипна структура образу, К.Г.Юнг, архетип Мудрого Старця/Отця/Мага, архетип Трікстера, Пітер Грінвей, «трікстерізація».*

Образна пластичність п'єси В.Шекспіра «Буря» завжди привертала до п'єси увагу митців. Даний твір, як мало яка інша п'єса Шекспіра, зазнав численних художніх адаптацій як в театрі, так і в кінематографі<sup>1</sup>, які іноді перетворювали п'єсу майже до невпізнання. Однією з найкращих та найвитонченіших кіноадаптацій більшістю кінокритиків визнаний фільм Пітера Грінвея «Книги Просперо» (1991), який дивним чином поєднує у собі вірне слідування тексту Шекспіра із художнім осмисленням актуальних для доби постмодерну проблем. Фігура Просперо є визначальною для всіх нових прочитань «Бурі», адже саме через цей образ режисери, письменники, художники актуалізують різноманітні смисли. Цей образ містить великий

---

<sup>1</sup> Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema / edited by Paula Willoquet-Maricondy, Mary Alemany-Galway. – Rev.ed. – Lanham, Maryland – Toronto – Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2008. – С.128.

інтерпретаційний потенціал, для розкриття якого покладена в його основу складна архетипна структура має вирішальне значення. У даній статі буде продемонстровано її значення для переосмислення образу Просперо у світовій культурі, для чого ми маємо намір порівняти архетипну структуру образу мага Просперо у Шекспіра і Грінвея.

У західноєвропейській культурі із фігурою Мага стійко пов'язані два образи: мудрої і досвідченої людини, або ж такої, що може ввести в оману, чи, у зниженому варіанті мага-шарлатана, навіть обдурити. Тобто, використовуючи термінологію аналітичної психології Карла Густава Юнга, ми можемо припустити, що образ мага, головним чином, структурується двома архетипами: Мудрого Старця, або Батька чи Мага, та Трікстера відповідно.

У своєму творі «Анатомія критики: чотири есеї» Нортроп Фрай, даючи характеристику типового романсу, зазначає, що обов'язковою складовою її образної системи є «божественні або духовні постаті представлені як батьки або старі мудреці з магічними здібностями, такі, як Просперо <...>»<sup>2</sup>. Тобто ми маємо пряме відсилання до архетипу Мудрого Старця (Батька) як до головного структуруючого архетипу образу шекспірівського мага.

Юнг дає детальну характеристику цього універсального і надзвичайно пластичного архетипу у своєму есе «Феноменологія духу у казках»<sup>3</sup>. Архетипам властива певна синкретичність і амбівалентність, тому образ Мудрого Старця часто зливається з іншими образами, які за Юнгом виступають символізаціями Духу. Останній у текстах Юнга часто дорівнюється до свідомості, але є і чимось більшим за неї. Найбільш загальними характерними рисами Духу є «по-перше, принцип вільного руху та активності, по-друге, здатність до немотивованого відтворення образів незалежно від чуттєвого сприйняття, по-третє, до самотійної

<sup>2</sup> Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 160.

<sup>3</sup> Юнг К. Феноменологія духа в казках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1817>.

маніпуляції цими образами»<sup>4</sup>. Друге і третє можуть бути визначені як «магічні» функції Духу. Тому Дух може персоніфікуватися у фігурі мага. «Маг – це синонім Мудрого Старця, що походить безпосередньо від образу шаману у первісному суспільстві»<sup>5</sup>. У своєму абсолютному вираженні архетип Мудрого Старця дорівнюється до образу Бога, як Отця-творця і охоронця світового порядку. У снах, міфах та казках Мудрий Старець визначається такими характеристиками, як знання, розмірковування, розум, мудрість та проникливість, кмітливість та інтуїція, а також вирізняється своїми моральними якостями, такими як добра воля та готовність допомагати, які дають йому право перевіряти моральні якості інших (і, внаслідок цього роздавати «подарунки»), що робить достатньо очевидним його «духовний» характер<sup>6</sup>.

Однак амбівалентна природа архетипів накладає відбиток і на персоніфікацію Духу. Як зазначає Юнг «старець має і *порочний* бік, так само як первісний знахар, який і лікував, і допомагав, і у той самий час буз грізним винахідником отрути. <...> У одних проявленнях - це втілення доброго, в інших – злого»<sup>7</sup>, тобто за Юнгом архетип Духу здатний слугувати як добру, так і злу, і, таким чином, може зближуватись із, здавалось би, своєю протилежністю – архетипом Трікстера.

Трікстера Юнг визначає як «колективний образ Тіні, суму усіх найнижчих рис характеру людей. Він – передвісник Спасителя і, подібно до нього, бог, людина і тварина разом. Він у той самий час недолюдина і надлюдина, чия найбільш визивна характеристика – несвідомість. Саме завдяки їй він відсторонений від своїх (вочевидь людських) співбратів, які показують, що він впав

---

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Юнг К. Архетип и символ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://torrents.ru/forum/viewtopic.php?t=556254>.

<sup>6</sup> Юнг К. Феноменология духа в сказках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1817>.

<sup>7</sup> Там само.

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

нижче рівня їх свідомості»<sup>8</sup>. Трікстер любить жарти та різноманітні витівки, має здатність змінювати свою подобу та протистояти усім випробуванням, він керується своїми пристрастями, але завдяки його діям цінності набувають свого істинного значення. Це перше «космічне» створіння божественно-тваринної природи, своєрідний культурний герой, що, граючись і помиляючись, упорядковує космос. Вартим уваги є той факт, що Юнг досить часто описує образ Трікстера у тих самих висловах, що і образ Мудрого Старця, особливо у відношенні їх спільної демонічно-надлюдської природи. Таким чином, Трікстер ніби виступає Тінню Мудрого Старця, складаючи з ним складний багатовимірний комплекс, який при гармонійному розвитку та збалансованості складових може «злитися» у архетип Самості, як усвідомлення цілісності через антиномічне протиставлення та синкретичне об'єднання темного і світлого начал у людській психе.

Навіть побіжний огляд колізій п'єси Шекспіра дає нам уявлення про те, що образ Просперо є абсолютним втіленням тріади Мудрий Старець-Маг-Батько. Почнемо з чисто фізичних фактів: на той час, коли відбувається дія п'єси, Просперо був вже досить літньою людиною, він також був *батьком* Міранди. Як батько він опікується долею доньки і іноді здається, що вся справа з помстою була затіяна як проект забезпечення належного шлюбу для єдиної дитини (“I have done nothing but in care of thee” [Act I, Scene II]<sup>9</sup>). Якщо ж заглиблюватися у психоаналітичні тлумачення постаті Батька, як Духа, чия маніфестація є важливою у процесі індивідуації особистості, то тут Просперо виступає Батьком не тільки щодо Міранди, яку ми можемо розглядати як втілення Душі-Аніми, яку він виводить із п'єтми незнання щодо її походження (“I have done nothing but in care of thee, / of thee, my dear one, thee, my daughter, / who art

<sup>8</sup> Юнг К. О психології образу трикстера [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1594>.

<sup>9</sup> Shakespeare W. The Tempest [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.william-shakespeare.info/script-text-the-tempest.htm>.

ignorant of what thou art ...” [Act I, Scene II]<sup>10</sup>) і веде до зустрічі з її «Небесним Нареченим» Фердінандом, який у свою чергу може розглядатися як Анімус Міранди, але і щодо самого Фердінанда, який повинен, задля з'єднання зі своєю дивовижною Душею-Мірандою, пройти через своєрідний «обряд ініціації» – важкі випробування і навіть символічну смерть (мотив отримання Аніми, як нагороди за тяжку працю<sup>11</sup>). Таким чином ці двоє дорослішають, їх процес індивідуації завершено і вони вже можуть діяти самостійно, як Король і Королева. Просперо визначає долю і роздає «подарунки» і іншим дійовим особам, які під його магічним керівництвом пройшли складний шлях внутрішньої трансформації і тепер заслуговують на прощення та примирення. Навіть Калібан отримує прощення і «подарунок» – повернення його влади над островом.

Але перш за все Просперо є всесильним магом і ця функція є основною, адже завдяки своїм магічним здібностям він, підпорядковуючи собі сили природи, творить власний універсум на острові, маніпулює духами і людьми та створює могутні ілюзії. Однак магічні здібності Просперо, як ренесансного мага, мають раціональне походження<sup>12</sup>: вони постають з наполегливого вивчення тих книжок, що він цінував більш ніж своє герцогство, і вивчення яких призвело його до вигнання на острів. Він є носієм Духу, тому його Біла Магія протистоїть Чорній Магії відьми Сікоракси, що панувала на острові до прибуття гуманіста Просперо: надзвичайно виразна алегорія «напруги між свідомим і несвідомим, що виражається як архетипна напруга між Духом-Отцем і Дівою-Матір'ю: культура в умовах патріархального світу стала спадком Духа-Отця (християнство є перемогою світла свідомості над тьмою

---

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Юнг К. Феноменология духа в сказках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1817>.

<sup>12</sup> Borchardt F.L. The Magus as Renaissance Man [Електронний ресурс]. – Sixteenth Century Journal., volume 21, Issue 1, Spring 1990, pp 57 – 76. – Режим доступу: <http://www.duke.edu/~frankbo/pdf/magus.html>.

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

несвідомого, або Духа-Отця над Дівою-Матір'ю)»<sup>13</sup>. Отже, на перший погляд, у Шекспіра Просперо є інкарнацією архетипу Мага – Батька і втілює найкращі якості ренесансної людини.

Однак межа між Білою і Чорною магією дуже тонка, якщо взагалі, хоча б технічно, існує, тому Просперові магичні практики за дефініцією мають генетичні зв'язки з тією темрявою несвідомого, яку втілювали Калібан та Сікоракса. Але ця глибинна амбівалентність не вступає у конфлікт із амбівалентною сутністю архетипу Духу, що нагороджує виразно негативними рисами поведінку гуманіста Просперо. Тому часто на протязі п'єси ми бачимо, що Просперо балансує на межі справжньої жорстокості та тиранії у його ставленні до Аріеля та Калібана (що дозволяє пост-колоніальним критикам інтерпретувати фігуру Просперо саме як класичний образ колоніаліста), як важко (завдяки умовлянням Аріеля) він відступається від зловісного плану помсти, як часто він є охоплений гнівом та дратівливістю, що виказують ті темні сили та мотиви, що вирують під личиною ренесансного гуманіста. Звідси недалеко і до перетворення Божественного Старця на свою протилежність, а саме Диявола – «жахливий образ Отця підземної природи»<sup>14</sup>. Але цього разу це так і не відбувається, адже, як зазначає А.Анікст, Шекспір «робить магію Просперо засобом поновлення гуманних етичних норм»<sup>15</sup>.

Носієм «диявольських» якостей виступає Калібан, якого можна розглядати як втілення Тіні Просперо, непрямим підтвердженням чого ми можемо розцінювати зауваження Просперо щодо долі Калібана у п'ятому акті п'єси: «This thing of darkness I acknowledge mine» (англомовна критика приділяє багато уваги цій фразі, яка,

<sup>13</sup> Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. – Київ: Академвидав, 2003. – 392 с. – С. 181-182.

<sup>14</sup> Юнг К. Феноменология духа в сказках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1817>.

<sup>15</sup> Анікст А. Творчество Шекспира. – М.: Издательство художественной литературы, 1963. – С. 581.

вирвана із контексту діалогу, дійсно отримує двозначні конотації). Темний, несвідомий бік душі Просперо артикулюється як окрема істота (що і було базовою моделлю спроб психоаналітичних постановок і екранізацій), яка і втілює всі ті якості, що також властиві синкретичному архетипу Мудрого Старця, але не можуть бути втіленими у одному й тому самому *драматичному персонажі*. Тобто розщеплення архетипу Мудрого Старця на позитивного мага-батька Просперо і негативне напівтваринне чудовисько Калібана є необхідним актом створення драматичного конфлікту між раціонально-духовною та ірраціонально-тілесною складовими людської психіки, які у процесі індивідуації повинні прийти до примирення і об'єднання. Що, власне, в п'єсі і відбувається: Просперо і Калібан «визнають» одне одного і кожен повертається до своєї царини, Просперо – у Мілан, Калібан стає повновладним володарем острова. Конфлікт знято.

Щодо іншого важливого внутрішнього (того, що відбувається на острові, який може розглядатися також символом внутрішньої території Просперо) конфлікту, а саме конфлікту Просперо/Аріель, то тут ми також можемо розглядати останнього не як окремих персонаж, а як персоніфікацію певної психічної функції Просперо, а саме того, що у термінології Юнга визначається як «автономний комплекс», і що є «психічною істотою, відокремленим шматком психіки, що живе власним життям поза ієрархією свідомості і виражає сутність творчого процесу»<sup>16</sup>. Без Аріеля неможлива магія Просперо, яка є його мистецтвом. Відпустити Аріеля на волю можливо тільки тоді, коли прийняте остаточне рішення облишити магію – відмовитися від своєї творчої енергії, агентом якої і був Аріель.

Таким чином, ми можемо зробити припущення, що Просперо, Калібан та Аріель складають певну психоаналітичну тріаду на кшталт Id-Ego-Super-ego, де Ego – це

---

<sup>16</sup> Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. – Київ: Академвидав, 2003. – С. 179.

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

Просперо з його свідомою, раціональною позицією, Ід – Калібан, як втілення темного, соматичного, ірраціонального, інстинктивного, та Super-ego – Аріель, з його певною відстороненістю, залежністю його положення від Просперо, але і певною «зверхністю» ставлення до останнього, адже він – безсмертний дух, а Просперо все-таки смертна людина, яка без допомоги Аріеля не змогла б творити свою «художню» магію, та тим своєрідним м'яким «імперативом» заяви «*Mine would, sir, were I human*», стосовно того, чи має зм'якшитися Просперове серце щодо його ворогів, яка, здається, є вирішальною щодо остаточного рішення Просперо, перед прийняттям якого він ніби веде внутрішню бесіду, у якій егоїстичне бажання помсти Его зіткнулося із імперативами Super-ego, яке стоїть на позиціях соціально прийняттого.

Важливо зауважити, що весь текст п'єси структурований подібними «трійцями», між «складовими» яких існують певні ієрархічні відносини і розгортається окремий конфлікт, який, певним чином, пов'язується з основним конфліктом твору. За Юнгом структурування головних символічних змістів у людській психіці іде за схемою троїстості, яка часто переходить у четвірковість, як більш стабільну структуру. Яскравим прикладом такої троїнно-четвіркової структури Юнг вважав християнську Трійцю (Бог-Отець, Син та Святий Дух) плюс Діва Марія. Ця структура виступала для Юнга втіленням архетипу Самості, як цілісності, що складається із певних елементів, якої кожна людина має досягнути у процесі індивідуації. Подібну структуру ми маємо і в шекспірівському творі: вже визначена нами трійця Просперо-Калібан-Аріель, де досить легко провести символічні паралелі із християнською Трійцею (адже спочатку Просперо ставився до Калібана, як до власного сина, виступаючи щодо нього духовним батьком, і саме Калібан успадковує острів; інші два персонажі у символічному співвідношенні зі складовими Трійці не потребують коментарів). Четвертим і, за Юнгом, обов'язково жіночим, елементом, який и приносить



стабільність до цієї структури, може у даному випадку бути тільки один образ – це Міранда-Аніма.

Тобто ми маємо четвірку образів – мешканців острова, які, припустимо, складають первинну структуру архетипу Самості Просперо, що має дисоціюватися і перекодуватися, якщо Просперо хоче повернутися зі свого вигнання, і включити елементи ззовні. Що, власне, і відбувається і супроводжується досить важкими втратами, як і має бути при віднайденні нової ідентичності: наприкінці п'єси Просперо розстається зі своєю інфантильною магичною ідентичністю задля отримання нової, соціально прийнятної, ідентичності вже абсолютно зрілої людини, яка – іронічно – змінює своє оптимістичне «інфантильно»-магічне світосприйняття та здатність до активної (магічної) творчості, яке легко корелює з ренесансним антропоцентризмом, як вірою у могутність та всесилля людини, на більш «дорослу» і песимістичну барокову концепцію «життя є сон/театр» та споглядальну позицію. Тому «Буря» так само є п'єсою про парадигамльний зсув у свідомості людини, що живе на межі епох, як і про становлення людської психіки.

Отже, хоча головним структуруючим архетипом образу Просперо у п'єсі Шекспіра є архетип Мудрого Старця-Мага-Батька, до структури цього образу внаслідок тієї еволюції (процесу індивідуації), яку він проходить протягом розгортання дії п'єси, також можливе включення інших архетипів, із якими архетип Мудрого Старця/Просперо створює складний комплекс, що може бути визнаний як репрезентація багатомірного і пластичного архетипу Самості.

Перш ніж розпочати аналіз архетипної структури образу Просперо у постмодерністській кіноадаптації шекспірівської п'єси Пітером Грвінвеем, треба зробити декілька зауважень щодо образу мага у свідомості постмодерно/необарокові людини. Образ мага у масовій свідомості кінця ХХ сторіччя має плюсовану структуру. На одному з цих полюсів знаходиться фігура «мага» популярної культури на зразок талановитого ілюзіоніста та підприємця

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

Девіда Коперфілда, на іншому ж – фігура подібна до східних гуру або ж відкривачів та популяризаторів стародавніх езотеричних філософсько-магічних традицій типу Карлоса Кастанеди. Однак і ті, і інші викликають певний рівень недовіри збоку загалу, очікування наявності обов'язкового обману за красою магічного трюку чи глибиною філософського узагальнення. Цей настрій недовіри результує із загального стану епістемологічної непевності з його недовірою до будь-яких метанаративів, у тому числі і до магічного дискурсу та його носіїв, що є своєрідним *Zeitgeist*'ом епохи. Тому логічно припустити, що образ мага у ХХ-ХХІ сторіччях структурується, у першу чергу, через архетип Трікстера.

У своїй версії «Бурі» Пітер Грінвей майже нічого не міняє у текстуальній структурі оригінальної п'єси, однак вже з перших кадрів ми бачимо вельми літнього (на той час 87-річного) Джона Гілгуда, виконавця головної ролі, абсолютно оголеним у басейні повному води, оточеному оголеними духами та німфами, який разом із Аріелем, роль якого виконує зовсім маленький хлопчик, весело грається у «бурю» моделлю вітрильники. Тобто ми відразу отримуємо два вагомні посилення: через таку яскраву репрезентацію стихії води, яка є сталим і загальноновизнаним символом Несвідомого, нас попереджають, що надалі ми будемо мати справу із внутрішньопсихічними процесами (що буде підтримано і специфічною роллю наратора у даному кінотексті) та задають ігровий модус цьому кінооповіданню. І перше – примат несвідомого, і друге – грайливість, є характеристиками архетипу Трікстера, тобто можливо зробити припущення, що головним структуруючим архетипом образу Просперо у Грінвея дійсно є архетип Трікстера.

Ще одна характерна риса Трікстера – тілесність, також присутня у цьому кінотексті, який взагалі характеризується особливою інтенсивністю художнього дослідження феномену тілесності. Це відбувається не тільки із образом Просперо, який за ступенем одягнутості/розтягнутості або

специфіки свого одягу (наприклад, використання загальновідомої символіки кольорів: червона мантия на Просперо, коли він діє, синя – коли розмірковує і пише п'єсу) дає символічну характеристику своїм діям чи психічним станам, але і з усіма іншими персонажами. Наприклад символічне розтроєння Аріеля на дитину, підлітка та дорослого чоловіку і поява однієї, двох, або усіх трьох його іпостасей залежно від ситуації (коли Просперо «грається», то поряд з ним Аріель-дитина, коли Аріель бунтує, то він з'являється у образі підлітка, тощо) чи експресивна тілесність майже оголеного Калібана, чия архетипна структура лишається майже ідентичною шекспірівському прототипу, роль якого виконує талановитий танцівник з надзвичайною пластикою тіла, візуально втілює пластичність Несвідомого, тощо. Тобто на візуальному рівні цей кінотекст структурується таким чином, що ми отримуємо досить підтверджень, що архетипна структура мага-протагоніста зазнала певної «трікстерізації», і це відобразилося на створюваному їм магічному універсумі. Пояснюватися це може, в першу чергу, Грінвеевою одержимістю візуальним: Трікстер, навіть при побіжному огляді його характеристик і функцій, є *пластично* більш цікавою фігурою для такого типу художника, як Грінвей, чим Мудрий Старець, з його досить усталеною іконографією. Друге пояснення лежить вже за межами власне Грінвеевої естетики, а саме у проблемі реценції фігури мага сучасною культурою, яка не може не накладати свій відбиток на кінорежисера.

Але основним засобом «трікстерізації»/«детрікстерізації» Просперо та цього кінотексту взагалі виступає вибір певної наратологічної стратегії. У фільмі події розгортаються у тому самому порядку, як і у п'єсі. Однак із самого початку в око впадає одна химерна особливість – персонажі діють, але не розмовляють. Шекспірівські рядки за них промовляє Просперо, який, окрім того, ще постійно щось пише. І досить скоро стає зрозумілим, що він пише ту п'єсу, дія якої розгортається на екрані. Причому відбувається

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

це симультанно. Тобто перед нами замість п'єси, в якій Просперо є протагоністом, п'єса, яку Просперо сам придумує і записує. Таким чином, з акторіального плану, який є властивим драматичним творам, розповідь переходить у ауторіальний план, і всі персонажі мають сприйматися глядачем не самі по собі, а через сприйняття Просперо.

Звідси можливо зробити висновок, що Грінвей, продовжуючи досить давню традицію, ототожнює Просперо із самим Шекспіром (Просперо навіть пише каліграфічним, умовно Шекспірівським, почерком), і перед глядачем у фантазмагоричних формах кіномови Грінвея розгортається не що інше, як процес написання п'єси «Буря» Шекспіром-Просперо. Тобто увесь кінофільм з його надзвичайної насиченістю аудіовізуальними образами ми можемо інтерпретувати як тотальну метафору свідомості (і Несвідомого разом з нею), що творить. І тут Просперо є Трікстером не тільки тому, що він «утнув фокус» із підміною об'єктивної реальності на власну творчу суб'єктивну (ір)реальність, але і внаслідок його «космічної» природи, завдяки якій він «граючись і помиляючись, впорядковує космос» і, врешті-решт, себе, що приводить його до трансформації і виходу на інший рівень.

Однак Трікстер з'являється у архетипній структурі образу Просперо, ще і тому, що трікстером за типом ментальності є сам Грінвей. Через образ Просперо-Шекспіра він ототожнює наратора і реального автора, спростовуючи постулат Ролана Барта про те, що «наратор і персонажі є за своєю суттю «паперовими істотами»; автор розповіді (матеріальний) ніяким чином не може бути сплутаним із оповідачем цього оповідання»<sup>17</sup>, і приймає на себе інстанцію реального авторства цього літературно-кінематографічного дискурсу, що є досить справедливим. Для цього він створює додатковий рівень розповідання, з якого і «керує процесом»:

---

<sup>17</sup> Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов [Электронный ресурс]. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm>. – С. 168.

у фільм вводиться ще один текстуальний вимір, а саме – опис двадцяти чотирьох чарівних книг Просперо, які йому було дозволено вивезти з Мілану. Це обережне вторгнення у текстуальний світ п'єси – неначе «голос за кадром», що звучить ніби на задньому плані розповідання, створюваного Просперо-Шекспіром, має, насправді, найдраматичніший ефект – саме на книгах все і зникається, недарма ж Грінвей назвав фільм саме «Книги Просперо».

Ці книги виступають не тільки магичним інструментарієм за допомогою якого Просперо створює свій світ-текст (п'єси), але й вони самі є світ – ще більший, імперсональний книжковий світ, у якому має діяти Просперо-Шекспір епохи постмодерна. Це той глобальний контекст, у якому існує даний конкретний текст історії Просперо і сам Просперо, і через який він пов'язаний з іншими текстами (і так до нескінченності, що підтверджується відсилками на інші тексти в текстах-описах самих магичних книг). Але це зачарований світ на подібі борхесової Бібліотеки, де довго можна тішитися все новими і новими історіями, але так ніколи і не прожити власну. Щоб вибратися із цієї літературної квазіреальності і повернутися до реального «Мілану», Просперо-Шекспір повинен відмовитися від цих книг – відмовитися від магії. Тільки тоді реальний світ актуалізується – усі персонажі, отримавши свободу від його тексту, розмовляють своїми голосами, приймають власні рішення і роблять вчинки вже з власної волі, а не з волі літератури.

У Шекспіра Просперо відмовляється від магії і звільняється від книги, щоб повернутися до профанної реальності людського життя у соціумі. У славнозвісному завершальному монологі, головний герой, виходячи за рамки розповідання, ніби просить вибачення за той, літературно-художній обман, що він породжував протягом стількох років і від якого він тепер має намір відмовитись. У Грінвея Просперо-Шекспір робить той самий «трюк», але в більш грандіозних масштабах. Постмодерна самосвідомість, що сприймає увесь світ як величезний інтер- або навіть

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

гіпертекст, піддає саме себе деконструктивістській критиці і приходить до висновку, що для того, щоб повернутися у «Мілан», тобто у той стан, де ще можливе оригінальне висловлювання, треба звільнитися від усіх «книжок» (як еквіваленту загальнокультурного Архіву), включаючи і Перше Фоліо 1623 року, куди Просперо-Шекспір до кінці фільму вписує-таки останню п'єсу «Буря». Чи це можливо, Грінвей, як це і належить адепту постмодернізму, відповіді не дає. Однак книги викинуто у басейн, магічну мантию знято, Просперо виглядає надзвичайно серйозно, це вже не та весела грайлива людина, що втішалася грою своєї фантазії, перегляданням своїх книжок та написанням п'єси протягом половини фільму. Це вже Мудрий Старець, який усвідомлює міру відповідальності за свої вчинки, – архетипна трансформація відбулась.

Але структура п'єси ритуальна, і Грінвей це підкреслює замикаючи цикл. У водах басейну Несвідомого, куди Просперо пожбурляв свої магічні книжки, з'являється Каліббан, який рятує Перше Фоліо. Адже він «learned the errors of his ways» і тепер переймає від Просперо естафету не тільки як володаря острова, але і як Трікстера – творця культури. Тобто історія має знову повторитися аж до наступного викидання книжок.

УДК: 821.111.0\*Шек

**Висоцька Наталія**  
(Київ)

## **“Й нема йому краю...”: шекспіріана початку III тисячоліття**

*У статті пропонується огляд кількох праць, присвячених постаті та творчості В.Шекспіра, що датуються початком XXI ст. Констатується факт нещухлого інтересу не лише до художнього доробку, а й до життєвого шляху великого стретфордця. Стверджується, що у намаганні представити власні версії історії життя драматурга автори, за браком нових фактів, спираються на такі техніки, як «доказ від відсутності», маніпулювання мовними модальностями, апелювання до текстів, зміщення центру ваги на культурні практики епохи тощо. Монументальна біографія Шекспіра (2005), що належить перу П.Акройда, розглядається у світлі, з одного боку, постулатів «нового історизму», а з другого – розгорнутої в ній (нео)романтичної концепції Поета. Роботи Р.Вілсона (2004) та К.Асквіт (2005) присвячені вузькій проблематиці релігійної афіліації Шекспіра – в них здійснені (щоправда, не дуже переконливі) спроби довести його вірність релігії батьків, тобто католицизму. Нарешті, книжка В.Хілла та С.Еттхен (2003), своєрідний практичний посібник з мистецтва зваблення за допомогою шекспірового слова, поєднує елементи “високої” та “масової” культури, що притаманно постмодерній парадигмі. Таким чином, висновується, що тексти і фігура Шекспіра продовжують залишатися «полігоном» для випробування нових методологій наукового пошуку та культурологічних теорій.*

**Ключові слова:** Шекспір, біографія, культурна практика, «новий історизм», релігія, бажання

Коли у “бібліотечно-літературному” епізоді “Улісса” Стівен Дедалус напівжартома обстоює автобіографічне підґрунтя “Гамлета” (що, зазвичай, підкреслює важливість лінії “батько-син” в самому романі Джойса), інший персонаж брутально обриває його – мовляв, таке “підглядання” (peering) у приватне життя великої людини та “копирсання (prying) у ньому нікому, окрім парафіяльного

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

клерка, не потрібне – нам має вистачати залишеної нею невмирущої поезії<sup>1</sup>.

Проте у випадку Шекспіра ці “підглядання” і “копирсання”, що почалися невдовзі після смерті їх “об’єкта”, не виявляють жодних ознак виснаження й сьогодні, мало не чотирма століттями пізніше. Як констатує дописувачка газети “Нью-Йорк ревью ов букс” Енн Бартон, “після 1996 р. кожного року виходила принаймні одна, а інколи й декілька книжок, де робилися нові спроби не лише укласти хроніку життя сина рукавичника з сільського Варвікшира, який став найвидатнішим поетом та драматургом Англії, але й вийти за межі небагатьох доведених і значною мірою загадкових фактів з метою зняти серпанок таємниці з його особистості та поглядів”<sup>2</sup>.

Відтак, ця публікація має на меті продовжити ознайомлення вітчизняного читача з сучасними шекспірознавчими розвідками англо-американських науковців (рецензію на працю Ст.Грінблатта “Вілл у світі: як Шекспір став Шекспіром” (2004) див. у дванадцятому випуску “Ренесансних студій”<sup>3</sup>).

Коли йдеться про найсвіжіші претензії на створення нових біографій Шекспіра, одразу варто зазначити, що переважну більшість достеменно відомих про нього фактів вичерпно узагальнив ще Семюел Шенбаум у своїй масштабній та ґрунтовно документованій розвідці “Життя [у множині – **Н.В.**] Шекспіра” (1970). Подальшим претендентам на роль біографів великого стретфордця, по суті, залишається “перетасовувати” наявний матеріал, вчитуючи в нього нові смисли.

Основні стратегії подібних вправ підсумував Девід Елліс у книзі “Цей чоловік Шекспір: ідол сучасної

---

<sup>1</sup> *Joyce J. Ulysses.* – L.: Random House, 1992. – P. 282-283.

<sup>2</sup> *Barton A. The One and Only // The New York Review of Books.* – May 11, 2006. – P. 22

<sup>3</sup> *Висоцька Н. «Тріумф повсякденності».* Стівен Грінблатт як біограф Вільяма Шекспіра // *Ренесансні студії.* – Запоріжжя, 2009. – Випуск 12-13. – С. 250-267.



культури”<sup>4</sup>. На його думку, до них належить, по-перше, “доказ від відсутності”, тобто брак будь-яких позитивних відомостей щодо певного припущення (скажімо, таємного католицизму Шекспіра) подається як аргумент на його користь і пояснюється потребою у цілковитій втаємниченості. Далєбі, йдеться про суто мовні техніки, такі як оперування словами “можливо”, “не виключено”, “ймовірно”, які, позбавляючи твердження, не підкріплене доказами, категоричності, водночас надають йому вірогідності в очах читача. Наступним широко використовуваним прийомом є апелювання до творів Шекспіра (як п’єс, так і сонетів) для доведення біографічних гіпотез. Потужним знаряддям сучасних укладачів шекспірівських життєписів, з легкої руки “нових істориків”, стало і зміщення центру ваги на опис культурних практик доби, що дозволяє робити висновки щодо Шекспірової позиції з того чи того питання на підставі аналогій. Нарешті, є ще “доказ від близькості” – екстраполяція на самого Шекспіра відомостей про його оточення в різні періоди життя. Слід віддати належне аналітичній вправності Елліса – всі ці моделі більшою чи меншою мірою задіяні практично у кожній новій шекспірознавчій публікації, що містить біографічні елементи. Зазвичай, у цій статті йтиметься лише про невелику частку неосяжного обширу шекспіріани останніх років.

Цілком логічним видається розпочати огляд з масштабного опусу Пітера Акройда “Шекспір. Біографія” (2005) обсягом понад півтисячі сторінок. По-перше, тому, що Акройд є одним із найвідоміших у світі британських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. Блискучий майстер постмодерного пастишу і стилізації, він настільки залюблений в історію Англії, настільки віртуозно відтворює/імітує атмосферу її минувщини, що під час читання його псевдоісторичних романів, де химерно

---

<sup>4</sup> *Ellis D. That Man Shakespeare: Icon of Modern Culture.* – Helm Information Ltd., 2004.

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

змішуються часи, не полишає враження, ніби сам автор мешкає водночас у кількох хронологічних вимірах. При цьому Акройд – ще й тонкий історик і поціновувач літератури; фікціональні (квазі)біографічні твори (“Останній заповіт Оскара Уайльда”, “Чаттертон”, “Мільтон в Америці”) співіснують у його доробку з науково-популярними розвідками про митців, які створили славу британської культури (Вільям Блейк, Томас Мор та ін.). Саме до цього типу належить і “шекспірівський” текст, що складається з дев’яти частин, які приблизно відповідають основним етапам у долі та кар’єрі “чоловіка зі Стретфорду”. Кожна з них, своєю чергою, поділяється на маленькі розділи, назвами яких слугують цитати з шекспірівських текстів, подані у старовинній транскрипції – це надає тексту особливої “патини часу”.

По-друге ж, судячи з назви його праці, Акройд претендує на остаточне закриття теми – адже слову “біографія” передує в ній визначений артикль (“The Biography”), що вказує на намір створити найавторитетнішу версію історії життя Шекспіра, узагальнивши для масового вжитку все відоме про Барда на сьогоднішній день.

Що ж, можливо, твір Акройда і здатний виконати цю функцію для теперешнього стану шекспірознавства – з одного боку, він явно спрямований на широку аудиторію (про що свідчать і численні ілюстрації, і зведений до мінімуму науковий апарат, і стиль викладу), а з другого, ґрунтується на сучасних уявленнях про Шекспіра та його час. Власне кажучи, ракурс бачення “героя” та англійського Відродження в цілому близький до новоісторичного: творчі здобутки навіть геніального митця значною мірою детерміновані, за Акройдом, умовами культурного виробництва в елизаветинській Англії. Зокрема, простежуються численні паралелі з грінблаттівським трактуванням основних ліній шекспірівського “життєсюжету”, аж до майже дослівних збігів. Водночас, новоісторичне розуміння індивідуальної (хай і шекспірової!) творчості як, насамперед, однієї з деталей загальнокультурної моделі

епохи переплітається у Акройда з (нео)романтичним уявленням про геніальну особистість – Поета, надихнутого вищою силою і неспроможного до кінця усвідомити значення власних творінь. А цей мотив не може не лунаати полемічно щодо проголошеного Грінблаттом “тріумфу повсякденності” як підсумку шекспірового життя.

Виходячи з першої установки, автор докладно (і смаковито) розглядає театральні практики (до)шекспірівської Англії – від архітектури театральних приміщень до умовностей акторського виконання, – доходячи висновку про “заплутані обставини”, що супроводжували з’яву Шекспіра-драматурга, тобто наголошуючи на ризомності його творчої генези. Театр XVI ст. розглядається Акройдом як інструмент демократизації суспільства, адже у просторі сцени простолюдинів поєднує з монархами спільна дія. В цьому, знову таки, згідно з приписами “нового історизму”, автор вбачає “підривний чи революційний потенціал сцени”<sup>5</sup>.

Як і для Грінблатта, первень письменницької індивідуальності Шекспіра полягає для Акройда в суперечливості та протейістичності – адже він був “вельми практичною та діловою людиною, що водночас спромоглася створити світ пристрасті та мрії”<sup>6</sup>. Його природу як драматурга визначає, за Акройдом, гранична діалектичність мислення – щойно його персонаж встигає висловити якусь думку, як у Шекспіра-автора вже готове її спростування. Ця властивість призводить до гідної подиву відстороненості, “присутньої відсутності” у тексті, часто трактовану як “байдужість” Шекспіра до своїх героїв. “Немає підстав вважати, – констатує автор, – що його глибоко схвилювала або стурбувала, наприклад, загибель Дездемони – він був, зазвичай, глибоко збуджений, оскільки мав безпосереднє відношення до сили й насиченої виразності цієї сцени, але не глибоко зворушений. Можливо, було помічено, що того

<sup>5</sup> *Ackroyd P. Shakespeare. The Biography. – N.Y. & L.: Doubleday, 2005. – P. 176.*

<sup>6</sup> *Ibid. – P. 193.*

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

дня він був особливо веселим”<sup>7</sup>. При цьому в усіх персонажах Шекспіра є щось від їхнього творця, він перевтілювався в кожного з них. Постійною темою стає “я не є тим, чим я є”, що засвідчує типово акторський менталітет драматурга.

У тому ж ключі трактується і вічна шекспірознавча проблема атрибуції адресатів сонетів – заперечуючи продуктивність їхнього розгляду з позицій автобіографічності, Акройд пропонує радше бачити в них блискучі вправлення у віршуванні, моделювання певних конвенційних поетичних ситуацій і – понад усе – вербальну гру “довершеного актора”.

Аналіз поезії та драматургії присутній у Акройда лише спорадично, згідно з його уявленням про шекспірівські твори як про самодостатні явища, які існують у світі, не потребуючи зовнішньої інтерпретації. Разом з цим, уникнути її, зазвичай, неможливо, і текст рясніє більш-менш традиційними, проте елегантно сформульованими авторськими спостереженнями щодо різних аспектів творчості драматурга.

Так, в центрі кожної п’єси постулюється потік притаманних лише їй образів-лейтмотивів, що передають не стільки її “смисл”, скільки “єдність почуття”, внутрішню гармонію, створюючи своєрідне “зачароване коло” твору. У відповідності до загальноновизнаного індивідуалізму та активізму Ренесанса, внутрішнім стрижнем персонажів (й самого Шекспіра) автор вважає буянню життєвої енергії, яке не потребує мотивації, силу волі та пристрасті. Не лише у драматургічних героїв, а й у вдачі та кар’єрі самого амбіційного провінціала акцентуються риси рішучості та авантюризму. На думку біографа, шекспірівська образність видає закоханість автора у рух в усіх його формах. “Його постійно цікавлять зміни та контрасти, немовби життя світу може бути висловлене лише у грі відмінностей”<sup>8</sup>. Як і

---

<sup>7</sup> Ibid. – P. 267.

<sup>8</sup> Ibid. – P. 266.

Грінблатт, Акройд наголошує на особливій ролі монологу у зрілих трагедіях – саме він виступає засобом зображення свідомості у розвитку, особистості у процесі становлення. Поглиблення інтроспективності та рефлексивності в літературі пов’язується з підвищенням рівня писемності, що, своєю чергою, призводить до поширення таких знарядь самоспостереження, як приватне листування та ведення щоденників.

Водночас, описуючи природу шекспірового дару, Акройд постійно користується поняттєвим словником романтиків: “Стільки відчувати, і однак бути здатним глузувати зі свого почуття – це ознака піднесеного (sublime) інтелекту”<sup>9</sup>. Романтичними стереотипами є й інші ключові слова, вжиті Акройдом для характеристики шекспірової музи, – “інстинкт”, “уява”, “інтуїція”. Процес творчості постає як мало не магічний акт нанизування асоціативного словесного ланцюга, де “слова породжують слова”. І вже цілком у романтичному дусі лунають твердження, що Шекспір у процесі письма не розуміє, що саме він пише; він знаходить у написаному значення лише після вбирання його у слова; він “не знає, що водить його рукою... або яка сила ним рухає”<sup>10</sup>. Думка, що Шекспір, мабуть, “вражав й лякав сам себе великими актами творення”, проходить червоною ниткою крізь увесь текст. Відповідно у “найпіднесеніших емпіреях” його мистецтва немає жодної моралі, а тільки людська воля та уява.

Таким чином, смисли в акройдівському варіанті біографії Шекспіра генеруються мерехтінням двох мало не полярних концепцій митця та його творчості – новоісторичної та (нео)романтичної.

На відміну від акройдівської спроби представити життєвий і творчий шлях Шекспіра в його цілісності, зусилля багатьох авторів спрямовані на розв’язання окремих дискусійних питань. Так, однією з найпалкіше дискутованих

---

<sup>9</sup> Ibid. – P. 207.

<sup>10</sup> Ibid. – P. 258.

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

шекспірознавчих проблем останніх десятиліть стали релігійні уподобання письменника (на що вказує, зокрема, і Бальц Енглер у своєму огляді деяких публікацій кінця 1990 – початку 2000 рр.<sup>11</sup>) Вже після згаданих ним Е.Хонігмана та С.Грінблатта цю тему продовжують мусувати Річард Вілсон у праці “Таємний Шекспір: розвідки з театру, релігії та опору” (2004)<sup>12</sup> та Клер Асквіт (“Гра тіней. Втаємничені переконання та кодована політика Вільяма Шекспіра” (2005)<sup>13</sup>. В обох книжках Шекспір постає людиною, яка “одержима пристрасною, але в силу необхідності приховано висловленою прихильністю до Римської Церкви”<sup>14</sup> (тобто католицизму – **Н.В.**). Для доведення своєї гіпотези обидва автори вдаються до софістикованих алегоричних прочитань Шекспірових текстів, де “відкривають” та “дешифрують” складну систему кодів, покликаних підтвердити вірність драматурга “старій вірі” й неприйняття нової. Мабуть, не стане несподіванкою той факт, що ці “коди” інтерпретуються кожним з них абсолютно по-різному і навіть, бува, протилежно – адже подібні герменевтичні справи неминуче позначені високим ступенем суб’єктивізму і потребують надмірного “розтягування” меж текстових значень, яким ці останні всіляко опираються. (Так, скажімо, звернувшись до “Венеціанського купця”, Вілсон трактує маєток Порції Белмонт як притулок таємних католиків-рекузантів, тоді як для Асквіт Порція – це уособлення протестантської королеви Єлизавети). Результати навряд чи можна вважати науково виваженими, хоч вони й не позбавлені цікавості як свого роду інтелектуальні ігри на шекспірівські теми.

---

<sup>11</sup> *Енглер Б.* Де Шекспір? // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 2005. – Вип. 10. – С.3-7.

<sup>12</sup> *Wilson R.* Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance. – Manchester: Manchester Univ.Press, 2004.

<sup>13</sup> *Asquith C.* Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare. – Public Affairs, 2005.

<sup>14</sup> *Barton A.* Op.cit. – P. 23.

Книжку Вейна Хілла та Синтії Еттхен “Шекспір та мистецтво словесної спокуси” (2003)<sup>15</sup> написано зовсім в іншому ключі – не прагнучи сказати нове слово у науковому шекспірознавстві, автори пропонують читачеві практичний посібник з мистецтва зваблення, великим магістром якого небезпідставно вважають славетного британця. На їхню думку, кожний (кожна) з нас мріє бути звабленим (-ою), і водночас ми всі намагаємося звабити когось, проте часто безуспішно, оскільки однією з умов успіху є непросте завдання – знайти саме те єдине потрібне слово, яке він (вона) страшенно бажають почути. “Переможці у цій грі мають досконало володіти словом”, стверджують Хілл та Еттхен (в оригіналі автори користуються алітерацією – “Winners have to be wonderful with words”<sup>16</sup>). А оскільки не всі ми на це здатні, на допомогу приходить “найкращий гравець всіх часів” – Вільям Шекспір. Беручи на себе роль гідів, укладачі збірки запрошують до захопливої подорожі у світ переможного шекспірівського слова, обіцяючи наділити читача “голосом” великого спокусника.

Збірка складається з десяти розділів, де поза контекстом, в алфавітному порядку, подаються цитати з драматичних творів Шекспіра, пов’язані з усіма стадіями любовних стосунків – від першого знайомства (“Ice-breaking”) до кульмінації (“Heart-throbbing”). Кожний розділ містить уривки приблизно з двадцяти п’єс. Контексти має підставити читач, творчо застосовуючи “підказки” Барда для власних екзистенційних ситуацій. При цьому автори й самі демонструють неабияку спритність у поводженні зі словом – намагаючись передати енергетику мови, вони насичують свої коротенькі вступи вишуканими метафорами та порівняннями, римами та ритмікою, алітераціями та асонансами... Тобто, вони самі виступають для читача у ролі “спокусників”, навчаючи його, як повернути втрачене у світі комп’ютерних технологій тонке мистецтво вербальної гри.

<sup>15</sup> Hill W., Öttchen C. Shakespeare and the Art of Verbal Seduction. – L.: Ebury Press, 2003.

<sup>16</sup> Ibid. – P. IX.

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

У передмові читача закликають поринути у сторінки, почати формувати звуки у роті та грати зі словами, розвинути відчуття ритму і тону. “Побачте, як мова у вас на очах перетвориться зі слів на образи, ідеї та емоції... Можливо, у вас розвинеться стиль. Можливо, вам навіть поталанить у звабленні. Що можна гарантувати точно – це те, що ви станете цікавішою особистістю... Будьте готові витратити нові запаси словесної енергії та досягти чогось з особою, яку ви кохаєте”<sup>17</sup>.

Відтак, видання Хілла та Еттхен (попередня книжка яких була присвячена не менш пікантній темі – “Шекспірова лайка”) цікаве поєднанням елементів “високої” та “масової” культури, притаманним постмодерній парадигмі. Прагматична спрямованість на широкого читача (перед нами, власне, посібник з серії “Зроби сам”) та просвітницький пафос (адже книжка у свій спосіб популяризує Шекспіра!) ґрунтуються на експлуатації сучасного “мовного повороту” у гуманітарному знанні та все ще модної топіки бажання.

Як бачимо, потік публікацій, натхненням для котрих слугує таємничо-приваблива постать Шекспіра або/та його “вічнозелені” творіння, аж ніяк не мілішає... Нехай роздратовані критики пропонують оголосити на кілька років мораторій бодай на нові біографії поета, до них навряд чи прислухаються, і, може, це на краще? Скажімо, Жермена Грір, відома як проникливий літературознавець феміністичного напрямку (і автор праць про Шекспіра), видала у 2007 році розвідку під інтригуючою назвою “Місіс Шекспір”. Хто ж зі справжніх шекспірофілів відмовиться поласувати подібним дослідженням?

---

<sup>17</sup> Ibid. – P. XI.



## **VII. Рецензії, огляди, повідомлення**

УДК: 821.111.0\*Шек

**Жлуктенко Наталія**  
(Київ)

### **(Інтер)національний Шекспір**

*Стаття присвячена підсумкам роботи другої міжнародної Шекспірівської конференції «(Інтер)національний Шекспір: вектори реценції», що відбулася у квітні 2010 р. в Інституті філології Київського національного університету ім. Т.Шевченка.*

**Ключові слова:** українське шекспірознавство, тематика доповідей, напрямки досліджень.

27-28 квітня 2010 р. в Інституті філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка відбулася наукова конференція «(Інтер)національний Шекспір: вектори реценції»: українські дослідники разом з усією світовою гуманітарною спільнотою вшанували геніального англійського поета та драматурга, якому судилося стати Поетом Світовим. Щороку в останній тиждень квітня у різних країнах в університетських залах, на вулицях і площах, у магічному просторі театрів Світовий Театр Життя ХХІ століття продовжує шукати в творах Шекспіра засади буття – індивідуального, суспільного, мистецького.

Рік тому, 23-24 квітня українських та зарубіжних шекспірознавців приймали на гостинній запорізькій землі Класичний університет Запоріжжя та Наукова лабораторія ренесансних студій, що функціонує в цьому місті ще з середини 1990-х років. 2009 рік був певним чином ювілейним – минуло 425 років з моменту видання знаменитих сонетів, і проблематика конференції

## VII. Рецензії, огляди, повідомлення

«Поетичний універсум сонетів Шекспіра» визначалася цією подією. Однак предмет доповідей та дискусій минулорічного зібрання постійно виходив за межі цієї частини його доробку не тільки через те, що того вимагало філософське й мистецьке багатство сонетарію. На легендарній Хортиці наукова громада відчула нагальну духовну потребу оновити напрямки наукових і мистецтвознавчих пошуків шекспірознавства в Україні й продовжувати спільну працю в цій царині – так було прийнято рішення утворити Міжуніверситетський науковий Шекспірівський центр і щороку, не лише в Запоріжжі, а й в інших містах, повертатися до світу Шекспіра, долучати до його вивчення наукову й творчу молодь, розробляти питання, які є в центрі уваги європейського і світового шекспірознавства.

Київ та його філологічна школа здавна сприяли становленню української шекспіріани: тут виданий у тяжкі часи 1882 р. переклад «Гамлета» М. Старицького; у 1920-х рр. на сцені легендарного «Кийдрамтеатру» Лесь Курбас ставив «Макбета», і сам грав головну роль у цій постановці, а в 1924 р. повторив цей сповнений тираноборчих мотивів спектакль у «Березолі». Тут у різний час велася перекладацька робота над Шекспіровими текстами, відбувалося їхнє наукове та науково-критичне осмислення. В 1964 р. київські філологи зініціювали всеукраїнські наукові читання, присвячені 400-річчю з дня народження Шекспіра, а в 1984-87 рр. саме київська філологічна школа взяла на себе підготовку шеститомника українських перекладів Шекспірових творів: з серйозними науковими коментарями, детальною науковою бібліографією, з ілюстраціями Сергія Якутовича це найповніше на сьогодні в Україні видання Шекспірових п'єс, поезій та поем залишається значним здобутком нашої культури.

Шекспірівську конференцію 2010 р. в Інституті філології КНУ ім. Т. Шевченка відкрив академік М.Г.Жулинський, директор Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, який поділився своїми думками

про нагальні проблеми вивчення шекспірівського дискурсу. Упродовж двох днів активно працювали на пленарних та секційних засіданнях дослідники з Києва і Запоріжжя, із Черкас, Чернівців, Миколаєва, Полтави, Чернігова, Ніжина, Житомира і Дніпропетровська. Серед учасників конференції були зарубіжні гості з Росії, Сполучених Штатів Америки, а фахівці з Великої Британії, США, Польщі, Росії, які через об'єктивні обставини не змогли взяти участь у її роботі, надали свої матеріали для ознайомлення у формі стендових доповідей.

На пленарних і секційних засіданнях сформувалося кілька основних «векторів рецепції». Уперше в практиці українського шекспірознавства так масштабно і всебічно розглядали проблему «Шекспір в Україні: тексти і контексти»: участь в її обговоренні теоретиків літератури, істориків, компаративістів окреслила те, що вже зроблено у нас – часто всупереч тискам зовнішнього контексту, – для актуалізації Шекспірового слова, і ті наукові питання, над якими варто працювати, щоб результати духовної праці над Шекспіром як класиків, так і наших сучасників не залишалися в «архівах», а ставали активним формуючим елементом і освітніх програм, і дослідницької практики. У творчому діалозі з цим комплексом проблем перебували доповіді і повідомлення, у яких творчість В.Шекспіра вивчалася в стереоскопічному просторі перекладацьких інтерпретацій.

Нові методологічні підходи акцентували дослідники творчості Шекспіра в контексті культурних практик Ренесансу. Насправді широкою постала в доповідях рецепція шекспірівського канону: актуалізація культурної пам'яті та пошуки національної ідентичності на основі шекспірівського культурного коду багато важили не лише на батьківщині видатного драматичного поета чи в США, а й у Росії, Бельгії, Польщі, у постколоніальному культурному просторі.

Широкі перспективи відкриває вивчення доробку Шекспіра в інтермедіальному діалозі: розробку цього

## **VII. Рецензії, огляди, повідомлення**

напрямку активно веде зараз світове шекспірознавство, й очевидно, українським дослідникам варто активно долучатися до цього процесу.

Творчий характер доповідей другої міжнародної Шекспірівської конференції 2010 р, конструктивний характер дискусій, суспільний резонанс цієї події, безліч ґрунтовних і цікавих пропозицій від її учасників сповнює надією: Шекспіру в сучасній Україні – бути.

УДК: 821.111.0\*Шек

**Шестаков Вячеслав**  
(Москва, Россия)

## **Две кровати Уильяма Шекспира**

*Стаття є рецензією на книгу «У двох вимірах. Сучасна Британська поезія в російських перекладах», яка вийшла друком у 2009 році у московському видавництві «Новое Литературное Обозрение».*

**Ключові слова:** переклад, перекладацький метод, Шекспір, Енн Гетвей.

Наконец, Британский Совет сделал благое дело. Под его спонсорством издана книга «В двух измерениях. Современная Британская поэзия в русских переводах» («Новое Литературное Обозрение». – М., 2009). Эта книга, как сообщает предисловие, отражает труд переводчиков из самых разнообразных регионов России. В ней содержатся переводы как начинающих, так и маститых переводчиков. Изданию книги предшествовала работа семинара, который искал, и, очевидно, нашел свою Музу в Пушкинских местах, в Михайловском заповеднике. Возглавляли работу семинара и составляли книгу М.Бородицкая и Г.Кружков, известные своими многочисленными переводами английской поэзии.

Книга эта дает представление о современной Британской поэзии и, вместе с тем, об уровне и качестве современного поэтического перевода. Правда, книгу нельзя с полным правом назвать антологией английской, и тем более Британской поэзии, в ней слишком много лакун. Например, совершенно отсутствуют имена таких поэтов, без которых невозможно представить себе современную поэтическую Англию – Руперта Брука, У.Б.Йейтса, Стивена Спендера, Джона Бетчемена. Последний – самый популярный в Англии поэт, которого знают и цитируют многие англичане. Это – поэт консервативной Англии,

возрождающий в своей поэзии старинные английские традиции, пишущий на доступные для всех темы – о спорте, архитектуре, смысле жизни и смерти. Хотя по интеллектуализму Бетчемен, несомненно, уступает более известному у нас Уистену Одну, но это, быть может, связано с именем Иосифа Бродского, прекрасно переводившего Одена.

Но книга представляет собой интерес как сборник различных, порой экспериментальных, переводов, включая многие имена малоизвестных английских поэтов, наших современников. Очень хорошо, что в сборнике даются несколько, – два, а иногда и три, – перевода одного и того же стихотворения. Таким образом можно различить ньюансы различных переводческих стилей. Хотелось бы отметить прекрасные и точные переводы мэтров перевода Г.Кружкова и М.Бородицкой (в особенности ее цикл «Сивиллы»), а также переводы М.Виноградовой, А.Беляева, Е.Тиновицкой и др.

Но наряду с этим, в сборнике встречаются переводы, которые, как нам кажется, удивительно равнодушны к переводимому тексту. В этом смысле крупно не повезло двум поэтам – Шекспиру и Одну. В особенности Шекспиру, что вызывает особое сожаление, так как шекспировская тема – самая важная в английской поэтической традиции. В сборнике присутствует замечательное стихотворение поэтессы Кэрол Даффи «Энн Хэтуэй»<sup>1</sup>, посвященное жене

---

<sup>1</sup> **Carol Ann Daffy**

ANNE HATHAWAY

*'Item I gyve unto my wife my second best bed ...'*  
(from Shakespeare's will)

The bad we loved in was a spinning world  
of forest, castles, torchlight, clifftops, seas  
where we would like to dive for pearls. My lover's word  
were shooting stars which fell to earth as kisses  
on these lips; my body now a softer rhyme  
to his, now echo, assonance; his touch  
a verb dancing in the centre of a noun.  
Some nights, I dreamed he'd written me, the bed  
a page beneath his writer's hands. Romance  
and drama played by touch, by scent, by taste.

Уильяма Шекспира. Эпиграфом к нему служит известная фраза из завещания Шекспира, который оставляет своей жене «вторую лучшую кровать» (“my second best bed”). В свое время этот пункт завещания вызвал нарекания на Шекспира, обвинения в скаредности, в плохом отношении к жене и т.д. Но потом критика выяснила, что во времена Шекспира старая кровать считалась более дорогой и престижной, и поэтому Шекспир оставлял жене лучшее, чем он обладал.

В русском переводе Я.Фокиной<sup>2</sup> этот эпиграф получает прямо противоположный смысл: «я оставляю своей жене одну из двух кроватей – ту, что похуже». Очевидно, переводчик не знакома с историей завещания Шекспира, или она находится в явных неладах с английским языком. У Кэррол Даффи идет речь о кровати, которая наследуется вдовой поэта, и она говорит, что для нее и ее мужа эта кровать была бескрайним миром, вмещающим и леса, и замки и моря. Здесь создавались стихи, которые подымались

---

In the other bed, the best, our guests dozed on,  
dribbling their prose. My living love –  
I hold him in the casket of my widow's head  
as he held me upon the next best bed.

<sup>2</sup> **Кэррол Энн Даффи**

ЭНН ХЭТУЭЙ

*«Своей жене я оставляю одну из двух кроватей ту, что похуже...»*  
(из завещания Шекспира)

Земля была о четырех углах  
и балдахине, и она плыла.  
И, вынырнув с метафорой в зубах,  
он погружался снова. Рифмопад  
мне плечи щекотал. Упрямый ямб  
он мял о небо, и анжамбеман  
так долго точку ощупью искал...  
Потом мне снилось, будто я – сюжет,  
кровать – страница. Сочиняя роль  
флюиду, привкусу, касанью – он  
прислушивался к гостю – тот храпел  
на лучшем ложе, а во рту балласт  
ремарок пузырился... Этот лист  
я расправляю сморщенной рукой,  
как наволочку под его щекой.

*Перевод Ю. Фокиной*

до самых звезд, здесь создавалась лирика и драма, так что Энн сама чувствовала себя созданием поэта, страницей поэзии в его руках. Другая же «лучшая кровать» была ложем для гостей, где царствовала скучная проза.

Таково в прозаическом переложении содержание стихотворения. Как же переводит это стихотворение переводчик? На мой взгляд, она совершенно утрачивает смысл и сюжет оригинала. Вместо ностальгических воспоминаний жены Шекспира в переводе Я.Фокиной возникает какой-то сюрреалистический сюжет: поэт «ныряет с рифмою в зубах» (страшное зрелище), а вокруг «ямб мял о нёбо» и «ажамбеман так долго точку ощупью искал». А когда Шекспир, сочиняя поэзию, прислушивался к гостю, который спал на другой «лучшей кровати»:

*– тот храпел  
на лучшем ложе, а во рту балласт  
ремарок пузырился...*

Всего этого в оригинальном тексте Даффи, слава Богу, нет. Непонятно, зачем переводчик придумывает текст, который не существует. Бедный Шекспир...

Но с Оденем Я.Фокина поступает не лучшим образом. Ее переводы стихотворений Одена «Зимний Брюссель», «Эдвард Лир, «Артюр Рембо» тоже далеки от смысла и текста оригинала. В этом можно убедиться, сверив перевод «Эдварда Лира» Я.Фокиной с переводом Г.Кружкова.

Удивление вызывает и перевод М.Липкина стихотворения У.А.Фантора «Наваждение». В английском оригинале присутствует только одно слово «Wreckers» – грабители. В русском переводе появляется целых пять строк, повествующих о береговых бандитах и их методах грабить корабли. Всего этого у Фантора нет, это уже не перевод, а свободное творчество, когда переводчик становится автором, рассказывающем о своем отношении к морским пиратам. Впрочем, переводы Липкина достаточно профессиональные. Быть может только, не следовало бы в его переводе Иисусу Христу выражаться в послании к Лазарю с помощью русского сленга «кишка тонка»



(стр. 313). Все-таки, библейская лексика предпочитает возвышенные обороты речи.

Чтение сборника возвращает нас к дискуссии о двух типах переводов. Я бы их назвал «близкими к тексту» и «далекими от текста», «текстостремительными» и «текстобежными», по аналогии с понятиями «центро-стремительный» и «центробежный». Об этом говорят составители в предисловии к книге. Очевидно, оба типа перевода имеют право на существование, но только в том случае, когда они, пусть разными путями, приводят к пониманию смысла оригинала. Но создается ощущение, что в сборнике существует тенденция делать перевод текста, который вообще не существует в оригинале. Тогда «лучшая» кровать Шекспира становится «худшей».

Несмотря на критические замечания, следует признать сборник очень содержательным, свидетельствующим о глубоком интересе к современной Британской поэзии. Рекомендую читателям познакомиться с этой книгой, она подарит им большое познавательное и эстетическое удовольствие.

УДК: 821.111Ш-21.09

*Лазаренко Дар'я*  
(Запоріжжя)

## **Шекспірів «Гамлет»: Нis et ubique**

*В статті представлені враження учасників делегації Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру, пов'язані з їхньою участю у міжнародному науковому семінарі «Всесвітній «Гамлет» у виставах і перекладах», що проходив 26-27 квітня 2010 р. у місті Крайова (Румунія) в рамках Сьомого міжнародного шекспірівського фестивалю «Шекспір і нова театральність – Сузір'я «Гамлет».*

***Ключові слова:** Шекспір, Гамлет, гамлетівський дискурс. шекспірознавство. театральний фестиваль.*

Перші спроби європейців створити «perpetuum mobile», механізм, здатний вічно працювати без витрат палива та енергії, вчені відносять до XIII ст. В епоху Ренесансу цей проект став особливо популярним, можливо тому, що сам ренесансний дух прагнув в усіх сферах людської діяльності досягти недосяжного, перетнути кордони неможливого, перевершити самого Творця. Але вже з кінця XVIII сторіччя одна за одною національні академії наук припиняють розглядати заявки на патентування вічного двигуна. Людство зневірилося: неможливість неможливого була доведена, зареєстрована і всесвітньо визнана. А втім, якщо краще придивитися до усїєї сукупності вершинних досягнень цивілізації, то можна побачити, що Ренесансу все ж таки вдалося втілити мрію у реальність і створити те, що, як вважається, створити просто неможливо. Це був вічний двигун людської думки, «perpetuum mobile» мислення, найпотужніший генератор інтелектуальних прозрінь – «Гамлет» Вільяма Шекспіра.

У своїй славнозвісній роботі «Шекспір як центр канону» Гарольд Блум писав: „У світовій літературі Шекспір посідає таке ж місце, що й Гамлет у колі художніх образів: це усепроникаючий дух – дух, що не знає меж”<sup>1</sup>. І справді, сьогодні Шекспір є, мабуть, найушлавленишим автором усіх часів, а його трагедія «Гамлет» справедливо посідає перше місце у списку найвідоміших творів. Воістину «Гамлет» *hic et ubique*. Він з’являється у творах найрізноманітніших авторів: Марини Цветаєвої і Бертольда Брехта, Тома Стоппарда і Володимира Набокова, Чарлза Діккенса і Джона Апдайка. Жодна зі сфер сучасного мистецтва не убезпечена від несподіваної появи цього одягненого у чорне принца з сумним задумливим поглядом. Література, театр, кінематограф, живопис, музика, реклама, Інтернет сьогодні не просто «шекспірізовані» (як сказав великий американський філософ Р.В.Емерсон), але й «гамлетизовані». Можливо, сьогодні не всі точно знають, як саме розгорталися події у трагедії, але навряд чи знайдеться людина, що не чула б фрази «бути чи не бути» або не впізнала б постать Данця з черепом Йоріка в руці.

І хоча «Гамлет» уже протягом кількох століть забезпечує роботою тисячі вчених, режисерів, акторів, перекладачів та видавців в усьому світі, до сьогодні нерозкритою залишається таємниця надзвичайної популярності цієї трагедії-загадки, трагедії-омани, трагедії-головоломки. Які очевидні або приховані смисли було вкладено у цей твір чотириста років тому, що він залишається цікавим навіть сьогодні, в епоху постмодерної іронії, нігілізму, зневірення в ідеалах? Як працює цей «*perpetuum mobile*»?

Кожна нова епоха, кожна країна, кожне покоління читачів, навіть кожна окрема читацька свідомість дають власну відповідь на ці питання. І здається, що жодна версія не вичерпує Гамлетових глибин. Чергові тлумачення лише

---

<sup>1</sup> Блум Х. Шекспир как центр канона // Иностранная литература. – 1998. – №12. – С. 199.

відкривають нові обрії для наступних досліджень і інтерпретацій. Новий потужний імпульс для свого розвитку сучасний гамлетівський дискурс отримав у м. Крайова (Румунія) під час **Сьомого міжнародного шекспірівського фестивалю «Шекспір і нова театральність – Сузір'я «Гамлет»**.

До речі, цей фестиваль, разом з аналогічними мистецькими кворумами, що проводяться в Польщі, Німеччині, Угорщині й Англії, входить до Європейської мережі шекспірівських фестивалів (European Network of Shakespeare Festivals). Втім, цьогорічний захід, організований фундацією «Вільям Шекспір» і Національним театром ім. Маріна Сореску м. Крайови, вирізняється з ряду європейських «побратимів» в першу чергу чітко визначеною тематикою і орієнтацією на одну Шекспірову п'єсу. Вибір такого вузького тематичного спектру був доволі ризикованим кроком як в організаційному плані, так і в плані створення величезного, можливо навіть надмірного, емоційного та інтелектуального напруження в глядацькій аудиторії. Однак у цьому випадку ризик виявився цілком виправданим. Адже саме фокусування уваги на одному творі дозволило перетворити формат театрального фестивалю на справжню лабораторію, в рамках якої глядачам було надано можливість співставляти різні трактовки й інтерпретації класичного сюжету, визначати нові наголоси і семантичні зсуви, проводити паралелі з сучасністю та окреслювати майбутні перспективи смислового розвитку.

Думається, що саме «Гамлет» є найкращим матеріалом для такого роду експерименту. Ця трагедія, яка, за словами одного з персонажів відомої англійської письменниці А.Мердок, являє собою *„конструкцію зі слів, наче сто китайських куль одна в одній, висотою з Вавилонську вежу”*<sup>2</sup>, настільки багатогарова, що кожен режисер, який планує ставити «Гамлета», завжди мусить обирати певний

---

<sup>2</sup> Мердок А. Сон Бруно. Черный принц: Пер. с англ. – К.: БМП "Борисфен", 1995. – С. 431.

семантичний рівень, виводячи у світло рампи одні смисли і залишаючи поза лаштунками інші. Кожна інтерпретація неодмінно спрощує та звужує смислове багатство цієї великої трагедії. Фестиваль у Крайові, що поєднав в своїх рамках театральну, критичну, театрознавчу та академічну перспективи, надав своїм глядачам воістину унікальну можливість побудувати у власній уяві багатовимірну, багаторівневу модель «Гамлета», живу, рухливу, здатну до калейдоскопічного поєднання смислів у нові візерунки.

Фестиваль проходив з 23 квітня по 4 травня 2010 року – протягом дванадцяти надзвичайно насичених подіями днів<sup>3</sup>. Програма фестивалю включала у себе найрізноманітніші заходи: від перегляду сучасних театральних вистав, засідань круглого столу театрознавців і майстер-класів відомих театральних критиків до презентації скляних скульптур, виставки театральних костюмів і концерту ренесансної музики. Осередком академічного життя став дводенний науковий **семінар «Всесвітній «Гамлет» у виставах і перекладах» (26-27 квітня 2010 р.)**<sup>4</sup>. Організаторами семінару виступили Європейська шекспірознавча асоціація (ESRA) та Факультет англо-американських студій Університету міста Крайова. До оргкомітету увійшли видатні європейські шекспірознавці: Майкл Добсон (Велика Британія), Бойка Соколова (Велика Британія), Ніколета Чінпоеш (Велика Британія) і Еміль Сірбулеску (Румунія).

Всупереч фінансовій кризі і виверженню вулкану в Ісландії, організаторам семінару вдалося зібрати у мальовничому румунському містечку вчених з різних країн світу: Великої Британії, Греції, Польщі, Угорщини, Болгарії, Японії, Румунії. Україна також була представлена на семінарі – захід відвідали співробітники Українського

<sup>3</sup> З програмою фестивалю можна ознайомитись на веб-сайті румунського журналу «Арт-Акт»: режим доступу <http://www.artactmagazine.ro/program-seventh-international-shakespeare-festival.html>.

<sup>4</sup> Основні відомості про тематику та організаторів заходу можна знайти на інформаційній веб-сторінці семінару.

Режим доступу:

[http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/ren/elizabethan\\_jacobean\\_drama/hamlet/](http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/ren/elizabethan_jacobean_drama/hamlet/).

шекспірівського центру (м. Запоріжжя) Вікторія Марінеско та Дар'я Лазаренко (автор статті). Попри багатонаціональний склад учасників на семінарі панувала атмосфера повного взаєморозуміння. Для того, щоб сформувати цю ауру доброзичливості організатори доклали чимало зусиль, адже ними були створені усі умови для ефективної наукової співпраці. Формат семінару був досить камерним: на кожен з двох днів припадало по два засідання, в рамках яких планувалося заслухати по п'ять доповідей. Аудиторія була невеликою – тільки дослідники, безпосередньо зацікавлені у проблемному полі семінару. Доволі суворий підхід організаторів до відбору заявок уможливив формування на семінарі щільного товариства ентузіастів, яке стало надзвичайно сприятливим середовищем для обміну свіжими ідеями і накопиченим дослідницьким досвідом, для продуктивного діалогу дослідницьких традицій різних країн.

Усі доповіді в рамках семінару були об'єднані темою «*Всесвітній «Гамлет» у виставах і перекладах*», яка відкрила широкі можливості для дослідження діахронії й синхронії функціонування гамлетівського сюжету. Ці дві сфери – переклади і театральна рецепція – найтіснішим чином пов'язані з оригінальним текстом Шекспіра, тому кожен вибір перекладача і кожне режисерське рішення наділені особливим значенням. Тут кожна зміна веде до смислового зсуву. При цьому ситуація ускладнюється ще й тим, що встановити достеменно, якою саме була авторська інтенція, практично неможливо. До того ж, в межах самого гамлетівського дискурсу відбувається постійна взаємодія його складових – різні елементи дискурсу впливають один на одного, створюються нові версії, змінюється сприйняття художніх здобутків минулих епох, переосмислюються смислові координати попередніх інтерпретацій. Переклади і вистави у сукупності складають певну систему викривлених дзеркал, що постійно рухаються, утворюючи все нові образи-двійники оригіналу. Саме тому тема перекладів та театральних адаптацій «Гамлета» формує надзвичайно цікаве для шекспірознавців проблемне поле.

Перша частина наукового семінару (26 квітня) була присвячена обговоренню театрального аспекту і мала назву «Всесвітній «Гамлет» в театрі» (“*Hamlet in Performance*”). В рамках кожного з двох засідань було представлено по 5 доповідей. Роботу семінару розпочала проф. Рос Кінг (Саутгемптонський університет, Велика Британія) доповіддю на тему «Шекспірів сюжет «Гамлета» і розмаїття театральних вистав». Вона сфокусувала увагу на співвідношенні тексту і рухів в постановках «Гамлета», виокремивши основні стереотипізовані жести, що стали своєрідними символами гамлетівського сюжету. Розгляд театральних постановок великої трагедії продовжила театрознавець і педагог з Лондона пані Джоан Гріфітс. Своім виступом на тему «Політика у виставі Royal Shakespeare Company *Гамлет* 2008 року» вона започаткувала серію доповідей, присвячених аналізу конкретних театральних інтерпретацій «Гамлета» в різних національних культурах. Професор Моніка Матей-Кесною (Університет м. Констанца, Румунія) розповіла про румунського «Гамлета» режисера Влада Мугура. Професор Емі Гамана (Університет м. Цукуба, Японія) і пані Міка Еглінтон (Лондонський університет, Велика Британія) виступили з оглядами двох японських вистав «Гамлета» режисерів Йошикіро Куріти і Сатоші Міягі.

Після перерви доктор Ольга Кубінська (Гданський університет, Польща) презентувала доповідь про виставу «Гамлета», що відбувалась у надзвичайно цікавій і неочікуваній локації – портових доках Гданська. Пан Георгій Няголов (Софійський університет, Болгарія) представив увазі учасників семінару власне бачення «Гамлета» В.Шекспіра як «відкритого джерела», подібного до своєрідного інтернет-порталу з вільним доступом.

Останні три доповідача першого дня семінару репрезентували більш узагальнений підхід до проблеми театральної рецепції «Гамлета». Проф. Вероніка Шендл (Католицький університет Петера Пашмані, Угорщина) розмірковувала з приводу цікавої тенденції сучасного

угорського театру до затушовування ролі самого Гамлета. Проф. Одета Блюменфельд (Університет м. Яси, Румунія) залучила до аналізу образу Офелії чотири різні вистави. А пані Саффрон Воклінг (Йоркський університет, Велика Британія) присвятила власну доповідь аналізу китайської театральної традиції постановок «Гамлета».

В рамках другої частини заходу, що відбулася 27 квітня, увагу було сфокусовано на тій площині, що безпосередньо стосується театральної сфери. Ця частина семінару мала назву «*Всесвітній «Гамлет» в театрі – за межами драматичного?*» (“*Hamlet in Performance – Beyond the Dramatic?*”). На ранковому засіданні було представлено три доповіді. Доктор Анета Манчевич (Університет Казімежа Великого, Польща) присвятила свою доповідь проблемі «пост-драматичного театру». Пані Дана Монах (Університет м. Яси, Румунія / Університет Париж III, Франція) розповіла аудиторії про «Гамлета» в стилі «кабаре» Матіаса Лангхофа. Професор Піа Бринзеу представила надзвичайно цікаву доповідь про життя і метаморфози Шекспірового «Гамлета» на веб-сайті You-Tube.

Після засідання на учасників і гостей семінару очікувала надзвичайно приємна несподіванка – зі спільною доповіддю виступили всесвітньо відомі шекспірознавці проф. Стенлі Велс і проф. Пол Едмондсон. Британські гості семінару присвятили свою доповідь комічному елементу в останній сцені «Гамлета», коли один за одним помирають Гертруда, Лаерт, Клавдій і Гамлет. Саме комічність швидкої загибелі такої великої кількості дійових осіб за короткий проміжок часу стала поштовхом до створення численних пародій та травестій. Ситуацію, окреслену професорами Стенлі Велсом і Полом Едмондсоном, можна підсумувати цитатою з їхньої доповіді: “... *tragic scene: to be is not to be, but to have been*”.

На другому засіданні після перерви було представлено п'ять доповідей, об'єднаних перекладознавчою перспективою дослідження. Пан Сеонг-Кван Чо (Ворвікський університет, Велика Британія) в своїй доповіді розкрив



специфіку взаємозв'язку перекладу з театральними виставами «Гамлета» в культурному контексті Південної Кореї. Професор Джордж Волчанов (Університет «Спіру Харет», Бухарест, Румунія) розповів про власний досвід перекладу «Гамлета» румунською. Пані Мадаліна Ніколеску (Бухарестський університет, Румунія) сфокусувала увагу на румунських перекладах «Гамлета» до і після революції 1989 року. В центрі уваги наступної доповідачки, пані Вассо Янакопулу (Афінський університет, Греція), опинилася постмодерна адаптація «Гамлета» грецьким перекладачем Йоргасом Хімонасом. Остання доповідь засідання «Гамлет в українських перекладах: тримаючи дзеркало перед нацією» української дослідниці Дар'ї Лазаренко (Український шекспірівський центр, Запоріжжя, Україна / Запорізький національний університет, Україна) була присвячена огляду історії українських перекладів «Гамлета» в соціокультурному контексті доби.

Таким чином, підбиваючи підсумки семінару, необхідно відзначити, що цей науковий захід дійсно став надзвичайно сприятливим простором для активної дискусії з актуальних проблем сучасного шекспірознавства. Ефективність роботи цього міжнародного дослідницького форуму не в останню чергу була зумовлена структурованістю, логічністю, зв'язністю наукового дискурсу, який розгортався у чіткій послідовності від суто театрознавчих питань через міждисциплінарні дослідження і до проблем перекладу великої трагедії. Широка міжнародна репрезентативність забезпечила семінару поліперспективність погляду на досліджуваний текст, яка якнайкраще відповідає специфіці об'єкту аналізу. Попри розмаїття предметів розгляду та методологічних позицій, доповідачів і слухачів об'єднала атмосфера наукової співпраці і щирий дослідницький ентузіазм. Семінар поставив перед шекспірознавцями надзвичайно актуальні для сучасного гамлетівського дискурсу питання: що залишається від «Гамлета» і що відсікається від нього при перекладі або театральній адаптації? як ми підлаштовуємо класичний

Шекспірів текст до власних потреб? що можуть розповісти про історико-культурний контекст ті елементи традиційного сюжету, які були відкинуті в ході чергової переробки? Думається, що в майбутньому перефокусування дослідницької уваги з акцентів на смисли, приховані у тіні, може принести багато цікавих відкриттів та неочікуваних наукових знахідок.

У цілому ж для нас, представників Українського шекспірівського центру, участь в роботі семінару принесла подвійну користь. В Крайові ми мали змогу «і себе показати, й інших подивитись». Так, з одного боку, ми отримали прекрасну нагоду розповісти про діяльність нашого центру і встановити нові наукові контакти з європейськими шекспірознавцями. З іншого боку, надзвичайно важливим для нас було взяти участь у науковому форумі такого високого міжнародного рівня, ближче познайомитись зі світовими академічними традиціями, почути рекомендації наших зарубіжних колег стосовно проведення подібних заходів в Україні.

Ми сподіваємося, що в майбутньому досвід, отриманий нами у Крайові, стане у пригоді під час проведення чергової Міжнародної шекспірівської конференції в Україні, а також сприятиме здійсненню інших наших наукових заходів (літньої школи, семінарів, круглих столів тощо), які, в свою чергу, дозволять інтенсифікувати та більш ефективно координувати дослідницькі пошуки українських шекспірознавців, залучаючи нові покоління науковців до Шекспірівських студій.

## Summaries

*Yury Cherniak*

### **Axiological semantics of the character of Hamlet in the context of a personality's life-meaning searches**

The character of Hamlet is studied from the axiological point of view, as a symbol of life-meaning searches and a specific timeless code of Western culture paradigm. This hero that finds himself in the border-line situation of the identity crisis puts the tragic history of his own existence into the shape of reflection. The sphere of Hamlet's thought development is axiologically coloured as the inner motivational sense of the character's behaviour is deeply rooted in the value context. This very value problematics makes up the ontological space of Hamlet's reflections where the concept of anthropological ability that turns out to be the correlate of will liberty dominates among other axiological categories (life, good, love, beauty, dignity, fidelity, duty and others).

*Key words:* Hamlet, axiological semantics, life-meaning searches, identity crisis, value problematics, reflections.

*Hanna Khrabrova*

### **Reception of the antique plot about Venus and Adonis in the poem by Shakespeare**

The reception peculiarities of the antique plot about the love of the goddess Venus for the young hunter Adonis in the poem by W.Shakespeare are under consideration in the article. In the scholar's opinion, the English Renaissance poet together with preserving the frame of the antique myth creates a new plot at the same time. Aestheticization of carnal love and poetization of corporal practices clearly come out in Shakespeare's poem.

*Key words:* reception, erotic poem, sensuality, corporality, corporal practices, sexuality.

*Viktoriiia Sheremet'ieva*

### **Ph.Sidney and W.Shakespeare: the peculiarities of author's self-identification in the Elizabethan sonnet cycles**

The article deals with the peculiarities of the author's self-identification in the Elizabethan sonnet cycles by Sir Philip Sidney and William Shakespeare. In the course of research the definition of the author's self-identification was introduced, being determined on the one hand by the immanent nature of the Renaissance and on the other hand by the peculiarities of the sonnet genre. Furthermore, the author's self-

## Summaries

identification in the poetic texts by Sir Ph.Sidney and W.Shakespeare is analysed through paradigmatic opposition “private/public” which enables despite the same genre to demonstrate their difference both from the viewpoint of problem-and-topical spectre and self-representation of the author.

*Key words:* author's self-identification, sonnet cycle, sonnet, Petrarch ideologeme, the author's “I”, private/public

*Lyudmyla Fedoryaka*

### **The formation of Thomas Nashe's outlook in the sociocultural context of Elizabethan England**

This article is devoted to the personality of the English late Renaissance writer Thomas Nashe (1567-1600). The author of the article pays much attention to factors helpful to form Th. Nashe's outlook in sociocultural context of the Elizabethan England, and also main biographical facts from the writer's life are represented. It is stated, that Th.Nashe's short life was rich in different events and acquaintances, which influenced forming his outlook and literary tastes. Study at St. John's college in Cambridge organized his aesthetic vies, religious persuasion, theatrical and literary likes; the college also stimulated the appearance of his non-ordinary style of writing, defined the themes of his pamphlets.

*Key words:* Thomas Nashe, outlook, Elizabethan epoch, college, University, puritans, pamphlet, play.

*Anastasiia Bokovets*

### **Shakespeare's *Sonnets*: the specifics of the petrarchism reception in the context of English Renaissance lyrics**

The article deals with the peculiarities of the reception of petrarchism by W. Shakespeare in his *Sonnets* in the context of English Renaissance lyrics. The article defines the main features of the European petrarchism: the form of the sonnet, the system of images (the Lady, the rival-poet, the fame), most frequently used stylistic figures (metaphor and antithesis). The paper also brings into focus the specifics of perception and transformation of canon of petrarchism by the English poets-predecessors of W.Shakespeare. In such a way the author tries to outline the national sources of some antipetrarchan tendencies typical for Great Bard's lyrics.

*Key words:* petrarchism, antipetrarchism, sonnet, image, metaphor, antithesis, metrics.

*Marina Scherbina*

### **The life and creative searching of Edmund Spenser**

The article deals with complete idea about life and career of Edmund Spenser. The factors which manipulated on the formation of creative poet's personality. The topical range of Spenser's artistic heritage is broad enough and genre palette is very

## Summaries

manifold. The author of the article emphasizes the artistic heritage of Edmund Spenser, whose name is in the same range with the names of such brilliant poets as Chaucer, Marlow and Shakespeare, evidently fits into literary context of English Renaissance.

*Key words: pastoral tradition, mythological motive, allusion, reminiscence, artistic phenomenon.*

***Iryna Bezrodnykh***

### **Richard Lovelace's poetry as a manifestation of rococo gallantry**

The present article studies the stylistic peculiarities of the poetry of Richard Lovelace as an integral part of the literary heritage of aristocratic poetic group of the "Cavaliers" within the framework of the genesis of in the English literature, his place and role in the literary process of England in the XVII century.

*Key words: Richard Lovelace, poets-"Cavaliers", chivalric ideals, gallantry, rococo.*

***Vitalij Keis***

### **Hamlet and Faustus: parabolae of a modern person**

The article represents a comparative analysis of the images of Shakespeare's Hamlet and Marlowe's Faustus, in the process of which some paradoxes of critical reception of these images are revealed. Hamlet's alienated existence, his superhuman efforts to find absolute truths in the chaotic universe determine his crisis of identity. He is inactive because alienated people are inactive. Faustus also feels alienated in the time that is "out-of-joint". Still he is incapable of satisfying his vitality: the more alienated, lonely and desolate he feels, the more he understands the necessity to withstand this. Hamlet sees a person in the light of the alienation, and Faustus looks at a person in the light of his endless abilities. Both characters personify the Hebrew-Greek tradition that is the source of the Western civilization; their spirits form the basis of the intellectual and spiritual searches of our time.

*Key words: Hamlet, Faustus, alienation, "Hamlet's question", solitude in freedom, crisis of identity, absurdity, alienated person.*

***Oksana Sydorenko***

### **Presenting gender topics in French and English town literature of late Middle Ages and Renaissance**

The articles centres round the comparative analysis of the gender situation as it's presented in the "low" literature of late Middle Ages and Renaissance, namely in French fabliaux and English jests. The researcher makes a conclusion that modelling relations between men and women depends on the way and degree of apperceiving courteous codes and behaviour patterns in different genres of town literature.

## Summaries

**Key words:** gender subject matter, “low” literature, fabliau, jest, courteous code.

*Kyryl Tarasenko*

### **The peculiarities of representation of gender stereotypes in the novel of Henry Roberts “A Defiance to Fortune”**

The article is dedicated to the investigation of the peculiarities of representation of “gender” in the novel of the Late Renaissance writer Henry Roberts “A Defiance to Fortune” (1590). The author believes that a wide spectrum of interpretation of “man’s” and “woman’s” nature is represented in the novel: it covers both Renaissance and mannerism and baroque vision of a person. It is shown that the principle of creating a character is up to the laws of “formula” literature and it reflects gender stereotypes of the end of the XVIth century.

**Key words:** *novel, formula literature, gender stereotype.*

*Mykola Korpaniuk*

### **Renaissance classicism formation and strengthening in the 16 C national literature**

The article analyses the role of the Latin- and Polish-speaking national literature in the establishing of the Ukrainian Renaissance classicism that founded upon the ideals of the antique, medieval national and Renaissance European literary tradition, as well as upon theoretic theses of Plato, Aristotle and Horace, Renaissance poetics and rhetorics. Special attention is paid to the humanistic and classical topics, ideas and problematics, which can be observed in the philosophic intellectual prose and publicist writings of Stanislaw Orikhovskiy, who has laid a firm foundation for the introduction of the national literature, culture, ideology and politics into the general European stream on the terms of equality and original sufficiency.

**Key words:** *Ukrainian Renaissance classicism, Latin- and Polish-speaking national literature, Sarmatian ethnomythologeme, Stanislaw Orikhovskiy.*

*Ludmyla Shevchenko-Savchyns’ka*

### **Variety of ethnonyms as a reflection of the political outlook of a 17<sup>th</sup> C educated resident of L’viv**

In this article is investigated political world outlook of an educated Lviv townsman of the XVII-th century based on the material of historiographic works of such prominent figures of Ukrainian culture as B. Zymorovych and Yan Yuzefovych. There is studied, in particular, apprehension of multinational nature of native town, those common and distinctive features, which perceive in Lviv its enthusiasts, having congenial national (Armenians, who adopted Catholicism) and social (well-to-do representatives of lower middle class) origin. But due to a number of reasons (which have been analysed by the author): belonging to temporal and ecclesiastical powers,

## Summaries

correspondingly, some details of biographies, personal features etc; thus, we see two different apprehensions of the same town and its inhabitants, expressed in enumeration of a great many ethnonyms and way of their usage by both ethnographers.

**Key words:** *Bartholomew Zymorovych, Yan-Thoma Uzefovych, ethnonym, historiographic work.*

**Mark Sokolyansky**

### **The portrait of the scholar in the time context (for the 100<sup>th</sup> anniversary of Aleksander Anikst)**

The work of Aleksandr Anikst, one of the most talented literary critics of the Soviet period, is under review in the article. The prominent scholar's achievements are considered in the broad social and cultural context of his time.

**Key words:** *Aleksandr Anikst literary studies, literary critics, theatre, Shakespeare, Goethe, Shaw.*

**Nataliya Torkut, Dar'ya Lazarenko**

### **Updike's novel "Gertrude and Claudius" as a literary projection of Shakespeare's "Hamlet"**

The authors of the article attempt to shed light upon the problem of reworking the core structural and semantic components of Shakespeare's "Hamlet" in John Updike's novel "Gertrude and Claudius" (2000), which may be viewed as a certain literary "prequel" to the Bard's tragedy. The given research focuses upon singling out and analyzing the specific characteristics of projecting plot, image and problematic coordinates of the classic play into the new independent text – Updike's novel. The aim of the article is also to determine the peculiar writing strategies applied by Updike when rethinking and transforming Shakespeare's characters.

**Key words:** *Shakespeare, Gertrude, Claudius, Hamlet, J.Updike, literary projection, metatextuality.*

**Darya Moskvitina**

### **The peculiarities of Shakespeare reception in Walt Whitman's works**

The article is devoted to the analysis of the reception of Willam Shakespeare in the ideological paradigm and creative work of the American Romantic poet Walt Whitman. The author highlights that Whitmanean reception of the Bard is dramatically different from that of the other representatives of American Romanticism. It is demonstrated that Whitman's controversial and paradoxical reception of Shakespeare is determined by the peculiarity of the poet's worldview and the conflict between his aesthetic preferences and active citizenship.

**Key words:** *Shakespeare, Whitman, American Romanticism, reception paradigm*

*Dmytro Chystiak*  
**Reception and transformation of *Macbeth*'s text  
in M. Maeterlinck's works**

The article deals with study of processes of reception and transformation of "Macbeth" text by W. Shakespeare in the works of M. Maeterlinck. The interpretation is made in the context of symbolist conceptions of "the theatre of silence" and that of "useless dialogue". Besides, "The Belgian Shakespeare" transformed some themes and motives from "Macbeth" in different stages of his work.

*Key words:* *intertext, symbol, symbolist drama, theme, motive.*

*Oleksandra Filonenko*  
**Archetypal structure of the image of Magus Prospero  
in William Shakespeare's play "The Tempest"  
and Peter Greenaway's film "Prospero's Books"**

The article presents the analysis of the image of Magus Prospero in William Shakespeare's play "The Tempest" and Peter Greenaway's film "Prospero's Books". On the basis of the psychoanalytical conceptions of Karl Gustav Jung, narratological and comparative cultural analysis the author of the article examines specific archetypal structuring of the image of Magus as incarnation of the archetypes of Wise Old Man/Father/Magus and Trickster and its realisation in the abovementioned play and film in accordance with the conceptions of the Magus in the Shakespeare's time and in epoch of postmodern.

*Key words:* *Magus Prospero, archetypal structure of the image, Karl Gustav Jung, archetype of Wise Old Man/Father/Magus, archetype of Trickster, Peter Greenaway, "Tricksteryzeation".*

*Natalia Vysots'ka*  
**"Shakespeare and No End...":  
Shakespeariana in Early Third Millennium**

The paper reviews four new books addressing William Shakespeare's personality and work and written in early 21<sup>st</sup> c. It confirms the unflagging interest not solely to the great Stratfordian's writings, but to his biography, too. It is argued that in their striving to present their own versions of the dramatist's life contemporary authors lacking new facts have to rely upon such techniques as "proof from absence", manipulating language modalities, appeal to the texts, shifting the focus to the epoch's cultural practices, etc. Peter Acroyd's monumental *Shakespeare. The Biography* (2005) is treated from double perspective shaped, on the one hand, by the New Historicism postulates, and on the other – by the Neo-Romantic concept of Poet it articulates. Richard Wilson's *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance* (2004) and Clare Asquith's *Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare* (2005) deal with narrower aspect of Shakespeare's religious affiliation making an attempt (albeit not too persuasive) to



## Summaries

prove his adherence to his forefathers' faith, i.e. Catholicism. Finally, Wayne Hill's and Cynthia Ötchen's *Shakespeare and the Art of Verbal Seduction* (2003), a kind of "Do It Yourself" guide to seduction by means of Shakespeare's word magic, combines elements of high and low culture in a manner characteristic of postmodern paradigm. It is concluded that both Shakespeare's texts and his person still serve as a "testing ground" for new research methodologies and cultural studies theories.

**Key words:** *Shakespeare, biography, cultural practice, New Historicism, religion, desire*

### ***Natalia Zhluktenko*** **(Inter)national Shakespeare**

The article is dedicated to the results of the second international Shakespeare conference "(Inter)national Shakespeare: vectors of reception" that was held in April 2010 at the Institute of Philology of Kyiv National University named after T.Shevchenko.

**Key words:** *Ukrainian Shakespeare studies, topics of reports, research vector.*

### ***Viacheslav Shestakov*** **William Shakespeare's two beds**

The article is a review of the book "In two dimensions. Contemporary British poetry in Russian translations" that was published in 2009 by the publishing house "Novoe Literaturnoe Obozrenie".

**Key words:** *translation, translation method, Shakespeare, Anne Hathaway.*

### ***Darya Lazarenko*** **Shakespeare's "Hamlet": Hic et ubique**

The article contains the impressions of the representatives of the Ukrainian inter-university Shakespeare research centre, who had a wonderful opportunity to attend the international seminar "Worldwide Hamlet in Performance and Translation" which took place on 26-27 April, 2010, in Craiova, Romania within the framework of the Seventh international Shakespeare festival "Shakespeare and the new theatricality – Constellation "Hamlet".

**Key words:** *Shakespeare, Hamlet, Hamlet discourse, Shakespeare studies, Shakespeare festival*

## Резюме

*Черняк Юрий*

### **Аксиологическая семантика образа Гамлета в контексте индивидуальных поисков смысла жизни**

В статье с аксиологической точки зрения рассматривается образ Гамлета, который превратился в символ поисков смысла жизни, в своеобразный вневременной код западной культурной парадигмы. Этот герой, находясь в пограничной ситуации кризиса идентичности, придает рефлексивную форму трагическому течению собственной экзистенции. Сфера развития гамлетовской мысли оказывается аксиологически окрашенной, поскольку внутренний мотивационный смысл поведения героя глубоко укоренен в ценностном контексте. Именно ценностная проблематика и создает то онтологическое пространство гамлетовских рефлексий, где над другими аксиологическими категориями (жизнь, добро, любовь, красота, достоинство, верность, долг и др.) доминирует концепт антропологической дееспособности, который, по сути, является коррелятом свободы воли.

*Ключевые слова:* Гамлет, аксиологическая семантика, поиски смысла жизни, кризис идентичности, ценностная проблематика, рефлексии.

*Храброва Анна*

### **Рецепция античного сюжета о Венере и Адонисе в одноименной поэме В.Шекспира**

В данной статье анализируется специфика восприятия античного сюжета о любви богини Венеры к юному охотнику Адонису в одноименной поэме В.Шекспира. По мнению исследовательницы, английский ренессансный поэт, сохраняя сюжетно-фабульный каркас античного мифа, создает, фактически, новый сюжет. В шекспировской поэме отчетливо проступают эстетизация плотской любви и поэтизация телесных практик.

*Ключевые слова:* рецепция, эротическая поэма, чувственность, телесность, телесные практики, сексуальность.

*Шереметьева Виктория*

### **Ф.Сидни и В.Шекспир: специфика авторской самоидентификации в елизаветинских сонетных циклах**

В статье выявляется специфика авторской самоидентификации в елизаветинских сонетных циклах В.Шекспира и Ф.Сидни. В ходе исследования обосновывается понятие авторской самоидентификации, специфика которого

## Резюме

детерминируется с одной стороны имманентной природой эпохи Возрождения, а с другой – особенностями жанра сонета. Кроме того, авторская самоидентификация в поэтических текстах Ф.Сидни и В.Шекспира анализируется через парадигматическую оппозицию „личное/публичное”, демонстрируя, в рамках одного жанра, их отличие, как с точки зрения проблемно-тематических спектров, так и с точки зрения саморепрезентации автора.

*Ключевые слова:* авторская самоидентификация, сонетный цикл, петрарковская идеологема. авторское «Я», частное/публичное.

### **Федоряка Людмила**

#### **Формирование мировоззрения Томаса Нэша в социокультурном контексте елизаветинской Англии**

Статья посвящена творчеству английского позднеренессансного писателя-сатирика Томаса Нэша. Представляя основные биографические сведения, автор статьи акцентирует внимание на тех факторах, которые способствовали формированию мировоззрения Т.Нэша. Отмечается, что на мировоззрение и литературные вкусы писателя наиболее существенное влияние оказывали социокультурная ситуация в елизаветинской Англии, сложные политические, религиозные и общественные процессы того времени и многочисленные знакомства самого Т.Нэша. Учеба в кембриджском колледже Святого Джона способствовала становлению эстетических взглядов, религиозных убеждений, театральных и литературных приоритетов молодого литератора, формированию нетрадиционного стиля его письма, а также определила характер магистральных тем его памфлетов.

*Ключевые слова:* Томас Нэш, мировоззрение, елизаветинская эпоха, колледж, университет, пуритане, памфлет, пьеса.

### **Боковец Анастасия**

#### **Сонетарий В.Шекспира: особенности рецепции петраркизма в контексте английской ренессансной лирики**

В статье рассматривается специфика рецепции петраркизма В.Шекспиром в его «Сонетарии» в контексте английской ренессансной лирики. Выделяются основные черты общеевропейского канона петраркизма: сонетная форма, система образов (образ Дамы, поэта-соперника, славы), наиболее распространённые стилистические фигуры (метафоры и антитезы). Также анализируются особенности восприятия и трансформации этого канона английскими поэтами-старшими современниками В.Шекспира. Таким образом, осуществляется попытка проследить национальные источники некоторых антипетраркистских тенденций, присущих лирике Великого Барда.

*Ключевые слова:* петраркизм, антипетраркизм, сонет, образ, метафора, антитеза, метрика

***Щербина Марина***

**Жизненный путь и творческие поиски Эдмунда Спенсера**

В статье дается целостное представление о жизненном и творческом пути Эдмунда Спенсера, исследуются те факторы, которые повлияли на формирование творческой личности поэта. Проблемно-тематический диапазон художественного наследия Эдмунда Спенсера был весьма широким, а жанровая палитра довольно разнообразной. Автор статьи подчеркивает, что творческое наследие Э.Спенсера, чье имя стоит в одном ряду с именами таких гениальных мастеров слова, как Дж.Чосер, К.Марло, В.Шекспир, органически вписывается в литературный контекст английского Ренессанса.

*Ключевые слова:* пасторальная традиция, мифологический мотив, аллюзии, реминисценции, художественный феномен.

***Безродных Ирина***

**Поэзия Ричарда Лавлейса  
как манифестация рокайльной галантности**

В данной статье проблема своеобразия поэзии Ричарда Лавлейса – неотъемлемой составляющей творческого наследия аристократической поэтической группы «кавалеров» – рассматривается в контексте формирования рокайльной традиции в английской литературе. Определяется его роль и место в историко-литературном процессе Англии XVII века.

*Ключевые слова:* Ричард Лавлейс, поэты-«кавалеры», рыцарские идеалы, галантность, рококо.

***Кейс Виталий***

**Гамлет и Фауст: параболы современного человека**

В статье осуществлен сравнительный анализ образов шекспировского Гамлета и марловского Фауста, в ходе которого выявляются парадоксы их критического восприятия. Отчужденное бытие Гамлета, его нечеловеческие усилия в попытках найти неизменные абсолютные истины в хаотической вселенной, обуславливают кризис идентичности. Он бездействует, поскольку отчужденные люди не действуют. Фауст тоже чувствует себя отчужденным во «времени, вышедшем из суставов». Однако он не в силах утолить свою витальность: чем более отчужденным, одиноким и бесприютным в безразличной вселенной чувствует он себя, тем лучше понимает необходимость противостоять этому. Гамлет видит человека через призму отчуждения, а Фауст смотрит на него с точки зрения его безграничных возможностей. Оба героя воплощают еврейско-греческую традицию, которая стоит у истоков западной цивилизации, их дух лежит в основе интеллектуально-духовных поисков нашего времени.

*Ключевые слова:* Гамлет, Фауст, отчуждение. «проблема Гамлета», одиночество в свободе, кризис идентичности, абсурд, отчужденный человек.

*Сидоренко Оксана*

**Презентация гендерной тематики во французской и английской городской литературе позднего Средневековья и Возрождения**

Данная статья посвящена сравнительному изучению гендерной ситуации, представленной в «низовой» литературе позднего Средневековья и Возрождения, в частности, в таких ее жанрах, как французские фаблио и английские джесты. Исследование показало, что моделирование отношений между мужчиной и женщиной в различных жанрах городской литературы во многом зависит от степени освоения ними куртуазных кодов и поведенческих моделей.

*Ключевые слова:* гендерная тематика, позднее Средневековье, Возрождение, «низовая» литература, фаблио, джест.

*Тарасенко Кирилл*

**Особенности репрезентации гендерной проблематики в романе Генри Робертса «Вызов Фортуне» (1590)**

Статья посвящена исследованию специфики репрезентации гендерной проблематики в романе английского позднеренессансного писателя Генри Робертса «Вызов Фортуне» (1590). В произведении представлен широкий спектр интерпретаций женского и мужского начал: от ренессансной апологетики до маньеристически-барочной критики. Принцип изображения характеров в романе отвечает требованиям «формульной литературы», а само сочинение отображает гендерные стереотипы конца XVI столетия.

*Ключевые слова:* Генри Робертс, гендерная проблематика, роман, формульная литература, гендерный стереотип.

*Корпаниук Николай*

**Становление и утверждение ренессансного классицизма в национальной литературе XVI века**

В статье анализируется роль латино-и польскоязычной национальной литературы в становлении украинского ренессансного классицизма, который основывался на идеалах античной, средневековой национальной и ренессансной европейской литературной традиции, на теоретических обобщениях Платона, Аристотеля, Горация, на ренессансных поэтиках и риториках. Особое внимание уделено гуманистической и классицистической тематике, идеям и проблематике, представленным в философско-интеллектуальной прозе и публицистике Станислава Ориховского, который заложил прочный фундамент для вхождения национальной литературы, культуры, идеологии и политики в общеевропейское русло на правах равенства и самобытной достаточности.

## Резюме

*Ключевые слова:* украинский ренессансный классицизм, латино-и польскоязычная национальная литература, сарматская этномифологема, Станислав Ориховский.

### **Шевченко-Савчинська Людмила**

#### **Разнообразие этнонимов как отражение политического мировоззрения просвещенного львовянина XVII в.**

На материале историографических сочинений известных украинских культурных деятелей – Б.Зиморовича и Я.-Т.Юзефовича – анализируется политическое мировоззрение львовянина XVII века, в частности, характер восприятия многонациональности своего города, общие и отличительные черты в видении Львова его патриотами, имевшими одинаковое национальное (армяне-католики) и социальное (богатые мещане) происхождение. Однако, вследствие ряда причин – принадлежность к светской и духовной власти, соответственно, определенные детали биографии, личностные качества и т.п. – перед нами вырисовывается два разных восприятия одного города и его жителей, которые находят отражение в перечне и способах использования обоими историографами многочисленных этнонимов.

*Ключевые слова:* Бартоломей Зиморович, Ян-Тома Юзефович, Львов, этноним, историографическое сочинение, хроника.

### **Соколянский Марк**

#### **Портрет ученого в контексте времени (к 100-летию со дня рождения Александра Аникста)**

Статья содержит очерк творческого пути одного из самых одаренных литературоведов советской эпохи – Александра Аникста. Научно-литературная деятельность выдающегося ученого представлена в широком социокультурном контексте того времени.

*Ключевые слова:* А.Аникст, литературоведение, литературная критика, театр, Шекспир, Гете, Шоу.

### **Торкут Наталья, Лазаренко Дарья**

#### **Роман Дж.Апдайка «Гертруда и Клавдий» как литературная проекция шекспировского «Гамлета»**

В статье рассматривается специфика переосмысления структурно-семантических констант «Гамлета» В.Шекспира в романе современного американского автора Дж.Апдайка «Гертруда и Клавдий» (2000), который является своеобразной литературной предысторией Шекспировской трагедии. В рамках данной публикации акцент сделан на исследовании особенностей творческого проектирования сюжетных, образных и проблемных координат классического текста в новом самостоятельном художественном произведении,

## Резюме

а также на анализе тех стратегий письма, к которым автор романа прибегает при трансформации традиционных Шекспировских образов.

*Ключевые слова:* Шекспир, Гамлет, Гертруда, Клавдий, Дж.Андайк, литературная проекция, метатекстуальность.

### *Москвитина Дарья*

#### **Особенности рецепции Шекспира в творчестве Уолта Уитмена**

Статья посвящена анализу рецепции Вильяма Шекспира в мировоззренческой парадигме и творчестве американского поэта эпохи романтизма Уолта Уитмена. Автор акцентирует внимание на том, что уитменовская рецепция Великого Барда существенно отличается от восприятия английского гения другими представителями американского романтизма. Показано, что противоречивая и парадоксальная рецепция Шекспира обусловлена спецификой мировоззрения самого Уитмена, конфликтом между его эстетическими предпочтениями и гражданской позицией.

*Ключевые слова:* Шекспир, Уитмен, американский романтизм, парадигма рецепции.

### *Чистяк Дмитрий*

#### **Рецепция и трансформация текста «Макбета» в творчестве Мориса Метерлинка**

В статье осуществлен анализ явлений рецепции и трансформации текста «Макбета» У. Шекспира в произведениях М.Метерлинка. Интерпретация выстраивается в контексте символистских концепций «театра молчания» и «пустого диалога». Некоторые же темы и мотивы «Макбета» питают творчество «Бельгийского Шекспира» разных лет.

*Ключевые слова:* интертекст, символ, символистская драма, тема, мотив.

### *Филоненко Александра*

#### **Архетипная структура образа мага Просперо в пьесе Вильяма Шекспира «Буря» и фильме Питера Гринуэя «Книги Просперо»**

В статье анализируется образ Просперо в пьесе Вильяма Шекспира «Буря» и фильме Питера Гринуэя «Книги Просперо». На основе психоаналитических концепций Карла Густава Юнга, нарратологического и сравнительно-исторического культурологического анализа, изучаются особенности структурирования образа мага через архетипы Мудрого Старца/Отца/Мага и Трикстера, а также реализация этой структуры в

## Резюме

вышеупомянутых пьесе и фильме в соответствии с представлениями о маге во времена Шекспира и в эпоху постмодерна.

**Ключевые слова:** *маг Просперо, архетипная структура образа, К.Г.Юнг, архетип Мудрого Старца/Отца/Мага, архетип Трикстера, Питер Гринвей, «трикстеризация».*

### **Высоцкая Наталья**

#### **И нет ему конца...: шекспириана начала III тысячелетия**

В статье предлагается обзор ряда работ, посвященных личности и творчеству У.Шекспира и датируемых началом XXI в. Констатируется факт неугасимого интереса не только к произведениям, но и к жизненному пути великого стрэтфордца. Утверждается, что в стремлении представить собственные версии жизни драматурга авторы, за неимением новых фактов, опираются на такие техники, как «доказательство от отсутствия», манипуляция языковыми модальностями, апелляция к текстам, смещение центра тяжести на культурные практики эпохи и т.д. Монументальная биография Шекспира (2005), вышедшая из-под пера П.Акройда, рассматривается, с одной стороны, в свете постулатов «нового историзма», а с другой – развернутой в ней (нео)романтической концепции Поэта. Исследования Р.Уилсона (2004) и К.Асквит (2005) посвящены более узкой проблематике религиозной принадлежности Шекспира – в них предприняты (правда, не совсем убедительные) попытки доказать его приверженность религии отцов, т.е. католицизму. Наконец, книжка У.Хилла и С.Эттхен (2003), своего рода практическое пособие по искусству соблазнения с помощью шекспировского слова, сочетает элементы «высокой» и «массовой» культуры, что присуще постмодернистской парадигме. Делается вывод о том, что тексты и фигура Шекспира продолжают оставаться «полигоном» для испытаний новых методологий научного поиска и культурологических теорий.

**Ключевые слова:** *Шекспир, биография, культурная практика, «новый историзм», религия, желание*

### **Жлуктенко Наталья**

#### **(Интер)национальный Шекспир**

В статье подводятся итоги работы второй международной Шекспировской конференции «(Интер)национальный Шекспир: векторы рецепции», которая состоялась в апреле 2010 г. в Институте филологии Киевского национального университета им. Т.Шевченко.

**Ключевые слова:** *украинское шекспироведение, тематика докладов, направление исследования.*



**Шестаков Вячеслав**  
**Две кровати Уильяма Шекспира**

Статья является рецензией на книгу «В двух измерениях. Современная Британская поэзия в русских переводах», которая была издана в 2009 году в московском издательстве «Новое Литературное Обозрение».

*Ключевые слова:* перевод, переводческий метод, Шекспир, Энн Хэтуэй.

**Лазаренко Дарья**  
**Шекспировский «Гамлет»: Нis et ubique**

В статье представлены впечатления участников делегации Украинского междуниверситетского научно-исследовательского шекспировского центра, связанные с их участием в международном научном семинаре «Всемирный «Гамлет» в постановках и переводах», который проходил 26-27 апреля 2010 г. в г. Крайова (Румыния) в рамках Седьмого международного шекспировского театрального фестиваля «Шекспир и новая театральность – Созвездие «Гамлет».

*Ключевые слова:* Шекспир, Гамлет, гамлетовский дискурс, шекспироведение, театральный фестиваль.

## Відомості про авторів

**Безродних Ірина Геннадіївна** – старший викладач кафедри англійської філології Дніпропетровського національного університету ім. Олесья Гончара (м. Дніпропетровськ).

**Боковець Анастасія Вікторівна** – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

**Висоцька Наталія Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).

**Жлуктенко Наталія Юріївна** – кандидат філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету ім. Т.Шевченка (м. Київ).

**Кейс Віталій** – фахівець з історії англійської літератури, перекладач (м. Нью-Йорк, США).

**Корпанюк Микола Павлович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету ім. Григорія Сковороди (м. Переяслав-Хмельницький).

**Лазаренко Дар'я Миколаївна** – аспірант кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

**Москвітіна Дар'я Анатоліївна** – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

## Відомості про авторів

**Сидоренко Оксана Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету (м. Запоріжжя).

**Соколянський Марк Георгиевич** – доктор філологічних наук, професор. Член Міжнародної Шекспірівської Асоціації (ISA), член редколегії журналу „Multicultural Shakespeare“ та редакційних рад журналів „Zagadnienia Rodzajow Literackich“ та „Toronto Slavic Quarterly“ (м. Любек, Німеччина).

**Тарасенко Кирил Валентинович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

**Торкут Наталія Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету, директор Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя).

**Федоряка Людмила Діамарівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології Криворізького державного педагогічного університету (м. Кривий Ріг).

**Філоненко Олександра Геннадіївна** – викладач Коледжу преси і телебачення (м. Миколаїв).

**Храброва Ганна Миколаївна** – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

**Черняк Юрій Іванович** – завідувач наукової лабораторії ренесансних студій Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

**Чистяк Дмитро Олександрович** – аспірант і викладач кафедри французької філології, Інститут філології Київського національного університету) імені Тараса Шевченка, член

## Резюме

Національної спілки письменників України та Асоціації перекладачів країн СНД і Балтії (м. Київ).

**Шевченко-Савчинська Людмила Григорівна** – кандидат філологічних наук, докторант Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди, старший викладач кафедри латинської мови Національного медичного університету ім. О.О.Богомольця (м. Київ).

**Шереметьєва Вікторія Костянтинівна** – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

**Шестаков В'ячеслав Павлович** – доктор філософських наук, професор, заслужений діяч культури Російської Федерації, Російський інститут культурології (м. Москва, Росія).

**Щербина Марина Анатоліївна** – викладач кафедри іноземних мов Дніпродзержинського державного технічного університету (м. Дніпродзержинськ).

# ЗМІСТ

## I. Історико-літературний процес

<i>Черняк Юрій.</i> Аксіологічна семантика образу Гамлета в контексті смисложиттєвих пошуків сучасності .....	3
<i>Храброва Ганна.</i> Рецепція античного сюжету про Венеру і Адоніса в однойменній поемі В.Шекспіра .....	28
<i>Шереметьєва Вікторія.</i> Ф.Сідні та В.Шекспір: специфіка авторської самоідентифікації в елизаветинських сонетних циклах .....	40
<i>Федоряка Людмила.</i> Формування світоглядних уявлень Томаса Неша в соціокультурному контексті елизаветинської Англії .....	50
<i>Боковець Анастасія.</i> Сонетарій В.Шекспіра: особливості рецепції петраркізму в контексті англійської ренесансної лірики .....	63
<i>Щербина Марина.</i> Життєвий шлях та творчі пошуки Едмунда Спенсера .....	73
<i>Безродних Ірина.</i> Поезія Ричарда Лавлейса як маніфестація рокайльної галантності .....	97

## II. Свіжий погляд на давні тексти

<i>Кейс Віталій.</i> Гамлет і Фауст: параболи модерної людини .....	111
<i>Сидоренко Оксана.</i> Презентація гендерної тематики у французькій та англійській міській літературі пізнього Середньовіччя та Відродження .....	144
<i>Тарасенко Кирил.</i> Специфіка репрезентації гендерної проблематики в романі Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590) .....	155

## III. Україна в контексті європейського Відродження

<i>Корпанюк Микола.</i> Становлення та утвердження ренесансного класицизму в національній літературі XVI сторіччя .....	167
<i>Шевченко-Савчинська Людмила.</i> Розмаїття етнонімів як відображення політичного світогляду освіченого львів'янина XVII ст. ....	184

#### **IV. Ренесансознавчий дискурс: історія і сучасність**

<i>Соколянський Марк.</i> Портрет ученого в контексте времени (к столетию со дня рождения Александра Аникста) .....	203
--	-----

#### **V. Полемічна трибуна**

<i>Торкут Наталія, Лазаренко Дар'я.</i> «Гертруда і Клавдій» Дж.Апдайк як текстоцентрична літературна проєкція «Гамлета» В.Шекспіра .....	234
---	-----

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

<i>Москвітін Дар'я.</i> Особливості рецепції Шекспіра у творчості Волта Вітмена .....	255
<i>Чистяк Дмитро.</i> Рецепція й трансформація тексту «Макбета» у творчості Моріса Метерлінка .....	264
<i>Філоненко Олександра.</i> Архетипна структура образу мага Просперо у п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» та фільмі Пітера Грінвея «Книги Просперо» .....	273
<i>Висоцька Наталія.</i> “Й нема йому краю...”: шекспіріана початку III тисячоліття .....	287

#### **VII. Рецензії, огляди, повідомлення**

<i>Жлуктенко Наталія.</i> (Інтер)національний Шекспір .....	297
<i>Шестаков Вячеслав.</i> Две кровати Уильяма Шекспира .....	301
<i>Лазаренко Дар'я.</i> Шекспірів «Гамлет»: <i>Nic et ubique</i> .....	306
<i>Summaries</i> (англійською мовою) .....	315
<i>Резюме</i> (російською мовою) .....	322
<i>Відомості про авторів</i> .....	330



Наукове видання

# РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

*Збірник наукових праць*

**Випуск 14-15**

Технічний редактор Ю.І. Черняк  
Оригінал-макет Ю.І. Черняк  
Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К<sup>00</sup>”

Контактний телефон редакції “Ренесансних студій”: (061) 220-09-08  
Електронна пошта: [renaissance@zhu.edu.ua](mailto:renaissance@zhu.edu.ua)

Голова редакційної ради: д. ю. н., доц. **А.О. Монаєнко**

Підписано до друку 28.10.2010 р.  
Формат 60x90/16. Папір офсетний. Друк різнографний. Гарнітура Times.  
Ум. друк. арк. 19,25. Обл.-вид. арк. 15,28. Наклад 200 пр. Зам. № 06-10ж.

Видавець та виготовлювач  
Класичний приватний університет  
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70-б

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
серія ДК, № 3321 від 25.11.2008 р.