

Український міжуніверситетський  
науково-дослідницький шекспірівський центр  
Класичний приватний університет

Свідоцтво про державну  
реєстрацію друкованого  
засобу масової інформації  
№ 16306-4778Р, серія КВ,  
25.12. 2009 р.

# Шекспірівський дискурс

*Випуск 1*

Запоріжжя – 2010

УДК 821.111.0(045)  
ББК Ш5(4Вл)я4

Рецензенти:

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

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

Редакційна колегія:

член-кор. НАН України, д. філол. н. *Д.С. Наливайко*,  
проф. *Б. Енглер (Швейцарія)*,  
д. філол. н., проф. *Н.О. Висоцька*,  
к. філол. н., проф. *Н.Ю. Жлуктенко*,  
д. філол. н., проф. *Л.В. Коломієць*,  
д. філол. н., проф. *З.Б. Лановик*,  
д. філол. н., проф. *І.В. Лімборський*,  
д. філол. н., проф. *І.П. Мегела*,  
д. філол. н. *Т.В. Михед*,  
д. філол. н., проф. *М.О. Новикова*,  
д. філол. н., проф. *О.В. Пронкевич*,  
д. філол. н., проф. *О.Д. Турган*,  
к. мистецтвознавства *М.В. Гарбузюк*,  
к. філол. н., доц. *О.Є. Лілова*,  
к. філол. н., доц. *В.А. Маринчак*.

Рекомендовано до друку  
вченою радою Класичного приватного університету  
(протокол № 2 від 25.10.2010 р.).

**Шекспірівський дискурс** / гол. ред. Торкут Н.М.– Запоріжжя : КПУ,  
2010. – Вип. 1. – 294 с.

Перший випуск збірника містить статті вітчизняних і зарубіжних науковців, у яких висвітлюється широке коло питань, пов'язаних з постаттю й творчістю Вільяма Шекспіра, з багатоаспектною рецепцією його спадщини у літературі, філософії, мистецтві та культурі.

Розрахований на широке коло вчених-гуманітаріїв, викладачів, аспірантів і студентів вищих навчальних закладів збірник може бути цікавим кожному, хто вивчає культуру доби Відродження і не байдужий до її естетичних та духовних надбань.

УДК 821.111.0(045)  
ББК Ш5(4Вл)я4

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

УДК: 821.111Ш-193.3.09

**Габлевич Марія**  
(Львів)

### **ДО ПИТАННЯ ГЕНЕЗИ СОНЕТА 94**

Стаття присвячена 94-ому сонету, що належить до тематичної групи, яка включає сонети 93-96. Як доводить автор статті, ці сонети були створені під впливом від роботи Шекспіра над історичною хронікою „Король Едвард III”, що, вірогідно, була написана взимку 1592-1593 рр. Порівняльний текстовий аналіз драми та сонетних пасажів, що також тематично перегукуються з деякими іншими Шекспіровими п’єсами, дає можливість припустити, що в цих сонетах адресатами виступають головні герої драми „Король Едвард III”, а саме „Пан-Пані” любовної сюжетної лінії твору. Таким чином, сонети як своєрідні розділи поетичного робочого щоденника драматурга являють собою специфічний жанр поетичної само-рефлексії.

В поетичних та драматичних творах Шекспіра у духовній сфері Любові зазвичай наявні три дійові особи, три авторські *alter ego* чи „частини”: літній чоловік, юнак та жінка. Ці герої втілюють три людські сутності автора: свідоме (розум), несвідоме (серце) та підсвідоме (тілесні інстинкти). У своїх різноманітних виявах вони також присутні в інших творах Шекспіра на тему кохання. Так, поема „Скарга закоханого”, що також з’явилася друком у 1609 році, мала надати ключ до правильного тлумачення сонетів.

**Ключові слова:** сонет, історична хроніка, адресат, поетична саморефлексія.

Мало хто не знає, що останній рядок 94-го сонета є ідентичний з рядком 2.1.452 історичної драми “Правління короля Едварда III”:

*Lilies that fester smell far worse than weeds –*

“Лілії, що гниють, смердять набагато гірше, ніж бур’яни”.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

“Едварда III”, вперше анонімно опублікованого 1596 року, після двох десятків перевидань офіційно ввели в шекспірівський канон щойно через 400 років, хоча заява, що ця п’єса – шекспірівська (чи переважно шекспірівська), прозвучала ще 1760 року. Підстави для авторизації лежать на поверхні: крім характерної Шекспірової стилістики, досконалі зразки якої можна знайти скрізь у тексті, кілька сцен у першій половині п’єси (так звані “сцени з Графінею”) настільки насичені перегуками зокрема із сонетами, що запе-речити його авторство годі. Коментатор видання цієї п’єси у серії “The New Cambridge Shakespeare” (1998), Дж.Мельхіорі, якого цікавили в основному історичні джерела, у Додатку, де він обговорює їх використання, вділив один абзац і сонетам<sup>1</sup>, вказавши на двох інших дослідників, які присвятили цьому питанню хто дві сторінки, хто чотири. Сам він в окремо виданій праці розглянув його на семи сторінках, зокрема проаналізував пов’язаність з текстом “Едварда III” сонета 94. Та оскільки всі три праці мені недоступні<sup>2</sup>, поданий тут аналіз є, фактично, автономним.

Як не дивно, але при доступності тексту “Едварда III” ніхто з відомих мені англомовних видавців сонетів ближче не зацікавився походженням сонета 94, з його “лілійним” рядком<sup>3</sup>. Бо якби зацікавився, то напевно встановив би, що з

---

<sup>1</sup> King Edward III. / Melchiori Giorgio, ed. – Cambridge UP, 2001 (1998). – P.190 (The New Cambridge Shakespeare).

<sup>2</sup> Melchiori G. Shakespeare’s Dramatic Meditations: An Experiment in Criticism, 1976. – P.42-7, 57-9; Slater E. The Problem of “The Reign of King Edward III”: A Statistical Approach, 1988. – P.10-11; Metz G.H. Sources of Four Plays Ascribed to Shakespeare, 1989. – P. 25-9.

<sup>3</sup> С.Бут (Shakespeare’s Sonnets / Booth, Stephen, ed. – Yale UP, 2000 (1977). – P.309) тільки зазначає факт повторення рядка в обох текстах; Гелена Вендлер (Vendler H. The Art of Shakespeare’s Sonnets. – Harvard UP, 1999 (1997)) не зазначає і цього; Дж.Б.Еванс (Evans G.B. The Sonnets. – Cambridge UP, 1996 (The New Cambridge Shakespeare). – P. 202) дає вихідні дані про п’єсу, наводить лексичні збіги ще в трьох сонетах (33, 41, 142) і підводить обережний підсумок: “Твердих свідчень, щоб встановити первинність між “Едвардом III” і сонетом 94, немає, хоча більшість, думаю, погодиться, що “Едвард III” є, мабуть, раніший”.

п'єсою “Король Едвард III” зв’язані ще й попередній, 93, та наступні два сонети, 95 і 96, а 97-99 пов’язані з ним ідейно. Наслідком є не тільки точніша хронологізація цих і сусідніх сонетних груп, не тільки підтвердження авторства Шекспіра у переважній більшості тексту цієї прекрасної п’єси, а й з’ясування самого принципу творення його малих шедеврів.

Думки, образи й лексику сонета 94 знаходимо у двох мізансценах сцени 2.1: “Писання любовного вірша” (2.1.59-184) та “Розмова Ворріка з королем та з дочкою” (2.1.294-460). Остання є, по суті, драматичним трактатом на тему священності обітниць: «Бути собою – це значить бути паном свого слова».

Нагадаємо, що ієрархія тогочасного суспільства була двовекторною, взаємоузалежнюючи пана і його підлеглого; так само й рицарський етос будувався на васальних стосунках, що і васала, і сюзерена в’язали «узами любові й служіння» (2.1.339-340), – скріплювалося це врочистою присягою, порушення якої розривало узи, лягало плямою на честь і навіть могло загрожувати позбавленням рицарського титулу. В обох мізансценах закоханий у графиню Солсбері тридцятирічний король користується своїм правом сюзерена, спонукуючи й секретаря Лодовіка, і графининою батька, графа Ворріка, працювати на здійснення його любовного бажання. Лодовік має написати для нього любовний вірш:

Гукни-но, друже, музу золоту,  
Хай принесе тобі перо чарівне,  
Щоб клало на папір зітхання справжні,  
Щоб стогін з тебе рвався, кажучи  
Про горе, а як пишеш слово “сльози”,  
Хай би його в такий вгорнуло щем,  
Щоб і в татарина змокрили очі,  
І скіфа крем’яного жаль пройняв, –  
Так-бо зворушує перо поета.  
Як ти поет, то й ти зворушуй так,  
І багатій любов’ю суверена (2.1.65-75)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Тут і далі, якщо не вказано інакше, переклад цитат і курсиви мої – М.Г.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

З цих слів і з подальшої бесіди видно, що король є далеко кращим поетом, ніж Лодовік; видно не тільки його яскравий талант образомислення і красномовства, а й те, що він, з одного боку, прекрасно усвідомлює *суспільну роль поета Любові*, а з другого боку, інтимно обізнаний з цією роллю – процесом як зворушення, так і зворушення словом, що в писанні, що в читанні. Не дивно, що врешті король сам хапає перо, але в цю мить надходить «скарбнича його духу», і вірш так і лишається – формально – ненаписаним.

Цікавими є й дві інші речі, які скажуть нам ще дещо про поета, котрий писав мізансцену “Писання любовного вірша”. Як виявили дослідження, джерелом для історії цього кохання, як вона викладена Шекспіром, була прозова новела Маттео Банделло (1554)<sup>5</sup> – в ній є секретар Лодовік, але віршів для короля він не пише. Мізансцена віршописання, отже, є сюжетним внеском Шекспіра: мабуть, саме тому, що тема “поет і його діяльність”, *the poet and his deeds*, – була йому особливо близька й дорога.

З другого боку, якщо правдивим поетом виявляється якраз не Лодовік, офіційно названий поетом, а не названий поетом, зате закоханий король, то й ця ідея нам зрозуміла: правдива поезія не пишеться без натхнення, а натхнення дає зроджена серцем любов<sup>6</sup>. Є ще й метаідея, яка виходить за рамки сюжету, і полягає вона в тому, що це серце – Шекспірове.

До цитованих вище одинадцяти рядків король додає ще більше, відповідаючи на хитре питання Лодовіка, «кому адресувати треба стиль», і щойно на 15-ому рядку відповіді займенник *her* вказує Лодовікові принаймні на стать адресата:

<sup>5</sup> Matteo Bandello. *La Seconda Parte della Novelle*, Novella 37. Пов’язання з текстом Банделло – сюжетні, а лексичні, як твердять дослідники, – з його англійською переробкою: William Painter. *The Palace of Pleasure*, Novella 46 (1575).

<sup>6</sup> Англ. *love*, рос. *любовь*, пол. *miłość*, франц. *amour*. Наше слово *любов* є гіперонімом слова *кохання* і вживається тут як гіперонім, тотожний зазначеним іншомовним паралелям.

– Сказати не забудь, як я страждаю,  
Які тугу і серця біль зродила  
Її краса.

– То я пишу для жінки?

– Чия ж іще краса мене скорила б?

Й хто, крім жінок, пісні вітає наші?

Ти що, гадав писати про коня? (2.1.93-8)<sup>7</sup>

Цей сюжетний мініприйм, застосований так, щоб у тексті всіх попередніх реплік короля (2.1.61-79, 81-94) не дати жодної вказівки навіть на стать адресата обговорюваного послання, показує не тільки уміння Шекспіра писати “безстатеву” поезію (цим умінням він частково завдячує граматиці рідної мови), а й те, що йому було важливо підкреслити саме такий – безстатевий (позастатевий) стиль писання любовних (“хвалебних”, *praise*) віршів.

Чітке пояснення цій “хитромудрості” знайдемо в іншій ранній п’єсі, “Два веронці”, де той самий принцип писання безадресних, а отже, безстатевих любовних послань зображений як *писання до самого себе*. Закоханий у Сільвію Валентин написав для неї листа:

– Звеліли ви, я й написав листа

До вашого неназваного друга...

Важка то праця навмання писати,

Не знаючи кому; того й вагавсь я.

– Листа написано чудово. Все ж,

Якщо писали ви так неохоче,

Я повертаю вам його – візьміть!

– Синьоро, він належить вам...

– Так-так; я знаю ... та не хочу

Брать вашу працю. Отже, лист оцей

Цілком належить вам. Та я хотіла б,

---

<sup>7</sup> *King*: ...Forget not to set downe how passionat,  
How hart sicke and how full of languishment,  
Her beautie makes mee,

*Lor*: Writ I to a woman?

*King*: What bewtie els could triumph on me,  
Or who but women doe our loue layes greet,  
What thinkest thou I did bid thee praise a horse. (Q-1596, 457-63)

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

Щоб ви уклали в нього більш чуття.

– Лиш накажіть – я напишу нового!

– Коли напишете його, тоді

Й читайте замість мене.

«Листа пан писар сам до себе написав» – миттю ословлює цю ситуацію слуга Спід. Спід легко розтлумачує Валентину хитрощі Сільвії, цитуючи вірша:

«Ви часто їй писали, й на відповідь чекали,

А дівчині писати до вас не випадало,

Боялась, мабуть, зради, а отже – крадькома

Коханого писати примусила сама.»<sup>8</sup>

А коли Спід каже, що вірша цього «вчитав з книжки», то здогадуємося і ми: оскільки жіночої любовної поезії в той час просто не було, то освічені чоловіки, які читали поезію – зокрема молоді, – залишалися, прямо кажучи, недолюбленими і не могли судити про любов інакше, як односторонньо<sup>9</sup>. А безадресні, “безстатеві” любовні послання, писані в такий спосіб, щоб їх міг прийняти, як звернені до себе, читач будь-якої статі – такі любовні послання, *розтиражовані в книжках*, напевно надихнули б не одне спрагле люблячого слова чоловіче серце, не давши йому скрем’яніти, як у татарина чи скіфа. Отже, збірки любовних сонетів різних авторів, які раптом почали з’являтися друком одна за одною, почавши від 1591 року, могли бути пущені в друк ще й з такою спільною виховною метою – пом’якшення чоловічих сердець і побільшення, так би мовити, маси любові в суспільстві. А поки писалися й виходили в світ ті збірки, “безстатеві” Шекспірові сонети, за свідченням Френсіса Мереза, ходили по руках поодиночі. У “Дванадцятій ночі” (1600) він так і окреслив сутність «найправдивішого сонета»: «Догодити одному, сподобатися всім»<sup>10</sup>. Є чимало

<sup>8</sup> Шекспір В. Два веронці (2.1) / Пер. Ірина Стешенко // Шекспір В. Твори в шести томах. – Київ: Дніпро, 1985. – Т.2. – С.167-8.

<sup>9</sup> Адоніс із однойменної Шекспірової поеми і є таким юнаком, незнайомим з жіночим любовним дискурсом: для нього жіноча любов існує тільки в чуттєвому вимірі – як хіть, спокуса, зло.

<sup>10</sup> «If it please the eye of one, it is with me as the very true sonnet is, “Please one, and please all”». – *The Twelfth Night*, 3.4.21-2.



підстав вважати, що під цим «одним» він мав на увазі не так конкретного адресата чи загального читача, як вимогливого себе, і що, кажучи словами його персонажа, багато своїх сонетів «пан писар сам до себе написав».

Деякі з підстав розглянемо на прикладі сонета 94, до аналізу якого вертаємося, і паралельно – на прикладі його сусідів.

Побачивши, що графиня готова вділити йому тільки ту і таку любов, яка не дасть їй зламати її подружню обітницю, король кличе її батька і, хитро граючи на почутті честі, ставить його перед жорстким (і спокусливим) вибором: або граф зламає свою васальну клятву (чим обірве їхні взаємні узи любові й служіння), або змусить дочку зламати подружню обітницю:

Що ж, Ворріку, якщо ти є собою,  
Пан і володар свого слова й клятви, –  
Йди до дочки, і в імені моїм  
Їй накажи, переконай чи вмов  
Бути негласно любкою моєю. (2.1.341-5)

Сонет 94 відкривається явною парафразою слів Ворріка, якими той починає другу половину цієї мізансцени – розмову з дочкою; говорить він про короля:

*He that hath power to take away thy life  
Hath power to take thy honour (2.1.386-7)*  
*They that have power to hurt, and will do none,  
That do not do the thing they most do show (94.1-2)*

*Хто владен* відібрати тобі життя,

*Той владен* і над честю...

*Ті, що владні* скривдити, але не кривдять,  
Не роблять того, на що очевидно здатні...

Вже звідси видно, що сонет 94 писався після сцени 2.1 як узагальнення певних викладених там ідей. Прослідкуймо, як відбулося це узагальнення.

Одиничний у п'єсі суб'єкт дії, король (*той, хто*), у першому рядку сонета стає узагальненим (*ті, що*); два конкретні тяжкі вчинки – “відібрати життя, честь” – переходять в абстрактнішу категорію трохи лагідніших дій,

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

які можна охопити дієсловом *hurt* (“завдати болю”, “скривдити”).

Друга пара рядків першого катрена споріднена з ранішою мізансценою, “Писання любовного вірша”, з уже цитованими рядками 73-74. Тут одиничним суб’єктом дії у п’єсі був Поет, перо Поета, пор.:

For so much *moving* hath a poet’s pen.  
Then, if you be a poet, *move* thou so. (2.1.73-4)  
Who *moving others*, are themselves as stone,  
*Unmoved*, cold, and to temptation slow (94.3-4)

Так-бо *зворушує* перо поета.

Як ти поет, то й ти *зворушуй* так.

Що, *рухаючи інших*, самі, як камінь,  
*Незрушні*, зимні й на спокусі не падкі...

Англійське дієслово *move* – “рухати”, “зрушувати”, “зворушувати”<sup>11</sup>, “ворушити” – подібно як *hurt*, є достатньо багатозначним, щоб прислужитися в узагальнюючій функції. Але джерельний контекст показує нам спосіб, у який, за баченням Шекспіра, *ті, що рухають*, зрушують-зворушують інших, самі залишаючись незрушними, як камінь<sup>12</sup>, і незворушними щодо спокус. Їх рушійним засобом є *слово*. Будь-чиє і будь-яке слово, звісно, яке тільки має силу рухати, але з джерельного контексту розуміємо, що насамперед ідеться про *слово поета*.

Ще один *вираз* сонета, з другого катрена, який віднаходимо у п’єсі-джерелі і який процитований вище, може нас трохи збити з пантелику. У п’єсі це – поширене означення, характеристика одиничного суб’єкта (тим разом

<sup>11</sup> З лат. *emovere* = *exmovere* = *ex*, з(середини) + *movere*, рухати. Звідси “емоція”.

<sup>12</sup> Образ «камінної незрушності», який з’явився в цьому сонеті, породив свого двійника далі по тексту п’єси (3.3.124-30). Французький принц, аби принизити англійського рицаря Одлі, називає його «старою німеччю», і дістає гідну відповідь від короля Едварда:

Смієшся, бо його обличчя час  
Покарбував старими письменами?  
Якраз ці люди, навчені життям,  
Немов дуби, стоять незрушні,  
Де вирве смерч молодші деревá.

Upbraidst thou him, because within his face,  
Time hath engraved deep characters of age?  
Know that these grave scholars of experience,  
Like stiff-grown oaks, will stand immovable,  
When whirlwind quickly turns up younger trees.

це граф Воррік); у сонеті її граматично поширено на багатьох, з деякими лексичними змінами:

And therefore, Warwick, if thou art thy self,  
*The lord and master of thy word and oath,*  
Go to thy daughter... (2.1.341-3)

They rightly do inherit heaven's graces  
And husband nature's riches from expense,  
*They are the Lords and owners of their faces,*  
Others, but stewards of their excellence. (94.5-8)

Тож, Ворріку, як ти є сам собою,  
*Пан і господар свого слова й клятви,*  
Йди до дочки...

Ті по праву успадковують ласки небесні  
І не дають пропасти дарам природи,  
*Вони – пани і власники своїх облич,*  
А інші тільки розпорядники їх досконалості.

Якщо автор писав сонет, аби узагальнити уже виражені в п'єсі думки до рівня ідей, то виходить, що *face*-“обличчя” у сьомому рядку він мислив як гіперонім супроти “слова”, яке саме є гіперонімом щодо “клятви”. Зауважмо і заміну слова *master* (“пан, володар”) на *owner* – “власник, володар”. «Власник свого обличчя» – це той, у кого його обличчя не позичене, не личина, не маска: маються, звісно, на увазі не фізичні риси лица, а його *вираз*. Власник свого обличчя і панує над ним; він володіє обличчям настільки, що і не боїться винести в ньому назовні свій стан душі, і вільний свідомо поміняти його вираз – навіть, за бажанням, на маску. Як *вираз* обличчя служить для *вираження* стану душі, так цій меті служить і *слововираз*. Слово як виражальний засіб теж є “обличчям” автора, і то з цілою гамою виразів, якщо йдеться про текст<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Про те, що під гіперонімом *face*-“лице” Шекспір мислив і текст (а під “паном і власником лица” – автора тексту) говорить, наприклад, такий-от асоційований опис принцем Едвардом його наставника сера Одлі:

Ти в багатьох боях і бучах битий,  
Й минулі війни перами з заліза  
Записані в лиці твоїм шляхетнім.

Thyself are busy and bit with many broils,  
And stratagems forepast with iron pens  
Are texted in thine honourable face.  
(4.4.128-130)

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

Відчитуємо, по-перше, думку Поета, що далеко не кожна людина – навіть не кожен професійний письменник чи поет – є паном свого слова як (виразу) свого обличчя; не кожен-бо справді панує над тим, як він представляє себе в слові, усному чи письмовому, перед своїм оточенням.

А по-друге, відчитуємо пояснення для того – якогось дуже неконкретного – обличчя персонажа сонетів, традиційно званого “Юнаком”, якого Поет традиційно називає «*my love*», – обличчя, яке то тут, то там проглядає в окремих сонетах: «чоло... щока... око...» Це – *текстуальне обличчя поета, яке служить для вираження станів його душі* – його люблячої душі – у його любовних текстах (що не лише сонетні). Це – обличчя поетової *Любові*.

Саме його знаходимо в попередньому до 94-го сонеті 93, де обличчя любові, *love's face*, має той єдино можливий вираз-*looks*, який може мати обличчя любові, – солодкий, *sweet*. Як оте Євине яблуко, що ним вона поділилася з Адамом<sup>14</sup>. Досить сказати, що сонет цей лексично закорінений в “Едварді III” і що вочевидь від нього, який говорить про *текст як обличчя*, тема “обличчя як текст” стала в цій п’єсі наскрізним мотивом. Сонет 93, однак, не є “безстатевим”: порівнюючи свою любов з Євиним яблуком, а себе з подружнім чоловіком, Поет тим самим дає наздогад, що любов його має жіночу стать; а жіночого серця він як слід не знає (сонет 24) – звідси всі вагання і сумніви щодо правдивості-фальшивості цієї любові<sup>15</sup> (що знайшла свій

---

Тема “перо як зброя” переплітається в тексті “Едварда III” з темою “обличчя як текст”.

<sup>14</sup> Можна спостерегти, що «яблуко Єви» (у Біблії це не «яблуко», а «плід») часто *не* розуміють як символ кохання чи статевого акту, а тільки як символ бажання пізнати добро і зло. Проте одне другому не суперечить – навпаки. «Яблуком», мабуть, цей «плід» став у добу Ренесансу, коли його ототожнили з атрибутом богині Венери, а до того, схоже, його ідентифікували як ріднішу для палестинської землі «смокву» («інжир»).

<sup>15</sup> *Не*: “цього об’єкту любові”. Вся оманлива двозначність у змісті багатьох сонетів і впливає зі *свідомого високомайстерного* ужитку граматичної мобільності, лексичної двозначності (а то й тризначності) слів, їх асоціативного потенціалу – все це мало працювати на творення «найправдивішого сонета: “Догоди одному, сподобайся всім”». Щоб догодити *собі* одному, мало було

вираз в обличчі іншого його тексту). Нагадаймо собі, що якраз початкові сцени п'єси названі дослідниками “сценами з Графинею” (1.2, 2.1, 2.2), і що текст цих трьох сцен, з якого постає гідний королівської любові образ цієї Графині, вклало в уста його персонажів перо Шекспіра, а водило пером його серце (в іншій термінології – Муза, яка сама стане адресатом наступної групи сонетів 100, 101, 103). Образ Графині Шекспір-драматург творив, як і кожен інший – творив майже так, як творить актор, що, втілюючись у роль, входить уявою в чужу душу. А що жінкою наш драматург не був, то міг уявляти її думки, відчуття й почуття тільки по аналогії з власними, – серця ж, яке б мало звірити ці думки й почуття, він “не знав” (сонет 24). А коли звіряв своє писання власним сердечним камертоном, то, судячи з “солодкості” (у власному прочитанні) власного тексту, був радше схильний вірити, що дарована йому небом любов до поетичної творчості – зокрема його пристрасть до творчості любовної (сонет 20) – поки що не погіршила ні в чому<sup>16</sup>.

---

“сподобатися всім”. Шекспіра тому й мало цікавили словесні новотвори сучасників, “compounds strange” (76, 125), бо вони не давали тих можливостей образного стереобачення, що їх несуть у собі древні корені – коріння мови, “simple savor”, “simple-Truths” (125, 66). А якраз стереобачення давало можливість різноадресного прочитування одного сонета, що писався для когось одного і для всіх. Уже в найпершому рядку сонета 93 слово *true* пропонує два рівноцінні прочитання – 1) “(психологічно) правдива, істинна” (для себе – автора власного любовного тексту-обличчя) і 2) “вірна, незрадлива” (для будь-якої читачки). Пор. смисловжиток цього простого кореня у сонетах 21, 24, 41, 105, 114, 123 і ін.

<sup>16</sup>Пор. зразок любовної лірики як “обличчя Любові” поета: що є *водночас* текстуальним “обличчям” Графині (об’єкту любові Короля) в очах Короля + “обличчям любові” Короля = «Master-Mistress of my passion» (сонет 20):

Мене цікавить врода, а не цнота.  
Ні-ні, ніяких місячних рядків!  
Вона йде в порівняння тільки з сонцем –  
Бо втричі променистіша, ніж сонце,  
Бо в досконалості своїй, як сонце,  
Бо рясно родить радощі, як сонце,  
Холодну зиму проганя, як сонце,  
Погідне літо веселить, як сонце,  
Й так само зір засліплює, як сонце.  
А раз вона в усьому, наче сонце,

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

Третій катрен сонета 94 говорить узагальнено про «квітку», котра навіть не усвідомлює того, наскільки її жива присутність красить її оточення – «літо». Це якщо вона здорова. Якщо ж недужа, бо піддалася якійсь зовнішній «заразі» («спокусі» з рядка 4), то простий бур'ян пахнутиме набагато краще за неї: *Lilies that fester smell far worse than weeds*<sup>17</sup>.

Хоча слово *квітка* у нашій мові – жіночого роду, як і багато різних назв квіток, все ж квіти, як і людські душі, є фактично творіннями безстатевими. Образ “людини-квітки” – ще один із ключових образів “Едварда III”. Сам Едвард – точніше, краща частка його душі, його «благодатне я» – на вступі п'єси названий «квітом європейської надії із лона матері його садка духмяного» (1.1.14-5); його юний син, теж Едвард, за його наказом скликає для походу на Францію «найкращих пуп'янків родів англійських» (2.2.83), а коли ці «пуп'янки» разом зі старшими «квітами» пливуть через Ла Манш, ми розуміємо, що певними своїми аспектами образ “людини-квітки” пов'язаний з різнобарвністю смислоносною шляхтянської геральдики:

Здалеку, спершу глянути, здавалось, –  
Це ліс посохлих сосон, але зблизька  
Дуже вже славно дивляться вони,  
Знамена їхні із шовків барвистих, –  
Пливуть, мов лука, повна різних квітів,  
Оздоблюючи голі груди моря. (3.1.65-70)

Видів квіток у європейській геральдиці часів Шекспіра було дві – лілія і троянда. Заглянувши у контекст “Едварда III”, звідки “лілійна” сентенція перейшла до сонета 94, – у діатрибу графа Ворріка, – здогадуємося, що граф мав на

---

Хай буде й щедра для усіх, як сонце,  
Що обцілує квітку бур'яну  
Так любо, як троянду запашну. (2.1.153-66)

<sup>17</sup> Згадаймо Гамлетове:

Яке нікчемне, марне й недолуге  
Все, що на світі діється. Тьху! Тьху!  
Немов город неполотий, де густо  
Буяють бур'яни. Саме огидне  
Його заповнило! Як це сталось? (1.2.133-7) (пер. Г.Кочура)

думці лілію як символ моральної чистоти, непорочної жіночості, непорочної жінки<sup>18</sup>. Особливо коли ця жінка належить до вищого суспільного класу, який повинен для нижчих верств служити зразком (сонет 124<sup>19</sup>):

Почесніше лежати у могилі,  
Ніж у нечистій спальні короля.  
Чим більший чоловік, тим більше те,  
Що він учинить доброго чи злого;

...

Дужа сокира і разить глибоко;  
Удесятеро важчим буде гріх,  
Що скоєний в святому місці;

...

Доволі ще я б виставив резонів  
Між славою його й твоїм соромом:  
Що в чарі золотій – найгірше трійло,  
Що з блискавкою ніч стає чорніша,  
Що лілії *гнилі* *тхнуть гірше бур'яну*,  
А кожній славі, до гріха охочій,  
Є парюю одне – ганьба потрійна...  
Іду. Благословення, що тобі  
Лишаю в грудях, оберни прокляттям,  
Як злоте ймення “честь” зганьбити зможеш  
Чорним відступництвом брудного ложа.  
(2.1.433-6, 441-3, 448-58)

Генералізовані, в контексті “Едварда III” і сонета 94, лілії як образ кращої частини жіноцтва; квіти як людські душі; а в контексті самого сонета – ще й люди, що вищі за інших своїми можливостями (король, сюзерен, батько, поет), – все це поетично-філософські генералізації персона-

---

<sup>18</sup> Біла лілія (лілєя) є символом Пречистої Діви. Зробили її цим символом рицарі-хрестоносці з Провансу – перші трубадури любові, предтечі традиції куртуазної любові, що століттями плекалася в аристократичних дворах Франції та Англії. Засновницею цієї традиції була родоначальниця англійських Плантагенетів Елеонора Аквітанська і її старша донька, французька королева. Правдоподібно, вона ж санкціонувала жовті (золоті) лілії як герб королів французьких.

<sup>19</sup> Див. також відому характеристику Гамлета устами Офелії: “Гамлет”, 3.1.153-157.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

жів, над психологією яких працював Шекспір у час, коли писав цей сонет, а узагальнені в ньому ідеї прислужилися йому для нових конкретних втілень далі у цій або в нових п'єсах<sup>20</sup>.

Наступний сонет 95 вивершує почату у 94-му тему квітів згадкою про Троянду<sup>21</sup>. Природна троянда за стійкістю-вразливістю відрізняється від природної лілії так, як чоловіча *природа* відрізняється від жіночої; тому не дивно що образ Троянди в сонетах послідовно зраджує свою чоловічу стать. Шекспір таки поділив квіти душ за статевою ознакою, оскільки різниця між чоловічим та жіночим *коханням* і дорівнює різниці між статями. Йому, як драматургові, доводиться вкладати власну душу в обидва типи персонажів, але чоловічі образи йому, безперечно, даються набагато легше.

Будучи драматургом, він постійно спілкується зі своїми персонажами як персонаж, почергово скачучи з ролі в роль, з персони в персону. *Це його власні персони: старший, молодший і жінка*<sup>22</sup>. Його свідоме, несвідоме і підсвідоме. У

<sup>20</sup> Про те, як користала його творчість з писання сонетів, див. сонет 77. Про подальше втілення сонетних ідей у тій самій п'єсі, після “сцен з Графінею” (1.2, 2.1, 2.2), див., наприклад, цитований опис “луки з квітами” відразу у наступній сцені, 3.1, також примітки 9, 10. Прямі нав'язки у “сценах з Графінею” до теми Лукреції і до тексту однойменної Шекспірової поеми (друк. 1594) можуть підтвердити цю тезу і для поем.

<sup>21</sup> Пор. Кінець сонета 94 і початок сонета 95 із “Едвардом III”, 2.1.165-6: Who smiles upon *the basest weed* that grows, As lovingly as on *the fragrant rose* (переклад вище). В оригінальному кuartо сонетів назви цих двох квіток, лілії і троянди, доволі послідовно пишуться з великої літери. Асоціація “людей-квітів” з геральдичними квітами і шляхетськими гербами підтверджується змістом сонета 37 (без непотрібного правлення *their* на *thy*).

<sup>22</sup> Саме цей ключ до розуміння сонетних персон дав Шекспір у поемі “Скарга закоханої”, що не дарма була надрукована разом з сонетами в 1609 році. У цьому любовному тексті Поет “підслуховує” розмову двох персонажів, старшого чоловіка і жінки, про третього – молодшого, але найголовнішого в цій любовній історії, фізично відсутнього, а фактично присутнього (як Дух), бо тільки про нього й мова, він – натхненник любовних почувань, слова його неодноразово цитуються “наживо”. Старший починає цю розмову, щоб далі виконувати роль статиста – вислуховувати скаргу закоханої; точнісінько це саме робить його двійник, Поет, тільки він цю “літню історію” ще й від початку до кінця написав, вклавши її в уста *старшого, молодшого і жінки*.



сонетах він любить спілкуватися з усіма трьома як їхній свідомий творець (*poiētēs*), що, мудро й охоче звиряючися з серцем (чуттям, натхненням), витворює їх з матеріалу власної душі – видобуває з власної пам'яті, вимальовує у власній уяві, будує з власних думок й чуттів, *красиво втілюючи в слово*<sup>23</sup>.

Хто захоче проаналізувати сонет 95 в контексті п'єси “Едвард III”, знайде не тільки лексично-образну, а й сюжетно-структурну пов'язаність між ними, якщо захоче добачити в адресатові сонета 95 головного персонажа п'єси, короля Едварда – чергове втілення поетового власного *молодшого* “я”. Не дивно, що серце цієї чоловічої “персони” він знає, то й звертається прямо до серця: «*Take heed, dear heart...*»<sup>24</sup>.

У звертанні сонета 96, що теж народився на тлі цієї ж драми, наголос пересувається в бік персони *старшого* “я” – того “я”, від якого залежить свідомий вибір політики поезотворення. Суспільне становище плюс потенціал таланту і майстерності у володінні умами і серцями – *all the state* – дають королям (на сцені) і поетові (за її лаштунками) ту владу над іншими, про яку говорив сонет 94 і яку порізно можна пустити в ужиток.

Сонет 97 говорить про серйозну перерву в драматургійній творчості (принаймні в творчості любовній, що йшла від повноти серця), а наступні “квіткові” сонети

<sup>23</sup> Пор. опис психології поетичної творчості у “Марних зусиллях кохання”, 4.2.66-80; також у “Сні літньої ночі”, 5.1.1-27. Варте уваги те, що Любов у Шекспірових сонетах і природним чином “росте” (115), і штучно нарощується – “будується” (124).

<sup>24</sup> 95.13. Пор. другий катрен сонета 95 з саркастичним випадом французького короля проти англійського, 3.3.147-8, 155-7 (Француз, у присутності Едварда, звертається до своїх воїнів):

Якщо неприятель ваш переможе,  
Він тиранію приведе на трон... ..  
Бо хто ж він, як не черевоугодник,  
Розніжений, кохливий легкодум,  
Що нещодавно ледь не вмер з любові!

He against whom you fight, if he prevail,  
Will straight enthrone himself in tyranny. ...  
For what's this Edward, but a belly god,  
A tender and lascivious wantonness,  
That th'other day was almost dead for love.

Логіки в словах Француза ніякої, бо самому йому почуття любові незнайоме зовсім.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

98-99 дають нам натяк на сюжет любовної комедії, писання якої не принесло авторові втіхи. Аномальний п'ятнадцятий рядок у 99-му, схоже, є тією «дивною зморшкою» з сонета 93, якою поет позначив на сонетному обличчі цієї своєї драматургійної Любові «історію *фальшивого* серця».

Що то була за історія? “Немарні зусилля кохання”?<sup>25</sup>

Яка через те й не потрапила в шекспірівський канон?

---

<sup>25</sup> Пор. ще один вказівний знак: повтор завершального двовірша сонета 36 у сонеті 96. Сонет 36 показує лексично-образну спорідненість з комедією “Марні зусилля кохання”.

**Мегела Іван**  
(Київ)

## **ЧУТТЄВО-ЕРОТИЧНЕ VERSUS ДУХОВНО-ВЕЛИЧНЕ**

*У статті розглядаються різні версії написання сонетів В.Шекспіра. Особливу увагу приділено версії автобіографічності сонетів, трактуванню стосунків поета з «Юним другом» і «Смуглявою дамою». Детально аналізуються окремі теми в циклах віршів, присвячених «Юному другові» (дружба, шлюб, благородство, проблема часу) та взаємовідношенням зі «Смуглявою дамою» (кохання, ревності, душевні муки, коливання між обожненням і осудженням). В центр уваги потрапляє проблема чуттєво-еротичного і духовно-величного, співвіднесення традицій любовної лірики трубадурів, неоплатонізму і досягнень ренесансної поезії. Говориться про подвійну природу людини, про бісексуальність як складний комплекс проблем фізіології, психології і поетичної фантазії.*

**Ключові слова:** сонет, тематика, «Юний друг», «Смуглява дама», чуттєво-еротичне, духовно-величне, бісексуальність.

«Солодкі сонети» Шекспіра, вже з часу їх появи, овіяні таємницею. Перша згадка про них зустрічається 1598 року в огляді англійської літератури «Скарбниця розуму» Ф.Мереза. «Подібно до того, як гадали, що душа Євфорба жила у Піфагорі, так ніжний, дотепний дух Овідія живе у солодкозвучному і медоточивому Шекспірі, про що свідчать його «Венера і Адоніс», його «Лукреція», його ніжні сонети, відомі його особистим друзям»<sup>1</sup>. Сонети вийшли друком 1609 року з посвятою видавця Томаса Торпа «містеру В.Г.». Хто ж цей таємничий незнайомиць, якому Шекспір обіцяв безсмертя?

---

<sup>1</sup> Цит. за.: *Chambers E.K. William Shakespeare: A Study of the Facts and Problems. In 2 vol. – Oxford: Oxford University Press, 1930. – Vol. II. – P.194.*

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

За гіпотезою проф. А.Роуза, автора літературної біографії письменника, («Вільям Шекспір», 1963)<sup>2</sup>, «містер В.Г» – це Вільям Гарві, третій чоловік матері графа Саутгемптона.

Як же опинилися сонети Шекспіра в архіві родини Саутгемптонів? В молоді роки Шекспір приятелював з лордом Саутгемптоном і користувався його прихильністю. В період написання сонетів поет зійшовся з гуртком молодих аристократів, любителів театру, серед яких був і граф Саутгемптон. В його палаці друзі розважалися, слухали італійську музику, можливо, й читали сонети. «Прекрасний юнак», оспіваний в них – господар палацу, приятель поета (в епоху Відродження така дружба між чоловіками, що базувалася на духовному почутті, була звичним явищем в середовищі гуманістів).

Друг означений у сонетах як ідеал краси, а кохана поета як невродлива, зате сексуально приваблива жінка. Стосунки з нею поет переживає мов болісне марення, з полону якого йому несила вирватися. Вирази на кшталт, «моя трояндо», «мій друже», «моя любове», свідчать про те, що поет шукав узгодження між зовнішнім і внутрішнім світом, між фізичною красою і душевним багатством, яке б відповідало його уявленню про цільність людської особи та могло служити опорою дружби в добу, коли розбіжність між реальним і бажаним стала особливо помітною. Поет вважає дружбу вищою цінністю, називаючи її, як і стосунки між чоловіком і жінкою, одним словом «love».

У сонеті 20 він подає обрис андрогінної природи свого юного друга:

Жіночі риси на твоє обличчя  
Накладені природою- творцем,  
Тому, чарівний жінко-чоловіче,  
Тобою я пишаюсь, як взірцем. (пер. Г.Пилипенка)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Rowse A.L. William Shakespeare. A Biography. – London: Macmillan, 1963.

<sup>3</sup> Shakespeare W. Sonnets / Переклад Георгія Пилипенка. – К.: Ірпінь ВТФ «Перун», 2005. – С.44. – Всі подальші переклади сонетів Шекспіра, зроблені цим автором, цитуватимуться саме за цим виданням.

Контраверсійним до цього є образ «Смуглявої дами», який з'являється в сонетах 127-154. Традиційній «Fair lady» класичних сонетів поет протиставляє «смугляву даму», земну кохану жінку, яка є предметом його еротичних бажань. Таким чином, лірика Шекспіра отримує реальне життєве підґрунття, якого ще не було у Петрарки та його послідовників.

Хто ж ця «Смуглява дама»? Вона не названа по імені, а з «Сонетів» довідуємося тільки про те, що вона смуглява, чорноволоса і не відзначається вірністю.

Часто можна почути твердження, що адресата любовних віршів Шекспіра з'ясувати неможливо, оскільки поет не мав на увазі якусь одну конкретну жінку. «Смуглявої дами», мовляв, не існувало, а все, що описано в сонетах, він буцімто переживав лише у своїй уяві<sup>4</sup>. Проте визнається, що частина сонетів відображає епізод з біографії Шекспіра<sup>5</sup>, а решта – данина часу й «літературним вправам» у традиціях сонетної любовної лірики<sup>6</sup>.

При цьому, однак, випадає з уваги та обставина, що шекспірівська героїня цілковито інакша, ніж дама серця в поетичній традиції, де ідеалом жіночої краси була панна з руським волоссям й білосніжною шкірою.

До того ж, дама серця Шекспіра далека від духовної довершеності, що вважалось обов'язковою умовою для традиційних сонетів. Кохана поета – віроломна, жорстока й зрадлива жінка. Вона розлучає поета з другом, зраджує йому, змушує страждати від ревнощів.

Якщо виходити з тієї обставини, що сонети написані в період з 1592 по 1595 рр, то молодий вельможа, «юний друг» – це покровитель драматурга – граф Саутгемптон; поет-

---

<sup>4</sup> Wait R.J.C. The Background to Shakespeare's Sonnets. – Edinburgh: T.& A. Constable Ltd., 1972.

<sup>5</sup> Браун А. Женщины в жизни Шекспира. – М.: Центрполиграф, 2002.

<sup>6</sup> Leishman J.B. Themes and Variations in Shakespeare's «Sonnets». – London: Hutchinson, 1961.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

суперник – Крістофер Марло<sup>7</sup>; «містер В.Г.» – Вільям Гарві, який роздобув рукопис і посприяв опублікуванню сонетів.

Отже, в сонетах піднята тема стосунків «трикутника»: поета, «юного друга», «Смуглявої дами». У віршах першої групи, які розпадаються на ряд тем, йдеться здебільшого про стосунки Шекспіра з його другом Саутгемптоном. В більш пізніх сонетах (не за часом, а за нумерацією) мовиться про захоплення Шекспіра «Смуглявою дамою».

Ця жінка привертала увагу своєю зовнішністю: чорним волоссям, чорними очима, такими ж бровами й віями. Та ще більше славилась вона вмінням зваблювання, яким володіла досконало.

Безжалісна, гордовита й віроломна «Смуглява панна» причарувала поета. Він клядеться, що в світі «немає нічого гарнішого, ніж смугляве обличчя і чорне волосся». Він розуміє, що біда не в темношкірому обличчі, а «у вчинках чорних», але тим не менш, він мов зачарований невзможі «покинути рай, дорога з якого веде прямо до пекла». І далі:

Летиш за нею, прагнеш те піймать,  
Що тягне вже само тебе до згуби,  
На пробу – то блаженство й благодать,  
А потім – біль, шахрайство ядозубе. (пер. Д.Павличка, 129)<sup>8</sup>

Однак, всупереч розсудливості, поет дедалі більше опиняється у полоні безсердечної кокетки. Намагаючись втримати її біля себе, він вдається до хитрощів: приховує свій вік, адже його друг-конкурент молодший від нього на дев'ять років.

Поет марить коханою. Нетямлячи себе, він принижується перед нею, благає пожаліти його, називає своє кохання хворобою, «сумує за джерелом страждання».

Даремно намагались зір і смак,  
І слух, і дотик діяти логічно,  
Не вгамувати серце їм ніяк,  
Воно – твій раб, а я – васал довічний. (пер. Г.Пилипенка, 141)<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Rowse A.L. Shakespeare the Man. – London: MacMillan, 1973; Rowse A.L. My View of Shakespeare. – London: Duckworth, 1996.

<sup>8</sup> Шекспір В. Твори в шести томах. – К.:Дніпро, 1986. –Т.6. – С.794.

Та ось, здається, настає момент примирення і знову для нього – щастя слухатися «руху її очей». Але дуже швидко поет переконується в її підступності, розуміє, що «потрібно зневажати, а не кохати», картає себе за власне безчестя, коли «осліплював очі свої всечасно, щоб не бачити її порочності».

Шекспір розповів про себе і «Смугляву панну» майже все – окрім її імені. Воно б так і залишилося невідомим, якби не записи астролога Саймона Формана<sup>10</sup> про своїх клієнтів.

Професор А.Роуз, вивчивши записи Формана, з'ясував, що смуглява панна – це дочка придворного музиканта італійця Батіста Бассано і Маргарет Джонсон, і звали її Емілія Ланьє<sup>11</sup>. В молоді роки їй довелося нелегко, батько помер, коли їй було шість років. Утримувала її мати до своєї смерті в 1587 році. Особливих прибутків у дівчини не було, все, чим вона володіла – смуглява зовнішність і безперечні музичні здібності. В сонеті 128 мовиться про те, як своєю музикою вона полонила слухачів, як «злітала мелодія з-під її пальців» і як поет заздрив «клавішам хвацьким, що зривали поцілунок з ніжних рук...»

В 19 років Емілія стала коханкою Генрі Кері— лорда Чемберлена Генсдона. Коли вона чекала від нього дитину, її видали заміж за «менестреля» Ланьє. «В молодості вона була дуже смуглявою» – зазначав Форман, який рідко описував чиясь зовнішність. «Її величність і багато вельмож виявляли до неї своє прихильне ставлення, вона часто отримувала подарунки, багато зробив для неї один

---

<sup>9</sup> *Shakespeare W. Sonnets / Переклад Георгія Пилипенка ... – С.287.*

<sup>10</sup> [http:// www.hps.cam.ac.uk/ casebooks/formancasebooks.html](http://www.hps.cam.ac.uk/casebooks/formancasebooks.html). Про постать С.Формана див.: *Cook J. Simon Forman: A most Notorious Physician. – London: Chatto & Windus, 2001.*

<sup>11</sup> Див.: *Lasocki D., Prior R. The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument makers in England 1531-1665. – London: Scholar Press, 1995.* Прихильниками цієї версії є, зокрема, Мартін Грін і Стефані Гавард Гьюдж. Див.: *Green M. Emilia Lanier is the Dark Lady? / English Studies. – Vol.87. – No.5. Oktober 2006.*

Міхаель Познер стверджує в статті, опублікованій у канадському журналі «The Queen's Quaterly», 2008 ( Summer), що Емілія Бассано нині найбільш ймовірна претендентка на роль «Смуглявої Дами» у сонетах Шекспіра.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

вельможний пан (Генрі Кері – прим. *I.Мегела*), який помер, він її дуже кохав. Її чоловік (Ланьє) поводився з нею нечемно, він розтринькав геть усе її майно. Тепер вона дуже потребує допомоги, вона вся у боргах і готова з меркантильною метою підкоритися»<sup>12</sup>.

На підставі вивчення гороскопу Емілії Ланьє, С.Форман зазначав у своїх записах, що в голові цієї жінки тільки одне – задоволення свого бажання.

Зберігся ще один цікавий запис латиною про те, що Емілія, як подейкували, мала здатність викликати духів, що вона була буцімто відьмою, яка вміла причаровувати чоловіків.

Генрі Кері, перший лорд Генсдон, був кузенком і фаворитом королеви. Коли іспанці 1588 року відправили до берегів Англії свій флот – Велику армаду, йому довірили командування королівською вартою.

Саме цього року він зустрів смугляву італійку. Це про нього згадував Форман, що «для неї багато зробив один вельможний пан, який вже помер» і який «дуже кохав її». Емілія мала від нього сина, який став згодом придворним музикантом<sup>13</sup>.

І тут ми підходимо до найсуттєвішого. Ще раніше, до того, як королева присвоїла Генсдону титул лорда Чемберлена, він створив трупу акторів для придворного театру. Було це в 1564 році, коли й народився Шекспір. З 1585 року Генсдона стали величати лордом-камергером. А акторів його трупи йменувати «слугами лорда-камергера». Мешкав він у своїй резиденції, але орендував також інші будинки в тому районі, де пізніше Джеймс Бербедж, батько Річарда Бербеджа – актора і приятеля Вільяма Шекспіра – організував театр у будівлі домініканського монастиря Блекфайер.

<sup>12</sup> Див.: *Rowse A.L. Shakespeare the Man...* – P. 106, нотатка 23.

<sup>13</sup> Див.: *Bevington D. A.L. Rowses Dark Lady // Aemilia Lanyer. Gender, Genre and the Canon / Editor Marshall Grossmann.* – Lexington: The University Press of Kentucky, 1998. – P.19.



Коли 1594 року сформувалося акторське товариство «слуг лорда-камергера», Шекспір і Бербедж стали відігравати в ньому помітну роль. Звичайно, що багато хто з акторів був представлений особисто лорду-камергеру. Швидше всього, саме тоді Вільям Шекспір зустрівся з Смуглявою панною. До того часу вона вже рік як була одружена з тезкою поета – Вільямом Ланьє. Їй виповнилося 24 роки, а її чоловікові – 21, стільки ж було Саутгемптону; Шекспіру ж – 30 років.

Аналіз Лоуренса Стоуна<sup>14</sup> англійського суспільства доби Відродження, в якому не культивувалися сильні любовні переживання, допомагає виділити емоційні моменти в сонетах Шекспіра з точки зору політичних, соціальних і релігійних традицій тогочасного періоду. Дослідник відзначає, зокрема, що «романтичне кохання і сексуальні інтриги, безумовно, складали сюжет більшості поетичних творів XVI і XVII ст. і багатьох п'єс Шекспіра». Проте, як він вважав, романтичне кохання існувало лише в певному соціальному колі, а саме, серед аристократів.

Тогочасне англійське суспільство базувалося на порядках, які не підтримували вияв емоцій, романтичне кохання і пристрасть суворо заборонялися як вияви швидкоплинні і нерозумні, що не можуть вважатися міцними засадами для традиційного шлюбу. Цією обставиною пояснюється стан розгубленості поета, який посилюється дволикістю його панни. Її вихваляють і в той же час звинувачують у тому, в чому вона насправді не повинна. Образ її водночас чистий і легковажний, внаслідок чого панна і її порочність набувають еротичного відтінку.

У сонеті 131 поет стверджує, що його кохана не чиста у своїх помислах, а в сонеті 134 розкривається порочність її вчинків. «Смуглява дама» спокусила приятеля ліричного героя. Замішання поета знаходить вираження в істеричному повторюванні слова «Will». За допомогою гри слів обігрується той факт, що ім'я поета може означати як

---

<sup>14</sup> Stone L. The Family, Sex and Marriage. – London: Weidfeld and Nicolson, 1977.



благає її знайти місце і для нього самого, тобто ще одного Вілла.

Make but my name thy love, and	Моє ім'я – Бажання повне
love that still	сил,
And then thou lovest me, for my	Тому мене полюбиш, що я
name is Will	Вілл.

(пер. Г.Пилипенка, 136)<sup>17</sup>

Отже, розгадка імені жінки, яка надихала Шекспіра, підтверджує ту обставину, що сонети мають автобіографічну основу і що вони розкривають таємницю особистого життя поета, його душевну драму<sup>18</sup>.

Кохання – величезний духовно-моральний, гуманістичний потенціал людини. Сила кохання полягає в сокровено-потаємних спонуканнях внутрішньої, глибинної енергії людини. Вона переважає силу найвибагливішого і найгнучкішого розуму. Кохання міцніше від кровних уз, могутніше від інстинкту збереження життя.

Водночас кохання, як особливо суперечлива сфера філософського самопізнання, є стимулом творчого вибудовування людиною свого життя, тобто, формування своєї особистості. Любовна енергія – це вічне джерело творчості.

Гуманісти, як відомо, розробляючи нову філософію, спиралися на Платона. З його вчення вони вибрали поняття про любов (Ерос) як про найвище почуття, на яке здатна людина. Гуманісти оголосили людину найпрекраснішою істотою Всесвіту. Саме краса й досконалість людини спонукали їх висунути ідею, що людина гідна найвищої любові, тієї любові, яку раніше вважали можливою лише по відношенню до Бога.

Гуманісти-неоплатоніки вбачали в коханні не стільки форму стосунків між особами протилежних статей, скільки

<sup>17</sup> Там само. – С. 277.

<sup>18</sup> У XIX ст. версію автобіографічності сонетів Шекспіра підтримували Гервінус, Ульріці, Ферніваль, Свінберн, Стороженко. Серед сучасних шекспірознавців у неї теж чимало прихильників. Див.: Burgess A.: Shakespeare. – Hamondworth: Penguin Books Ltd, 1970; Campbell. O.J. A Shakespeare Encyclopaedia. – L.: Methuen & Co Ltd, w/o loc, 1974.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

істинно людську форму стосунків однієї людини з іншою. Дружбу між чоловіками вони вважали таким же високим проявом людяності, як і кохання до жінки. Саме тому, що любов чоловіка до чоловіка позбавлена, зазвичай, сексуальності, такий прояв любові вважався більш високим, оскільки в дружбі знаходить вираження чистота почуттів, незамутнених фізіологічною хіттю.

У більшості сонетів першої групи зображаються стосунки Шекспіра з його вельможним другом. Вірші, присвячені другу, розкривають декілька тем<sup>19</sup>. Перші 19 сонетів оповідають про те, що другу необхідно одружитися, аби його краса змогла продовжувати жити у його нащадках. Через всю групу сонетів проходить протиставлення тлінності Краси й невблаганності Часу. Час втілює закон природи, згідно якого все, що народжується, спочатку розквітає, а затим гине, оскільки приречене на в'янення та смерть. Але в даному випадку маємо приклад більш оптимістичного погляду на життєвий процес. Час спроможний знищити окрему людську особу, але потік життя спинити неможливо.

Поет апелює до друга, закликаючи його подолати Час, залишити по собі сина, який би успадкував його довершеність і фізичну красу.

Існує ще один спосіб боротьби з Часом. Його надає мистецтво. Воно також забезпечує людині невмирущість. Своє завдання поет бачить насамперед у тому, щоб у віршах залишити нащадкам образ тієї людської довершеності, яку представляв його чудовий друг. Отже, справжній зміст закликів до одруження полягає в тому, що молодший вступає у шлюб з музою старшого, і старший гірко переживає, коли цей шлюб не складається.

Ти не у шлюбі з Музою моєю,  
Тому переглядаєш сторінки,  
Тих пишномовних і нових Орфеїв,  
Що лестощі співають залюбки. (пер. Г.Пилипенка, 82)<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Див.: Аникст А. Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 томах. – М.: Искусство, 1960. – Т. 8.

<sup>20</sup> *Shakespeare W. Sonnets / Переклад Георгія Пилипенка ...* – С. 162.

Дружба з другом не позбавлена й певного чуттєвого елемента. Фізична краса молодого друга збуджує поета, він старанно добирає образи, метафори для її описування. Але зовнішнє й тілесне служить тут відблиском того духовного, що є в людині. Десь з 20 сонета матрімоніальні заклинання змінюються обіцянками забезпечити поетичну невмирущість. Поет згадує про своє зближення з другом, про розлуку, про взаємну прохолоду, яка настала після того, як той став «схиляти свій слух до пісень інших поетів», (тут мається на увазі конкурент Шекспіра – поет Крістофер Марло), скаржиться на свою професію актора, до якої існує зневажливе ставлення у суспільстві і з якою він мириться тільки завдяки увазі друга; він сумує з приводу того, що друг, якого він так палко любить, відбив у нього його кохану. Цей роман завершується натхненним гімном дружбі. Ще ніколи дружба не виражалася такою палкою любов'ю, ще ніколи вона не виявляла такого захоплення й самозречення. Поет вибачає другу і його непостійність, і його віроломний вчинок, і, як справжній мудрець, знаходить навіть певне благо у своєму самозреченні.

Схиляння перед красою і величністю людини складає важливу рису гуманістичного світогляду епохи Відродження. Для Шекспіра то був аж ніяк не абстрактний ідеал. Він шукав його живе конкретне втілення в людях. «Юний друг» для автора «Сонетів» – ідеал прекрасної людини.

Платонічний характер дружби вимальовується в тій групі сонетів, які присвячені розлуці (сонети 24, 44-47, 50, 51). Не тіло, а душа сумує за відсутністю друга, пам'ять викликає перед уявним поглядом поета його чудове обличчя:

І силою уяви та завзяття  
Побачив раптом світлу тінь твою,  
І сяйво спалахнуло, мов багаття,  
Цю ніч перемінивши на зорю. *(пер. Г.Пилипенка, 27)*<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Там само. – С. 59.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

В цій групі сонетів почуття виявляє себе з такою силою, що коли навіть друга немає поруч, його образ залишається для поета живою реальністю (сонет 47).

Якщо спочатку друг зображався як втілення всіх чеснот і досконалостей, то, починаючи з 33-го по 96-й сонет, його світлий образ поступово тьмяніє:

Але недовгі радощі мої –

Капризні хмари сповіщають повінь. *(пер. Г.Пилипенка, 33)*<sup>22</sup>

Які ж хмари затьмарюють цю дружбу? Про це довідуємося з сонета 41.

Але, на жаль, у запалі й борні

Ти не спинив жагу опанування,

Все, що ти взяв – належало мені,

І я в подвійному розчаруванні:

Кохання милої – то лиш омана,

Яке ж твоє, як ти украв кохану? *(пер. Г.Пилипенка, 41)*<sup>23</sup>

Отже, друг і кохана поета зійшлися разом й зрадили йому. Але це не вбило в ньому ні прив'язаності до друга, ні пристрасті до коханої.

Поет вибачає другові навіть те, що той відбив у нього його кохану жінку. Для нього гірше втратити його дружбу, ніж її кохання:

Та все прощаю! Хоч ти і крадій,

Узяв ти милий, торбу в жебрака.

Гірка ураза від любовних дій,

Ненависть, мабуть, – не така гірка.

У злі добро вбачаю. В цьому суть.

Убий мене, та ворогом не будь. *(пер. Г.Пилипенка, 40)*<sup>24</sup>

В сонеті 144 майстерно передано стан поета, який буквально розривається між своїми почуттями:

Прийшли мені на горе і на страх

Любові дві в супутники щоденні.

Юнак блакитноокий – добрий геній,

І жінка – демон з мороком в очах. *(пер. Д.Павличка, 144)*<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Там само. – С. 71.

<sup>23</sup> Там само. – С. 87.

<sup>24</sup> Там само. – С. 85.

Запал дружби змінюється гірким розчаруванням, у їх стосунках настає тимчасова прохолода. Але почуття любові врешті-решт перемагає. Це вже справжній апофеоз дружби.

Другу групу (128-152) складають сонети, в яких описується ставлення поета до легковажної жінки, яка не заслуговує на щире повагу, але яка володіє всіма таємницями жіночого кокетства. З сонетів видно, що ця пристрасть пригнічувала Шекспіра мов якесь гарячкове марення, перед нею були безсилі будь-які апеляції до розуму, заклики до честі й власної гідності. Впевнена у своїй владі, легковажна й бездушна кокетка нечесно грала палким серцем поета: то мучила його своєю холодністю, то випрошувала пробачення, то кокетувала при ньому з іншим.

Якщо друг зображений як істота ідеальна, то кохана поета показана як цілком реальна земна особа:

Її очей до сонця не рівняли,  
Корал ніжніший за її уста,  
Не білосніжні пліч її овали,  
Мов з дроту чорного коса густа. *(Пер. Д.Паламарчука, 130)*<sup>26</sup>

Трафаретним ознакам краси Шекспір протиставляє реальний жіночий образ, і, якщо кохана аж ніяк не ідеальна, то в цьому сонеті він жодним чином не докоряє їй за те, що вона проста звичайна жінка. Але з інших сонетів довідуємося про те, що кохана "сповнена примхи" (131), що вона терзає його і друга "примхою зрад" (133), і йому стає гірко на душі, коли він змушений запитати себе:

Причалили хай очі залюбки  
В тій гавані, де всім човнам просторо  
Чому на мене ти куєш гачки  
Із помилок мого слабкого зору?  
*(пер. Д.Павличка, 137)*<sup>27</sup>

Та попри всі зазначені обставини, поет продовжує пристрасно кохати:

---

<sup>25</sup> Шекспір В. Твори в шести томах... – С. 785.

<sup>26</sup> Шекспір В. Сонети. Переклав Д.Паламарчук // Шекспір В. Твори в шести томах. – К.: Дніпро, 1986. – Т.6. – С. 680-681.

<sup>27</sup> Шекспір В. Твори в шести томах... – С. 794.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

Зіткнулись очі з серцем в боротьбі  
Сувору правду бачать мої очі,  
Та серце так страждає по тобі,  
Що навіть слухати очей не хоче. (пер. Г.Пилипенка, 141)<sup>28</sup>

Почуття ліричного героя дедалі більше ускладнюється. Смуглянка нестримно вабить його до себе. Навіть переконавшись у її невірності, він зберігає теплі почуття до неї. Але тут в їхні стосунки поступово вкрадається обман, вони втрачають свою щирість, довірливість:

Ми дурим одне одного навзаєм  
І наші вади брехнями влещаем. (пер. Д.Павличка, 138)<sup>29</sup>

Який контраст між почуттями до друга і до коханої! Там навіть біль і гіркота якісь світлі, тут же образи стають нестерпними і кохання перетворюється на суцільну муку:

Моя любов – гарячка; день при дні  
Вона лише наснажує хворобу,  
Розпалює жадання маревні,  
Бажаючи звести мене до гробу... (пер.Д.Павличка, 147)<sup>30</sup>

Мало того, що Смуглява дама перевернула всю душу поета, вона ще й отруїла серце юного друга. Винна ж у всьому цьому чуттєвість. Вона затьмарює розум і позбавляє здатності бачити інших людей і світ в їх реальному виявленні:

Сліпа любове, що вчинила ти  
З моїми потьмянілими очима?  
В красі не можу я краси знайти,  
Стає потворність, наче врода зрима. (пер. Д.Павличка, 137)<sup>31</sup>

Важко сказати, який же реальний підсумок цієї ліричної історії. Якби можна було мати впевненість у тому, що розташування сонетів відповідає хронології подій, то висновок був би трагічний, оскільки завершується весь цикл прокляттям такому коханню, яке принижує людину, змушує її миритися з брехнею. Нічого не змінюють і два завершальні

<sup>28</sup> *Shakespeare W. Sonnets / Переклад Георгія Пилипенка ... – С. 162.*

<sup>29</sup> *Шекспір В. Твори в шести томах... – С. 796.*

<sup>30</sup> Там само.

<sup>31</sup> Там само. – С. 794.



сонети (153 і 154), написані в традиційній манері обігрування міфологічного образу античного бога кохання Ерота. Можна лише припустити, що історія зі Смуглявою дамою вклинилася в цикл сонетів десь посередині історії дружби (41, 42), і тоді підсумку слід шукати десь поміж 97-м й 126-м сонетами. Можливо, в сонеті 109:

Моя душа твій образ зберегла.

Минають дні погані та лихі.

Приніс я чисту воду з джерела,

Щоб змити всі помилки і гріхи. *(пер. Г.Пилипенка)*<sup>32</sup>

Любов же до друга «не дивиться на календар, / Трива до скону, до останніх днів»<sup>33</sup>.

Але як це не дивно, світобачення Шекспіра багато в чому середньовічне: божественний порядок космосу, ієрархія, великий ланцюг буття. Світ складається з безмежної кількості ланок, все в ньому взаємозв'язане і взаємообумовлене: нижче підпорядковане вищому, порушення в одному місці тягне за собою порушення цілого, добро і зло мають космічний характер – всі ці ідеї походять з патристики й християнського бачення буття.

Основою світобачення поета є три рівні природи: нижчий, тілесний і тваринний, який позначений сексуальними бажаннями й пристрастями, вищий, ангельський і божественний, який залежить від духу, і середній, людський, який залежить і від почуттів, і від розуму. Сила людини – в індивідуальній здатності піднятися до вищого рівня.

Певним етапом у розвитку стосунків між статями була куртуазна любов трубадурів, яка сприймалася як своєрідна спроба злиття «духовного» і «фізичного» кохання. При всій умовності й манірності лірика трубадурів підносила любовну пристрасть до рангу вищого людського переживання. Проте, яким би ідеальним не був образ «Прекрасної Панни», лицар дивився на неї здебільшого «тілесними очима». До того ж куртуазна поезія була набутком лише вузької феодалної

<sup>32</sup> *Shakespeare W. Sonnets / Переклад Георгія Пилипенка ... – С. 223*

<sup>33</sup> Там само. – С. 237.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

еліти і мала мало спільного з реальною, побутовою поведінкою.

Боротьба земного, чуттєвого начала і духовності пронизує філософію й поезію епохи Відродження. Ця проблема стала зосередженням всіх питань, пов'язаних з природою людини, її фізичного й духовного єства. Якщо одна з течій гуманістичної думки була позначена прагненням реабілітувати тіло, то на противагу їй неоплатонівська філософія Відродження підкреслювала в людині її духовні здібності. Між цими двома крайніми позиціями пробивала собі дорогу тенденція, яка шукала синтезу духовного й фізичного в людині.

Якщо співставити цикл сонетів, присвячених другу з віршами, присвяченими коханій, то з'ясується, що ставлення поета до друга є духовним, тоді як пристрасть, яку породжувала кохана, є подвійною за своєю природою. В ній духовне переплітається з чуттєвим (сонет 116).

Чуттєве кохання, що увірвалося в ідеальні стосунки між поетом і другом, принесло їм обом образи, біль й розчарування. Порятунком від пережитих страждань могло стати відновлення дружби, яку випробування зробили ще міцнішою. Страждання збагачує душу людини, робить її більш чутливою до проблем інших людей. Платонічна ідея любові, як почуття духовного, отримує в «Сонетах» Шекспіра перемогу, суперечка точиться тут не так між двома формами чуттєвого кохання, як між коханням чуттєвим і духовним.

Як це парадоксально не звучить, але Шекспір – не типовий ренесансний митець, а скоріше противага Ренесансу.

Поет не переглядав гуманістичний світогляд, а був людиною світогляду, згідно якого гармонія між "Я" і світом неможлива, земний світ – хаос, безглуздя, історія – ігрище пристрастей, і лише божественність впорядковує світ.

Шекспір великий не ренесансним гуманізмом, навіть не глибоко шекспірівською етикою кохання, близькою до євангелічного вчення і до сучасної психології. Він великий

демонстрацією порожнечі, фарисейської праведності, фальшивої святості та співчуттям природній людині.

В сонетах Шекспіра відчувається певна внутрішня роздвоєність. Ліричний герой тут єдиний, але почасти дуже різною є форма, якою виражається його душевний світ. В одних віршах помітне підпорядкування панівній традиції, в інших – її заперечення. Ідеальне і реальне співіснують у його сонетах у складному поєднанні. Шекспір постає тут, то як поет, який віддає належне величній й ілюзорній романтиці аристократичної поезії, то як поет-реаліст, який вкладає в традиційну форму сонета глибоко життєвий зміст, який вимагає відповідних образів, далеких від галантності й мадригальної витонченості.

Відчутним є в сонетах і відлуння ідей андрогінності, бісексуальної природи людини, як універсального людського феномену, який обумовлює ряд суттєвих параметрів її психічної діяльності й поведінки. Бісексуальність в широкому розумінні слова – феномен людської сексуальності, який включає в собі бісексуальну орієнтацію, бісексуальну ідентичність і бісексуальну поведінку.

У більш вузькому сенсі слова – це бісексуальна орієнтація, тобто одна з багатьох можливих сексуальних орієнтацій, яка визначається як емоційний, романтичний (платонічний), еротичний (чуттєвий) і/чи сексуальний потяг до осіб як своєї, так і протилежної статі, не обов'язково в однаковій мірі і не обов'язково одночасно.

Є дві любові, мов два духи, в мене  
Два янголи, що борються тихцем;  
Дух кращий – то хлоп'я благословенне,  
Дух гірший – то жона з журним лицем.  
Вони обидва володіють мною.  
Жадає в образі жіночим зло  
Мого святця зробити сатаною,  
Затьмарити його сяйне чоло. *(пер. Д. Павличка, 144)*<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Шекспір В. Твори в шести томах... – С.795.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

Отже, бісексуальність є одним з тих факторів, які визначають контрастну природу людини взагалі, і внутрішньопсихічні конфлікти, пов'язані переважним чином з суперечливою (неусвідомленою) гомосексуальною орієнтацією індивідууму та суперечностями між його спонуканнями і зовнішнім світом зокрема.

Первісні уявлення про двостатеву природу людини були сформульовані у фольклорі й міфології багатьох народів світу (наприклад, древньогрецький міф про Гермафродита). Слід зазначити, що у деяких народів гермафродити вважалися найбільш довершеними людьми, їх глибоко шанували. Давні божества зображалися часто з чоловічими й жіночими геніталіями. В давньому Єгипті, наприклад, деякі боги спереду мали вигляд чоловіка, а ззаду – жінки. У римлян Бахус і Діана, а в греків Аполлон, зображалися як двостатеві божества. В той час існував справжній культ гермафродитів.

Певний розвиток ця ідея отримала в античній філософії (оповідь Платона про андрогінів – двостатевих істот, від яких пішли сучасні люди). У новітнє дослідження проблеми бісексуальності найбільший внесок зробили В.Флісс, О.Вейнінгер та З.Фройд.

Пояснюючи бісексуальність з точки зору психології, З.Фройд стверджував, що кожна людина народжується з жіночими й чоловічими статевими структурами, що може згодом привести її до конфліктів у зв'язку з само-ідентифікацією як біологічної статі. Тому в більшості випадків все те, що пов'язане з протилежною статтю, повинно бути витіснене. А в бісексуальних фантазіях якраз і знаходить вираження бажання ідентифікувати себе з обома статями, не відносячи себе цілковито ні до чоловіків, ані до жінок.

Проведений нами аналіз сонетів Шекспіра дає підставу зробити висновок, що бісексуальність – це фікція людського розуму, яка в поезії англійського Відродження набувала вираження у формі складного і суперечливого пошуку синтезу духовного і фізичного в людині.

**Шестаков Вячеслав**  
(Москва, Россия)

## **ТЕННИС КАК ИГРА И МЕТАФОРА У ШЕКСПИРА**

*У статті аналізуються згадування про теніс у творах Шекспіра. Показано, що драматург добре знав правила та термінологію цієї спортивної гри, яка набула неабиякої популярності в європейській культурі XVI-XVII ст. Автор дослідження розкриває смисл Шекспірових метафор, що пов'язані з тенісом.*

*Ключові слова: Шекспір, теніс, гра, метафора, драма, переклад.*

Как отмечал еще Якоб Буркхардт, человек в эпоху Возрождения – это Homo Ludens, человек играющий. Игры, соревнования, карнавалы занимали большое место в культуре этой эпохи. Наглядное доказательство этому – живопись эпохи Возрождения, в которой часто изображаются игры и соревнования. Гуманистические школы, возрождая античные идеалы воспитания, включали в систему образования различные спортивные занятия, в особенности фехтование, борьбу, бег, гимнастику, метание копья. Но особое значение придавалось игре с мячом, в частности теннису.

Теннис – довольно древняя спортивная игра, которой сегодня насчитывается более восьми веков<sup>1</sup>. Ее корни уходят глубоко в историю, ее начало можно обнаружить в Средние века. В эту эпоху в Испании, Италии и Франции большое распространение имела игра, в которой войлочный мячик отбивался от стены либо ракеткой, либо просто рукой. Такая

---

<sup>1</sup> О культурной истории тенниса см.: Шестаков В.П. История тенниса: от игры королей до королей игры. – М., 2000;. В раю мы будем в мяч играть. Литературная антология тенниса / сост. и предисл. В.Шестакова. – М.: Прогресс-Традиция, 2002; Gillmeister H. A Cultural History of Tennis. – London: Leicester University Press, 1997.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

игра называлась пелота или тамбурелла, она и сегодня сохранилась в некоторых городах Франции и Испании. В Италии, в таких городах, как Рим, Пиза, Сиена, она называлась “ballacordia”, что означает “мяч”(ball) и трос (cord), разграничивающий корт. Позднее появилось и название «теннис», происходящее от французского слова “tenire”. Дело в том, что при подаче мяча игрок обычно предупреждал своих противников о подаче, что можно перевести русским словом «держи», «принимай». Отсюда и возникло название этого вида спорта.

С самого начала, теннис был городской игрой. В нее играли, как правило, на площадях, на вымощенных камнями мостовых, перегораживая узкие улочки лентой или веревкой. Первоначально разграничительная лента натягивалась довольно высоко, на уровне 2-х или 2,5 метров. Потом она опускалась ниже. На гравюрах XVI века она находится уже на уровне одного метра. Играть на мостовой было лучше, чем на земле. В Средние века теннис еще не был аристократическим занятием и был доступен всем без исключения – ведь для этой игры не нужно было специального помещения. Игра велась небольшими лопаточками, которые постепенно эволюционировали в ракетки с натянутыми воловьими жилами. Игра была подвижной, энергичной, зрелищной, она собирала публику, которая живо наблюдала за игроками.

Однако со временем городские власти и монастыри стали запрещать игру в теннис, потому что она нарушала движение в городе, сопровождалась шумом, криками, разбитыми окнами и вообще отвлекала студентов и монахов от их занятий. Можно привести замечательный документ, письмо Эдмунда Лейси, епископа города Экзетера, в котором он просит городские власти запретить теннисные игры около церкви. “Наша церковь больше не святое место, так как вокруг нее постоянно смех, крики, пение и неблагородные игры. Мы узнали, что некоторые монахи участвовали рядом с церковью в игре с мячом, которая обычно называется теннисом. А для тренировок они пользуются стенами домов”.

Для того, чтобы как-то ограничить эту популярную игру власти города вводили наказания и довольно строгие – денежный штраф или месяц заключения в тюрьме. Поэтому теннис был вынужден либо выходить за пределы города, либо укрываться под стенами крытых помещений.

Начиная с XV века, теннис стал уходить в специальные помещения – закрытые теннисные корты, с площадкой для игры, галереей для зрителей, чтобы король или его свита могли наблюдать за игрой. Тогда-то теннис превратился в “королевскую игру”. Старинный теннис отличался от современного и правилами, и техникой, и приемами игры. Мячи были тяжелыми и большими, до 65 мм в диаметре, они делались из шерстяной материи, и были довольно опасными для публики. Чтобы обезопасить публику, приходившую смотреть на игру, строилась специальная крытая галерея, которая покрывалась сеткой. Гравюры XVI века показывают, что именно в это время вместо натянутой веревки на корте появляется сетка, разделяющая игроков. Игроки надевали специальную одежду, которую сегодня с трудом можно было бы назвать “спортивной”. Это были камзолы и роскошные рубашки. Игра велась ракетками с воловьими струнами. подача осуществлялась по покато́й кровле, после чего мяч скатывался на площадку. Счет велся по системе 15 – 30 – 45 (впоследствии последний счет был заменен на 40), что, очевидно, было воспроизведением исчисления времени на городских часах.

Такой теннис получил название “real tennis”, что можно перевести и как есть “настоящий”, и как “королевский” (royal) теннис. Этот, по сути дела, реликтовый вид спорта все еще культивируется в некоторых странах, например в Англии и США, где существует федерация и клубы этого вида спорта со всеми его особенностями и старинной техникой.

Из Франции и Италии теннис был завезен и в Англию, где он получил огромную популярность. Теннисные корты строились в Тауэре в Лондоне, в Виндзоре, в Вестминстере. Теннисные корты существовали в колледжах университетов

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

Кембриджа и Оксфорда. Один из них сохранился в Оксфорде до наших дней.

Для английских королей теннис занимал второе место среди спортивных развлечений, уступая только охоте. Известно, что любителями тенниса были король Генрих VII, его сын Генрих VIII, который особенно страстно увлекался этой игрой и уделял ей много времени. Тогда же появились и первые профессионалы. Исторические хроники отмечают среди хороших игроков Ричарда Стайреса, который отличался хорошей подачей.

Из исторических хроник мы узнаем, что теннис был популярной королевской игрой. Французский король Шарль VI в 1399 году увлеченно наблюдал за игрой в теннис, а другая коронованная особа Шарль VIII в 1498 году пострадал от удара мячом в голову, когда смотрел на эту игру в замке Амбуа.

Представляется, что в прошлом теннис был нечто большим, чем популярная спортивная игра. В эпоху Возрождения он был значительным культурным институтом, проникающим во многие слои общественной жизни. Начать с того, что теннис был необходимой принадлежностью большинства европейских университетов. Как известно, университеты Франции, Испании, Германии и Великобритании строили теннисные корты, широко открытые для студентов. Не случайно, Франсуа Рабле рисует следующий несколько шаржированный портрет студента:

“Если Ваши карманы набиты теннисными мячами,  
В руках ракетка, на голове шляпа с полями,  
В ногах – неумная жажда танцев, а в мозгах – сплошная  
вата,  
Значит вы вполне созрели до степени доктора или  
кандидата”

*(Пер. В.Шестакова).*

Несмотря на то, что теннис был «королевской игрой» и в него, как правило, играли короли и придворная знать, теннис был доступен и широкой массе горожан. По документальному свидетельству венецианского посла во



Франции, в начале XVI века в Париже насчитывалось 1800 крытых кортов, очевидно, намного больше, чем сегодня. Сэр Роберт Даллингтон, посетивший Францию в 1598 году и опубликовавший описание своего путешествия, подтверждает свидетельство о популярности тенниса в этой стране. «Вся страна буквально усеяна теннисными кортами. Их здесь намного больше, чем церквей. Француз рождается с ракеткой в руке, во Франции теннисистов больше, чем у нас посетителей пивных пабов».

Широкое распространение тенниса в европейской культуре в XVI-XVII веках, периоде, который принято называть золотым веком «королевского тенниса», во многом объясняет, почему эта игра привлекала к себе мыслителей, писателей и поэтов, таких, как Чосер, Шекспир, Свифт, Рабле, Монтень, Паскаль, Вивес, Эразм Роттердамский и многих других. Очевидно, динамический образ игры, быстрая смена побед и поражений и связанная с этим резкая смена контрастных эмоциональных состояний делали эту игру притягательной для философского и поэтического ума. В ней как нельзя лучше воплощался дух игры.

Любопытно, что о теннисе, как об игре, способствующей развитию ума и тела, часто пишут гуманисты, стремящиеся установить единство духовного и физического воспитания человека. До нас дошли два важных трактата о теннисе, принадлежащие крупнейшим представителям гуманистической мысли того времени – Эразму Роттердамскому и Луису Вивесу. Оба они написаны примерно в одно время и отражают огромный интерес к новой игре, которая занимала умы и энергию молодых людей эпохи Возрождения. Их интересует не столько спортивная, сколько этическая сторона тенниса, его связь со строгими правилами, уважение к сопернику и постоянный диалог с ним, необходимость чистой одежды и т.д. Причем, как сообщает Эразм, оплачивал корт не проигравший, а победивший.

Любопытно, что упоминания о теннисе можно найти в пьесах Шекспира. Как известно, шекспировские произведения содержат большое количество сведений, относя-

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

щихся к этой эпохе. В них исследователи находят сведения об истории, мифологии, религии, географии, медицине, музыке, живописи. Живой и наблюдательный ум великого драматурга не оставил без внимания и спорт. Поэтому Шекспиру мы обязаны описаниями тенниса в том его виде, как он существовал в Англии XVI века.

Шекспир упоминает теннис в своих пьесах шесть раз. Иногда эти упоминания шутливы и ироничны, иногда они становятся выразительной метафорой, одним из средств поэтического языка Шекспира. Неизвестно, играл ли сам Шекспир в теннис. Пожалуй, что нет, во всяком случае, никаких сведений на этот счет не имеется. Но из пьес Шекспира выясняется, что он хорошо знал техническую сторону этой игры, ее правила, терминологию. В частности, из произведений Шекспира мы можем узнать о том, какими были в прошлом теннисные мячи. В то время резина и каучук были неизвестны. Чтобы мячи были упругими, в них клали волос, который вместе с шерстью делал мячи прыгучими. На этом строится шутка в комедии “Много шума из ничего”, высмеивающая одного из кавалеров:

*“Дон Педро.*

Видел ли его кто-нибудь у цирюльника?

*Клавдио.*

Нет, но цирюльника у него видели, и то, что было украшением его щек, пошло на набивку теннисных мячей”

(III, 2).

Любопытные рассуждения о теннисе содержатся в исторической трагедии “Генрих IV”, часть вторая. Здесь принц Генрих, который ведет праздный образ жизни и не чурается общаться со старым греховодником Фальстафом, следующим образом рассуждает о своих пристрастиях:

*“Принц Генрих.*

Может быть, тебе покажется низменным и мое желание выпить легкого пива?

*Пойнс.*

Я полагаю, принц должен быть достаточно хорошо воспитан, чтобы не напоминать о таком дрянном напитке.

*Принц Генрих.*

Так, значит, у меня совсем не королевские вкусы... Но, конечно, такие низменные вкусы идут вразрез с моим величием. Разве достойно меня помнить твое имя? Или узнавать тебя на следующий день в лицо? Или замечать, сколько у тебя пар шелковых чулок. Или вести счет твоим рубашкам. Но об этом лучше моего знает сторож при теннисной площадке, потому что, раз тебя там нет с ракеткой, значит, у тебя плохи дела с бельем; а ты уже давно туда не заглядывал, потому что твои нижние провинции поглотили все твои голландские запасы...” (II, 2).

Таким образом, из этого рассуждения мы узнаем, во-первых, о специальном человеке, который занимался уходом и содержанием теннисного корта. А, во-вторых, о том, какую важную роль имела на теннисном корте одежда, в частности, белье, которое следовало содержать в чистоте и порядке. Без этого, как мы видим, игроки на теннисный корт не допускались.

У Шекспира теннис часто ассоциируется с праздностью, свободным времяпровождением и роскошью. В таком контексте теннис упоминается в “Гамлете”. Здесь Полоний инструктирует своего шпиона Ринальдо, который должен сообщить ему о том, какой образ жизни ведет в Париже его сын Лаэртций.

*“Полоний.*

Вот-вот, “ответит так”; да он ответит

Так: “С этим господином я знаком;

Видал его вчера, или напередни,

Или тогда-то с тем-то или с тем-то,

И он как раз играл, или подвыпил,

Повздорил за лаптой...” (II, 1).

В русском переводе термин “теннис” заменен русифицированной “лаптой”, хотя у Шекспира речь идет именно о теннисе: “The falling out of tennis” – споры о теннисе, предмет, хорошо известный и современным игрокам в теннис. На самом деле, Полоний говорит именно о теннисе. Его беспокоит, что Лаэртций может посещать там игорные дома, бордель или теннисный корт. Очевидно, Полоний

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

имел все основания подозревать своего сына, в XVI веке теннис был увлечением знатной молодежи.

Очевидно, теннис пришел в Англию из Франции. В «Генрихе VIII» Шекспир говорит о теннисе как о французской моде и высмеивает его неумеренных любителей, готовых тратить на эту игру время и деньги. Здесь сэр Томас Лоувел говорит об указе, обращенном к придворным и вывешенном на воротах замка:

“Предложено им – так гласит приказ –  
Отбросить прочь все перья, и причуды,  
И прочую такую чепуху,  
Французские дуэли и петарды,  
Издевки над людьми умнее их  
Лишь на основе мудрости заморской,  
Страсть к теннису и длинные чулки...”

(I, 3, пер. Б.Томашевского)

Здесь теннис перечисляется наряду со всякого рода французскими экстравагантностями: модной одеждой, дуэлями, фейверком, язвительными шутками. Все это оказывается неподобающим для английского джентльмена.

Но самое важное и значительное упоминание о теннисе содержится в трагедии “Генрих V”. Здесь описывается, как принц Генрих после смерти отца, отказавшись от праздных развлечений, пирушек и буйств, становится королем Англии, достойным защитником ее прав и доблести. С этого времени занятия теннисом становятся лишь воспоминанием о его бурной юности и праздности. Французский дофин, памятуя об увлечениях английского принца в молодости, посылает ему в подарок бочонок с теннисными мячами (поистине королевский подарок, потому что мячи стоили очень дорого). Однако Генрих воспринимает этот подарок не как богатый дар, а как оскорбительный намек и вызов. Но послушаем его разговор с французскими послами:

*“Первый посол*

Вы, государь, через послов недавно  
Потребовали некоторых герцогств  
Во имя прав великого Эдварда.

В ответ на это, принц, наш повелитель,  
Вам говорит, что юность бродит в вас;  
Он просит вам сказать, что не добьетесь  
Вы ничего у нас веселой пляской,  
И герцогства вам не добыть разгулом;  
Поэтому он посылает вам  
Сокровищ бочку, зная ваши вкусы  
И требуя взамен, чтоб вы отныне  
Про герцогства не заводили речи.

*Король Генрих (Экзетеру)*

Какой там дар?

*Экзетер, открывая бочонок*

Для тенниса мячи.

*Король Генрих*

Мы рады, что дофин так мило шутит.  
Ему – за дар, вам – за труды спасибо.  
Когда ракетки подберем к мячам.  
Во Франции мы партию сыграем,  
И будет ставкою отцов корона.  
Скажите, что затеял он игру  
С противником, который устрашит  
Все Франции дворы игрой. Мы видим:  
На буйства дней былых он намекает,  
Не зная, что из них мы извлекли.  
Мы не ценили бедный трон английский:  
Живя на стороне, мы предавались  
Разгулу буйному. Ведь так ведется:  
Вдали от дома людям веселей.  
Скажите же ему: по-королевски  
Я подниму величья паруса,  
Когда взойду на мой французский трон;  
Для этой цели, отстранив величье,  
Трудился и корпел я, как поденщик;  
Но я восстану и сияньем славы  
Во Франции все взоры ослеплю;  
Ослепнет ваш дофин, глядя на вас.  
Скажите принцу, что мячи насмешкой  
Он в ядра пушечные превратил

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

И тяжким будет для него отмщенье,  
Что принесут они...”

(I, 2, пер. Н.Бируковой)

В этом тексте мы видим, что безобидная теннисная игра оказывается предвещанием кровавой войны за французский трон, а теннисные мячи уподобляются пушечным ядрам. Так у Шекспира теннисный матч оказывается метафорой битвы, кровавого сражения. Эта воинственная метафора оригинальна, она принадлежит только Шекспиру. В дальнейшем в европейской поэзии, в особенности в эпоху Барокко, теннис часто будет превращаться в метафору, но чаще всего эротического содержания. Например, у Якоба Катса поэма о теннисе называется: «Любовь, как и мяч, нужно быстро возвращать». У Шекспира теннисный матч представляет серьезную метафору, он изображается как аналогия сражения за корону. К сожалению, русский переводчик не смог передать особенности теннисной терминологии, которой пользуется Шекспир:

“We will in France, by God’s grace, play a set  
Shall strike his father’s crown into hazard”.

В русском переводе вместо «сета» употребляется термин «партия», более подходящий для шахмат или карточной игры. Но в теннисе играют не партию, а сет. И Шекспир хорошо знает это название. Кроме того, он употребляет термин «hazard» – место теннисного корта, где производится прием подачи. В русском языке нет такого термина, он известен только знатокам игры. Употребляя его, Шекспир доказывает, что он был таким знатоком. Точнее этот текст звучит так:

“Во Франции, благославясь, мы разыграем сет  
С подачи попадем в его отцовскую корону”.

Очевидно, использование Шекспиром тенниса как метафоры не было случайным. Он еще раз использует подобную метафору, на этот раз в «Перикле». Здесь игра в теннис превращается в философскую аллегория. Шекспир сравнивает бурное море, в которое попадает человек, с

теннисным кортом, – волны и ветер играют человеком как мячом.

“A man whom both waters and the wind  
In that vast tennis court, hath made the ball  
For them to play upon”.

К сожалению, русский перевод плохо передает смысл этой метафоры, и мы вынуждены предложить свой перевод:

“Бушующее море, что огромный корт,  
Где слабый человек как мяч,  
Которым ветер и вода играют страшный матч”.

(Перикл II, I, пер. В.Шестакова).

Подводя итог шекспировским текстам о теннисе, мы можем выделить в них следующие значения. Во-первых, Шекспир использовал теннис в ироническом смысле, изображал его как французскую моду, как признак мотовства и безрассудного увлечения этой игрой. При этом, как выясняется, Шекспир хорошо знал правила этой игры и ее терминологию. Во-вторых, Шекспир использовал теннис в метафорическом смысле. У него мы находим широкий набор метафор: теннисный матч как военное сражение, теннисные мячи как ядра, теннис и королевская корона, теннис и человек в морской буре. Исследователи Шекспира показывают поразительную широту интересов и знаний драматурга, его открытость миру, в котором он жил. Знание Шекспиром тенниса – еще одно важное доказательство этой многосторонности, а также и принадлежности его к миру игры, к ренессансному феномену Homo Ludens.

**Флорова Валерия**  
(Москва, Россия)

## **ДВОЙНОЙ ДИАЛОГ В ШЕКСПИРОВСКИХ СОНЕТАХ**

*Для Шекспіра-лірика, як і для Шекспіра-драматурга, властива постійна орієнтація на аудиторію, що сприймає його твори. Однак аудиторія «Сонетів» є вкрай звуженою, іноді аж до однієї людини. Адресат «Сонетів» виступає одразу в двох іпостасях: як реальний читач, якого має на увазі Шекспір, і як персонаж – одна з центральних діючих осіб. Таким чином, в «Сонетах» виникає подвійний діалог: автор – читач і ліричний герой – адресат. Цей діалог несе колосальний драматичний заряд завдяки постійній активності тієї аудиторії, заради якої він створюється.*

***Ключові слова:** Шекспір, сонети, автор, читач, ліричний герой, адресат, діалог.*

Анализируя переводы шекспировских сонетов, сделанные С.Я.Маршаком, М.Л.Гаспаров в свое время точно подметил: «Английский Шекспир писал сонеты для друга и дамы, русский Шекспир – для нас и вечности»<sup>1</sup>. *Переадресация* шекспировской лирики у Маршака явилась составной частью того перевода «со стиля на стиль»<sup>2</sup>, который вписал «Сонеты» в традицию русской романтической поэзии начала XIX века. Чтобы вернуться к английскому Шекспиру, необходимо уяснить, к какой именно традиции (если таковая имеется) они в действительности относятся.

В специальной работе, посвященной описанию культурных репрезентаций гомосексуального желания в

---

<sup>1</sup> *Гаспаров М.Л.* Сонеты Шекспира – переводы Маршака // Гаспаров М.Л. Избранные труды. В 3-х т.– М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. II. О стихах. – С.118.

<sup>2</sup> Там же.



елизаветинской литературе, Б.Р.Смит выразил мнение, что шекспировские сонеты относятся к традиции *признания*<sup>3</sup>, которую Мишель Фуко считает основополагающей для всей современной культуры.

Признание – понятие более широкое, чем исповедь, хотя берет свое начало именно от нее. Возникнув первоначально как сугубо сакральное таинство, признание со временем распространилось на все сферы человеческой деятельности. Оно проникло в право – гражданское, как способ идентификации личности, и в уголовное, в котором допрос и дознание постепенно вытеснили практики судебных поединков и испытаний «Божьего суда». Оно сделалось составной частью воспитания и педагогики; стало одним из модусов семейной жизни. Оно все больше и больше стало утверждаться в медицине, наиболее ярко реализовавшись в двадцатом веке в психоанализе. Оно оказало огромное влияние на формирование философии и литературы Нового времени.

Внедрение признания в светскую жизнь и его все большая секуляризация обуславливались его *ценностью*. С точки зрения христианского миропонимания, истина не является чем-то существующим вне человека: она может и должна быть обнаружена в глубине собственной души. Поэтому признание со временем перестало быть только покаянием в грехах. Оно требовало уже не просто сообщать о своих дурных или достойных нравственного осуждения поступках, но подвергать себя самоанализу, исследовать тайники собственной души, познавать самого себя. Признание стало пониматься как *первейший способ обнаружения истины о человеке*. При этом обязанность признания, пишет М.Фуко, «столь глубоко внедрена в нас, что мы больше уже не воспринимаем ее как действие принуждающей нас власти; напротив, нам кажется, что истина, которая располагается в самом потаенном месте нас

---

<sup>3</sup> *Smith B.R. Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics. – Chicago & London, 1994. – P. 232. (перевод мой – В.Ф.).*

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

самих, только того и “требует”, чтобы выйти на свет <...>. Признание якобы освобождает, <...> истина будто бы не принадлежит порядку власти, но состоит в изначальном родстве со свободой»<sup>4</sup>.

Именно благодаря утверждению своей истинностной ценности, признание превратилось из церковного таинства исповеди в основополагающий для всей постсредневековой культуры дискурсивный ритуал. Оно стало особым речевым актом, совершаемым ради познания истины о себе самом; актом, требующим присутствия хотя бы воображаемого слушателя, которому адресовано признание; наконец, актом, который освобождает и очищает говорящего, производя качественные изменения к лучшему в его душе.

Преобразование признания в потребность личности, в знак ее свободы и осознанной идентичности, повлияло на самый ход философской и культурной мысли начала Нового времени. Отсюда, по мнению М.Фуко, берет начало «метаморфоза, происходящая с литературой: от удовольствия рассказывать и слушать, центрированном на героическом или чудесном <...>, перешли к литературе, упорядоченной в соответствии с бесконечной задачей заставить подняться из глубины самого себя, поверх слов некую истину, которую самая форма признания заставляет мерцать как нечто недоступное»<sup>5</sup>.

Сонеты Шекспира, несомненно, вписываются в традицию признаний. Образ лирического героя, его своеобразная и яркая литературная «личность» формируется через самоосознание, самоопределение в поэтическом слове. Композиционно сонеты оформляются практически как признание. В шекспировской лирике в центре внимания находится скрытый диалог, доверительное обращение, которое индивидуализирует героя, раскрывает его глубинное «я», обнаруживая перед слушателями – читателями,

<sup>4</sup> Фуко М. Воля к знанию. История сексуальности. Т. 1. // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. – М.: Касталь, 1996. – С. 159.

<sup>5</sup> Там же. – С. 158.

исповедниками, судьями – истину о его внутренней жизни. Все это очевидно; однако сразу возникает важный вопрос, связанный с адресацией. Для своего существования признание требует авторитета, каким является институт власти, полномочный его принять, будь то власть церковная или светская, Бог или совесть. К кому же обращены поэтические признания лирического героя «Сонетов»?

В поэтическом признании, считает Б.Р.Смит, «“делающий” признание является тем, кто его слушает, в той же мере, как и тем, кто его произносит. Похоже обстоят дела и с “принятием” признания: это ритуальный акт, который совершают *оба* участника. Тот, кто выслушивает признания, зафиксированные в шекспировских сонетах, фактически вообще не является властной фигурой: он или она – пособники. Мы, как читатели, делаем признания, и мы сами их принимаем. Говорящий лирический герой и слушатель связаны друг с другом пактом секретности. Лирический герой шекспировских сонетов, поскольку он требует нашего духовного соучастия, заканчивает тем, что исповедуется *нам*»<sup>6</sup>. Иными словами, в шекспировской лирике признающийся и принимающий признание – это одно и то же лицо, а не носитель некой внешней авторитетной власти. В этом смысле сонеты оказываются своего рода «признаниями самому себе», «автоисповедью». Реальный читатель, знакомящийся с лирикой Шекспира, тоже попадает в этот замкнутый круг монолога; в лучшем случае он может поставить себя в положение «исповедника» лирического героя. Таким образом, по мнению Б.Р.Смита, сонеты «представляют собой опись души поэта, разглашенные тайны, разделенные доверительные признания. Читатель, даже если он или она не является объектом любви, которому адресованы сонеты, волей-неволей становится конфиденнтом поэта. Благодаря акту чтения мы разделяем его тайны. Мы разыгрываем роль близкого друга»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Smith B.R. Op. cit. – P. 233.*

<sup>7</sup> *Ibid. – P. 235.*

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

Наблюдение Б.Р.Смита ценно прежде всего по отношению к реальному читателю. Действительно, реально существующий читатель волей-неволей занимает место «конфидента», «разыгрывает роль близкого друга» – именно эту интимную позицию ему предлагает текст. Такова одна из важнейших способностей всякого произведения: формировать свою аудиторию. Как замечает Ю.М.Лотман, «художественный текст ⟨...⟩ превращает читателя на время чтения в человека той степени близости, которую ему угодно указать»<sup>8</sup>. Но каким образом шекспировский текст создает иллюзию подобной близости, безусловно мнимой по отношению к современному читателю? Б.Р.Смит утверждает: это происходит потому, что реальный читатель отождествляет себя с лирическим героем (или с «конфидентом», принимающим признание, что для шекспировских сонетов якобы одно и то же). Это, разумеется, правда, но вся ли это правда?

Поклонник Шекспира, хорошо помнящий текст сонетов, сможет тут же привести целый ряд примеров, говорящих о том, что для лирического героя все же существует высший властный авторитет, требующий и принимающий его признания – *любовь к адресату*. Достаточно хотя бы вспомнить один из известных «сонетов о бессоннице» – Q 61<sup>9</sup>.

Is it thy will thy image should keep open  
My heavy eyelids to the weary night?  
Dost thou desire my slumbers should be broken,  
While shadows like to thee do mock my sight?  
Is it thy spirit that thou send'st from thee  
So far from home into my deeds to pry,  
To find out shames and idle hours in me,  
The scope and tenor of thy jealousy?

<sup>8</sup> Лотман Ю.М. Текст в процессе движения: Автор – Аудитория, Замысел – Текст // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 94.

<sup>9</sup> Все номера сонетов предваряются значком Q (Quarto), что означает порядковый номер сонета, присвоенный ему по первой публикации в 1609 году.

O, no! thy love, though much, is not so great:  
It is my love that keeps mine eye awake;  
Mine own true love that doth my rest defeat,  
To play the watchman ever for thy sake:  
For thee watch I whilst thou dost wake elsewhere,  
From me far off, with others all too near.<sup>10</sup>

«В блестящем двустипии лирический герой “стоит на часах” ради возлюбленного в двух смыслах: он бодрствует, думая о нем, и, инспектируя свое собственное поведение, заменяет возлюбленного, бодрствующего “где-то”, но без подобной самоинспекции», – отмечает Ларс Энгл<sup>11</sup>. Одна воображаемая «тень» адресата способна вызвать лирического героя на признание, на обнаружение в самом себе «позора» и «праздности», хотя он хорошо понимает, что причиной тому является не воля друга, а его собственная любовь. «Хотя стыд в сонетах иногда рождается из смущения перед аудиторией, гораздо чаще он фокусируется на реальном или духовном присутствии любимого, взгляд которого вызывает этот стыд», – замечает Л.Энгл<sup>12</sup>. Достаточно вспомнить сонеты Q 109-111 или Q 117, чтобы убедиться в правильности этого вывода. Адресат и любовь лирического героя к нему предстают тем высшим авторитетом, который властен требовать признаний, может порицать и оправды-

---

<sup>10</sup> Не по твоей ли воле твой образ держит открытыми  
Мои тяжелые веки в изнурительной ночи?  
Не по твоему ли желанию моя дрема прерывается,  
Когда тени, похожие на тебя, дразнят мое зрение?  
Не твой ли дух, который ты отсылаешь от себя  
Далеко от дома, чтобы проникнуть в мои дела,  
Обнаружить позор и праздность во мне,  
[Становится] средоточием и мерой твоей ревности?  
О нет! твоя любовь, хотя и великая, все же не больше моей;  
Это моя любовь делает мои глаза бессонными,  
Моя собственная верная любовь разрушает мой покой,  
Чтобы вечно стоял я на часах ради тебя:  
Ради тебя я стою на страже, когда ты бодрствуешь где-то,  
От меня так далеко, к другим – слишком близко.

<sup>11</sup> Engle L. “‘I am that I am’: Shakespeare’s Sonnets and the Economy of Shame” // Shakespeare’s Sonnets: Critical Essays / James Schiffer (ed.). – New-York & London: Garland, 2000. – P. 192. (перевод мой – В.Ф.).

<sup>12</sup> Ibid.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

вать, который определяет самооценку лирического героя и образует ту точку зрения, с которой герой смотрит на самого себя.

Кто этот адресат? Должны ли мы понимать под ним ту предельно суженную (вплоть до одного человека) аудиторию, которую имел в виду Шекспир при написании сонетов, или мы должны видеть в нем созданный фантазией поэта персонаж?

И то, и другое. Легко заметить, что в «Сонетах» адресат-персонаж часто замещает (репрезентировать) отсутствующих адресатов-конкретных людей, на которых ориентируется Шекспир. Дж.Т.Райт отмечает, что сонеты внешне представляют собой внутреннюю речь, словно бы обращенную к отсутствующему в данный момент собеседнику. «Вряд ли какой-нибудь из первых 126 сонетов мог быть написан в присутствии друга (...). Фактически поэт признается, что, когда друг рядом, его “язык скован” (сонеты 80, 85 и 23, также ср. 66, 140), словно его лучшая “речь” требует пагубы “расстояния” (сонет 44) и “мук” разлуки (сонет 39), как будто – в отличие от того, как художник пишет портрет или пейзаж – создание стихов может происходить лишь при физическом отсутствии объекта. В отношении некоторых стихотворений мы можем вообразить, что лирический герой пишет, а затем читает или декламирует их своему другу при следующей встрече, а то и передает их другу для чтения вслух или про себя»<sup>13</sup>.

Дж.Т.Райт практически предлагает здесь гипотезу о реальной ситуации создания сонетов (или хотя бы некоторых из них). Согласно его вполне вероятной реконструкции, Шекспир писал стихи для последующего их представления в очень узком кругу читателей или слушателей. Содержание отдельных сонетов репрезентировать эту ситуацию: в них лирический герой обращается к адресату-персонажу так, словно пишет из некоего

<sup>13</sup> *Wright G.T. 'The Silent Speech of Shakespeare's Sonnets' // Shakespeare's Sonnets: Critical Essays / James Schiffer (ed.). – New-York & London: Garland, 2000. – P. 137. (перевод мой – В.Ф.).*

отдаления. В этом случае персонаж зеркально отражает жизненную ситуацию. Здесь адресат-поэтическая данность почти полностью совпадает с читателем-целевой функцией.

Однако в действительности литературные персонажи сонетов не разлучаются никогда, поскольку они абсолютно зависимы друг от друга. Вне их обращения друг к другу, вне их диалога ни один из них не обладает самостоятельностью. Как совершенно правильно отмечает Б.Р.Смит, «“я”, “он” и “она” онтологически существуют в этих текстах так же, как могут существовать три главных персонажа в театральном сценарии: они не обладают независимым бытием, но реальны лишь по отношению друг к другу. Каждый из них может говорить и действовать так, как если бы “она” или “он” представляли собой независимые “я”, но каждый из них отчаянно нуждается в других ради своего собственного существования»<sup>14</sup>. Следовательно, если реальный адресат отдален от автора на определенную дистанцию, то адресат-персонаж, напротив, внедрен в саму структуру «я» лирического героя, неизменно присутствует в нем, вечно пребывая «здесь и сейчас».

Это очень важно. Та позиция близости, которая предписывается любому читателю сонетов самим текстом, сформирована, во-первых, отношением лирического героя к адресату-персонажу как к авторитету в акте признания; во-вторых, тем, что бытие лирического героя полностью зависит от бытия адресата; и, в-третьих, тем, что последний репрезентирует образ имманентного тексту читателя, на которого ориентируется Шекспир. Так в шекспировской лирике возникает *двойной* диалог: герой – адресат и автор – читатель. Автор воздействует на читателя, совмещая его с образом адресата и таким образом делая его единственным и уникальным слушателем своего произведения; лирический герой, напротив, сам подвергается воздействию со стороны адресата-персонажа, поскольку именно последний представ-

---

<sup>14</sup> *Smith B.R.* 'I, You, He, She, and We: On the Sexual Politics of Shakespeare's Sonnets' // *Shakespeare's Sonnets: Critical Essays* / James Schiffer (ed.). – New-York & London: Garland, 2000. – P. 424. (*перевод мой – В.Ф.*)

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

ляет властную доминанту в дискурсе признания. Лирический герой мыслит себя по отношению к *нему*, определяет себя в первую очередь с *его* точки зрения. Именно поэтому адресат-персонаж никогда не находится в отсутствии: он всегда есть в самой литературной «личности» лирического героя. Можно даже сказать, что *лирический герой Шекспира испытывает абсолютную эстетическую нужду в другом*.

Благодаря такому взаимодействию между автором и его аудиторией, современный читатель, как правило, не может занять ту позицию «постороннего» наблюдателя, которую он легко занимает при чтении сонетов современников Шекспира. Ведь «имманентный» читатель, заданный шекспировским текстом, слишком часто предполагает предельное *сближение* с образом адресата-персонажа, который отчетливо воспринимается нами как объект любви и эмоциональной реакции. В результате реальный читатель может выбирать фактически только между двумя способами самоидентификации: у него есть возможность соотнести себя с поэтическим «я», то есть с лирическим героем цикла, либо толковать себя как его «нечаянного» конфиденанта. Отсюда при чтении происходит то странное ощущение, что мы вторгаемся в область интимных чувств автора и становимся невольными «соглядатаями» чужой личной жизни.

Однако «имманентный» читатель шекспировских сонетов все же не всегда бывает сближен с адресатом-персонажем. Иногда Шекспир сознательно их расподобляет, и тогда становится особенно хорошо видна роль последнего. Так, Б.Р.Смит, анализируя образы, стоящие за шекспировскими местоимениями «вы» и «ты», пришел к выводу, что в тексте сонетов можно выделить двух адресатов, которых он обозначает как «вы» драматическое и «вы» читательское. Заметим, что это разделение появляется там, где адресат-персонаж *не совпадает* (полностью или частично) с «имманентным» читателем. В качестве иллюстрации своей мысли Б.Р.Смит приводит Q 104:

To me, fair friend, you never can be old,  
For as you were when first your eye I eyed,



Such seems your beauty still. Three winters cold  
Have from the forests shook three summers' pride,  
Three beauteous springs to yellow autumn turned  
In process of the seasons have I seen,  
Three April perfumes in three hot Junes burned,  
Since first I saw you fresh, which yet are green.  
Ah! yet doth beauty, like a dial-hand,  
Steal from his figure and no pace perceived;  
So your sweet hue, which methinks still doth stand,  
Nath motion and mine eye may be deceived:  
For fear of which, hear this, thou age unbred;  
Ere you were born was beauty's summer dead.<sup>15</sup>

«Фактически, в этих текстах, – пишет исследователь, – присутствует двое “вас”: тот, кому они адресованы, и тот, кто их “подслушивает”. <...> Мы можем определить их как “вы” драматическое и “вы” читательское. В 104 сонете это различие осознано: в самой первой строке “вы” идентифицируется как “прекрасный друг”, а в конце появляется “вы” читательское – или, по крайней мере, группа читательских “вы” под видом “нерожденного поколения”»<sup>16</sup>. Такое положение характерно для целого ряда сонетов. Читатель Q 104 показан как человек будущего, но он может позиционироваться и как вероятный современник Шекспира. Так, в Q 105 «имманентный» читатель (опять-

<sup>15</sup> Для меня, прекрасный друг, вы никогда не станете старым:  
Каким вы были, когда я впервые взглянул в ваши глаза,  
Такой ваша красота пребывает и сейчас. Три холодные зимы  
Стряхнули с лесов великолепное убранство трех лет,  
Три дивные весны, обернувшиеся желтой осенью,  
Я наблюдал при перемене сезонов,  
Три душистых апреля сгорели в трех жарких июнях,  
С тех пор, как я впервые увидел вашу юность, которая все еще свежа.  
Ах! все же красота, подобно стрелке на циферблате,  
Украдкой покидает свой час, но ход ее неощутим;  
Так и ваши прелестные краски, хотя мнутся еще неподвижными,  
Уже меняются, и мои глаза могут обманываться;  
Страшась этого, услышь, ты, нерожденное поколение:  
Прежде, чем [все] вы родились, умерло лето красоты.

<sup>16</sup> *Smith B.R.* ‘I, You, He, She, and We: On the Sexual Politics of Shakespeare’s Sonnets’... – P. 415.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

таки не совпадающий с адресатом) не назван прямо, но явно подразумевается:

Let not my love be called idolatry,  
Nor my beloved as an idol show.<sup>17</sup>

В данном случае он принимает вид человека, потенциально склонного порицать лирического героя-поэта за видимо чрезмерное восхваление друга. Но в фокусе внимания Q 105, так же, как и Q 104, находится все же не он, а адресат-персонаж: драматическое «вы» по терминологии Б.Р.Смита. Исследователь особенно подчеркивает важность этого последнего: «Именно благодаря драматическому “вы” шекспировские сонеты так заметно отличаются от сонетов, написанных Сидни, Дэниелом, Дрейтоном и Спенсером»<sup>18</sup>.

Но, несмотря на появление в текстах некоторых сонетов «постороннего» читателя, в абсолютном большинстве случаев адресат-персонаж совпадает с «имманентным» читателем во всех существенных чертах. Достаточно вспомнить открывающие цикл «сонеты порождения» (Q 1-17). Они явно нацелены на того читателя, проекцией которого является образ адресата. Это конкретный молодой человек, к которому взывает лирический герой:

O, that you were yourself! but, love, you are  
No longer yours than you yourself here live:  
Against this coming end you should prepare,  
And your sweet semblance to some other give.<sup>19</sup>

«Даже самые записные скептики вряд ли решаться утверждать, что сонеты порождения являются отдельным лирическим фрагментом, адресованным целой когорте выдуманных или невыдуманных красивых молодых людей,

---

<sup>17</sup> Да не назовут мою любовь идолопоклонством,  
Да не покажется мой возлюбленный идиолом...

<sup>18</sup> *Smith B.R.* 'I, You, He, She, and We: On the Sexual Politics of Shakespeare's Sonnets' ... – P. 416.

<sup>19</sup> О, если бы вы были собою [всегда]! но, любимый, вы  
Будете собой не дольше, чем живете здесь,  
К наступающему концу вы должны подготовиться  
И ваше прелестное подобие кому-то другому передать (Q 13).

которым неохота жениться»<sup>20</sup>, – пишет Хивер Даброу, сама весьма скептически настроенная в отношении определения адресатов сонетов.

Появление адресата-персонажа и его слияние в большинстве сонетов с «имманентным» читателем является одной из тех особенностей, которые обуславливают расхождение Шекспира с петраркистской традицией. Двойной диалог между автором и «имманентным» читателем с одной стороны, и лирическим героем и адресатом – с другой, порождает ту сложную систему отношений, которая формирует «драму» сонетов. Дело в том, что адресат-персонаж, будучи одним из главных действующих героев цикла, и «имманентный» читатель, представляющий ту узкую аудиторию, на которую намерен воздействовать автор, обладают исключительной *динамичностью и активным характером*. В отличие от петрарковской Лауры – вечно неизменной, как платоновская идея прекрасного – адресат и читатель Шекспира оказывают постоянно варьирующееся встречное влияние на лирического героя и создающего стихотворение автора. Их активность становится своеобразным контрапунктом сонетов; это та точка, в которой шекспировская лирика совершает радикальный поворот и начинает существенно отходить от традиции любовной поэзии, берущей начало еще у провансальских трубадуров. Лирический герой Шекспира и сам Шекспир меняются на протяжении всего цикла не только в силу естественного развития: часто они бывают «вынуждаемы» к этому, поскольку оба находятся под никогда не ослабевающим давлением. Первый зависит от образа адресата, второй ежеминутно ориентируется на изменчивые требования реальной аудитории. Так, например, лирический герой Q 37 заявляет, что саму его сущность дает ему друг – и даже не друг собственной персоной, а одна его тень:

---

<sup>20</sup> *Dubrow H. “‘Incertainties Now Crown Themselves Assur’d’”: The Politics of Plotting Shakespeare’s Sonnets’ // Shakespeare’s Sonnets: Critical Essays / James Schiffer (ed.). – New-York & London: Garland, 2000. – P. 119. (перевод мой – В.Ф.).*

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

...this shadow doth such substance give  
That I in thy abundance am sufficed  
And by a part of all thy glory live.<sup>21</sup>

Ярко выраженная зависимость одного персонажа от другого, проходя через большинство сонетов, адресованных другу, порождает ту характерную «приниженность» лирического героя, на которую часто (и негативно) реагировали критики. По их мнению, поэт прощает другу слишком многое, и его самооценка неоправданно занижена. В начале XX века в этом даже усматривали признаки снобизма; поэтому один из персонажей джойсовского «Улисса» говорит, будто Шекспир, «как истый англичанин, питал слабость к лордам»<sup>22</sup>. Однако лирический герой не может иначе оценивать себя, поскольку доминанта его существования перенесена в другого человека, которому, в сущности, и принадлежит все лучшее, чем мог бы похвастаться герой:

...thou art all my art and dost advance  
As high as learning my rude ignorance.<sup>23</sup>

Это добровольное подчинение порою все же порождает в лирическом герое чувство горечи из-за односторонности его душевной зависимости. Другой свободен; другой волен поступать так, как сочтет нужным, и зачастую действует так, что его поступки обижают и оскорбляют того, кому он дорог. Достаточно вспомнить сонеты «любовного треугольника». Как справедливо отмечает Б.Р.Смит, «проблема мужчины как объекта желания в сонетах Шекспира состоит в том, что “он” не является обычным объектом желания, представленным в стихотворениях, идущих от поздней античности вплоть до “Венеры и Адониса”. <...> Напротив, он сам активный субъект в своем собственном праве, тот, кто вступает в сексуальную связь с возлюбленной

<sup>21</sup> ...эта тень такую субстанцию дает,  
Что я твоим удовлетворен изобилием  
И частицей твоей славы живу.

<sup>22</sup> Джойс Дж. Улисс // Иностранная литература. – № 4. – 1989. – С. 117.

<sup>23</sup> ...ты – все мое искусство и подвигаешь  
на высоту знания мое грубое невежество.

лирического героя так же охотно, как и сам герой»<sup>24</sup>. Не ограниченная никакой привязанностью свобода друга вызывает в лирическом герое и ревность, и ропот; однако, он вынужден подавлять и то и другое в себе потому, что само его бытие полностью центрировано на бытии друга. Так, в Q 57 «рабство» героя носит добровольный характер, хотя вызывает горечь и ревность, которые, тем не менее, старательно (но не вполне успешно) подавляются:

Nor dare I chide the world-without-end hour  
Whilst I, my sovereign, watch the clock for you,  
Nor think the bitterness of absence sour  
When you have bid your servant once adieu;  
Nor dare I question with my jealous thought  
Where you may be, or your affairs suppose,  
But, like a sad slave, stay and think of nought  
Save, where you are how happy you make those.  
So true a fool is love that in your will,  
Though you do anything, he thinks no ill.<sup>25</sup>

«То, что у лирического героя вырываются слова, соответствующие истинной ситуации (*бесконечные часы, моя ревнивая мысль*) позволяет нам вместо стихотворения, отказывающегося от всех прав, прочитать стихотворение ревности», – справедливо замечает Х.Вендлер<sup>26</sup>. «Из-за того, что стратегия сонета состоит в намерении показать, будто лирический герой имеет в виду обратное тому, о чем

---

<sup>24</sup> *Smith B.R.* 'I, You, He, She, and We: On the Sexual Politics of Shakespeare's Sonnets'... – P. 421.

<sup>25</sup> Не смею я ни корить бесконечные часы,  
Пока я, мой суверен, ожидая встречи с вами, смотрю на циферблат;  
Ни думать о горечи томительной разлуки,  
Когда вы в некий миг говорите своему слуге «до свиданья».  
Не смею я вопрошать своей ревнивой мыслью,  
Где вы можете быть, или гадать, чем вы заняты,  
Но, как печальный раб, стою и не думаю ни о чем,  
Кроме того, где вы и какими счастливыми вы делаете других.  
Такой верный дурак любовь, которая у вас во власти:  
Что бы вы ни делали, она не подумает дурного.

<sup>26</sup> *Vendler H.H.* *The Art of Shakespeare's Sonnets.* – Cambridge, 1997. – P. 275.  
(перевод мой – В.Ф.)

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

говорит, мы понимаем, что фактически он не думает ни о чем, кроме как о дурном»<sup>27</sup>.

В Q 57 особенно обращает на себя внимание концовка. «So true a fool is love that in your will»<sup>28</sup> («Такой верный дурак любовь, которая у вас во власти») – говорит лирический герой с плохо скрываемой горечью. Между тем, всякому читателю Шекспира памятли слова из Q 116: «Love's not Time's fool» («Любовь – не дурак (шут) Времени). Поразительно, что любовь лирического героя, которая не может стать побрякушкой всесильного времени, тем не менее способна оказаться забавой, добровольным шутком для человека, на которого она направлена. И эти страшные узы, приковывающие лирического героя к другу, не могут быть разорваны усилием воли, потому что при их разрыве разрушится и личность героя: он утратит свою самоидентичность, тот «центр тяжести», благодаря которому он существует и осознает самого себя.

Что касается зависимости Шекспира от реакции его узкой аудитории, то особенно ярко она проявляется в серии, связанной с поэтами-соперниками. Сонет за сонетом передает динамику взаимодействия автора и его главного, при этом весьма требовательного читателя. Так, в Q 83 лирический герой извиняет свое молчание тем, что оно является его самым большим достоинством:

I never saw that you did painting need  
And therefore to your fair no painting set;  
I found, or thought I found, you did exceed  
The barren tender of a poet's debt;  
And therefore have I slept in your report,  
<...>  
This silence for my sin you did impute,  
Which shall be most my glory, being dumb;  
For I impair not beauty being mute,

---

<sup>27</sup> Ibid. – P. 274.

<sup>28</sup> Здесь возможно обыгрывание имени поэта (в Quarto слово will напечатано с большой буквы).

When others would give life and bring a tomb<sup>29</sup>;  
а в Q 101 ему уже приходится осуждать самого себя за эту  
«самую большую заслугу»:

O truant Muse, what shall be thy amends  
For thy neglect of truth in beauty dyed?

⟨...⟩

Make answer, Muse. Wilt thou not haply say  
‘Truth needs no colour, with his colour fix’d;  
Beauty no pencil, beauty’s truth to lay;  
But best is best, if never intermix’d?’  
Because he needs no praise, wilt thou be dumb?  
Excuse not silence so.<sup>30</sup>

Для традиционной любовной поэзии подобная зависимость и постоянная «оглядка» на реакцию адресата (или адресатов) отнюдь не характерны. С Шекспиром всё иначе. Его лирический герой и сознательно, и бессознательно сосредоточен на другом. Само человеческое бытие открывается поэту не через переживание себя, а через своё переживание другого. «Создаётся впечатление, что Шекспир мог постичь значимость жизни только когда она воплощалась для него в человеке, словно по-настоящему он мог любить только человека как воплощение этой

---

<sup>29</sup> Я никогда не видел, чтобы вы нуждались в прикрасах,  
И поэтому не приукрашивал вашу красоту.  
Я находил, или думал, что находил, что вы выше  
Скудной выплаты поэтического долга.  
И поэтому я перестал писать о вас [дословно: заснул для отзыва о вас]

⟨...⟩

Вы вменили мне во грех это молчание,  
Которое должно бы стать самой большой моей заслугой – быть немым,  
Ибо я не поврежу красоте, будучи безмолвен,  
Когда другие хотели бы обессмертить, но принесли могилу.

<sup>30</sup> О праздная Муза, что будет тебе искуплением,  
За твое пренебрежение правдой, одетой в красоту?

⟨...⟩

Отвечай же, Муза. Не хочешь ли ты сказать случайно:  
«Правда не нуждается в прикрасах, ибо ее краски неизменны;  
Красота [не нуждается] в карандаше, чтобы правду красоты изобразить;  
Но лучшее – это лучшее, если ни с чем не смешано?»  
Из-за того, что он не нуждается в похвалах, ты хочешь быть немой?  
Не извиняй этим своего молчания.

## I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

значимости», – проницьательно отмечает Дж.Лишмэн<sup>31</sup>. Поэтому Шекспир никогда не уходит и не может уйти от будничного, сиюминутного, противоречивого и даже откровенно низкого в другом. Отсюда проистекает видимое несоответствие между желанным идеалом человеческого совершенства и реальным лицом адресата – вполне обычным и земным.

---

<sup>31</sup> *Leishman J.B.* Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets. – New York, 1961. – P. 51. (перевод мой – **В.Ф.**).



## II. Шекспір: особистість, маска, міф

УДК: 821.111Ш-193.3Ш-09

**Франсен Пол**  
(Утрехт, Нідерланди)

### **ШЕКСПІРОВІ СОНЕТИ: ВІД КЛЮЧА ДО КУЛЬТУРНОГО КОНСТРУКТУ**

*У статті розглядаються два взаємопов'язаних аспекти реценції сонетів В.Шекспіра у світовій культурі: конструювання гендеру адресата і сексуальної орієнтації ліричного героя. За допомогою прикладів автор ілюструє тезу, що з плином часу поступово змінилося не лише наше бачення подій, про які йдеться у сонетах, але й образ самого автора. У статті також показана потенційна спроможність сонетів до розкриття тих культурних трансформацій, що знаходять відбиток в процесі конструювання нами образу Шекспіра*

***Ключові слова:** Шекспір, сонет, реценція, конструкт, стать адресата сонетів, гомоеротизм, бісексуальність.*

#### **Вступ**

Останнім часом шекспірознавчі студії значною мірою відходять від тих англоцентричних тенденцій, що панували у дослідницькому просторі ще кілька десятиліть тому. Цим ми частково маємо завдячувати роботам Денніса Кеннеді, Вільгельма Гортмана, Бойки Соколової, Олександра Шурбанова та ін., які нагадали нам про те, що Шекспір продовжує жити і в інших мовах світу, окрім його рідної англійської; а також – дослідницькому рухові, відомому як SHINE (Shakespeare in Europe), та Європейській шекспірознавчій асоціації (European Shakespeare Research Association), що зосередила свою увагу, з одного боку, на вивченні європейських джерел Шекспірових творів, а з іншого – на реценції шекспірівського канону в Європі, яка

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

розпочалась тут набагато раніше, аніж будь-де у світі поза межами Великої Британії.

Існує, звичайно ж, ще одна більш фундаментальна причина, що обумовила зміну дослідницького фокусу: „культурний зсув” на теоретичному рівні переключив нашу увагу зі смислів, запрограмованих Шекспіром, на те, як саме його твори функціонують в іншій культурі та відображають певні її аспекти. Тобто, якщо нас цікавить лише те, що саме мав на увазі Шекспір у тому чи іншому сонеті, то його переклад українською або нідерландською мовами, в найкращому випадку, слід вивчати на предмет точності й адекватності передачі якомога більшої кількості аспектів оригінального, вихідного смислу. Однак, тільки-но ми услід за Теренсом Гоуксом усвідомлюємо, що самі створюємо нові смисли „навколо Шекспіра” в контексті іншого історичного періоду чи географічного регіону, або ж того й іншого водночас, тобто, кажучи інакше, використовуємо його твори, щоб привернути увагу до власних проблем, то перекладений сонет починає свідчити про ту роль, яку Шекспір відіграє в даній культурі. У такому аспекті цей сонет стає набагато цікавішим і для англо-саксонського світу, адже він уже більше не виступає лише дериваційним продуктом (просто перекладом), а надає нові відомості про деякі з різноманітних конструкцій, що вибудовуються навколо Шекспіра.

У тих дослідженнях, що з’явилися внаслідок зазначеного „культурного зсуву” і присвячені вивченню іншокультурної рецепції Шекспіра, найбільше уваги приділено п’єсам, і, зокрема, тому, як французи переписували їх згідно з неокласичними стандартами, як німці бачили себе відображеними у „Гамлеті” та як поляки й інші центрально- і східноєвропейські нації ставили Шекспіра в театрі з метою дисидентської критики комуністичного режиму. Однак у процесі вивчення подібних культурних трансформацій сонети і поеми здебільшого – за декількома винятками – залишалися у тіні. Одним із таких винятків є, наприклад, стаття Манфреда Пфістера про 66-ий сонет, „Я

кличу смерть...”, який містить скарги поета на несправедливість і порочність світу. У ній вчений прослідковує історію перекладів цього твору різними мовами континентальної Європи, а також – що надзвичайно важливо – специфіку перетворення цього сонету на текст, здатний промовляти до різних політичних контекстів: від Бельгії до Грузії<sup>1</sup>.

До речі, Пфістер разом з Юргеном Гучем є співредактором довгоочікуваної антології перекладів сонетів різними мовами світу<sup>2</sup>. З перекладами читачів знайомлять шекспірознавці тих країн, що представлені в ній. Вступні статті до кожного нового розділу окреслюють історію перекладів і адаптацій Шекспірового сонетарію у відповідному регіоні. Ця антологія, зокрема, містить начерк Марка Соколянського про долю сонетів в Україні, яка, якщо вірити Всесвітній Шекспірівській Бібліографії (World Shakespeare Bibliography), є першою англomовною розвідкою, присвяченою виключно цій вузькій темі.

У даній статті я маю намір розглянути два тісно пов'язаних аспекти рецепції Шекспірових сонетів різними культурами світу: конструювання статі адресатів сонетів і конструювання сексуальної орієнтації ліричного героя. Наводячи приклади як англійською, так і іншими європейськими мовами, я спробую довести, що схожі відповіді на ці питання з'являлися в різних культурах, хоча й не завжди одночасно.

## **Порядок сонетів**

Насамперед потребує пояснення моє використання терміну „конструювання”, або ж „конструкт”. Статі адресатів сонетів зазвичай розглядають як остаточно

---

<sup>1</sup> Pfister M. Route 66: The Political Performance of Shakespeare's Sonnet 66 in Germany and Elsewhere // Four Hundred Years of Shakespeare in Europe / Ed. A. Luis Pujante and Ton Hoenselaars. – Newark: University of Delaware Press, 2003. – P. 70-88.

<sup>2</sup> William Shakespeare's Sonnets for the first time globally reprinted. A quatercentenary anthology 1609-2009 / Ed. By Manfred Pfister and Jürgen Gutsch. – Dozwil/TG/Switzerland: Edition SIGNAThUR, 2009. – 752 p.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

встановлений факт: перші 126 сонетів вважаються зверненими до юнака, Білявого Друга, а інші – до жінки, що стала відомою як Смаглява Леді. Насправді таке чітко окреслене розмежування є штучним: можливо, до певної міри й правдоподібним конструктом, але аж ніяк не безперечним фактом. В обох частинах циклу є сонети, де чітко зазначена стать адресата, проте в більшості з них однозначної вказівки на стать немає. У такому разі при визначенні особи адресата ми спираємося на місце певного сонету в циклі, а подеколи й на актуалізацію в ньому типових мотивів. Адресатом деяких сонетів з тематичної групи, що оспівує необхідність продовження роду, – зокрема 1-17, – напевне є чоловік. Так, приміром, у 3-му сонеті йдеться про те, що жодна жінка не відмовилася б „зерном твоїм [адресата] ... засіять свого лона цілину”<sup>3</sup> (“*disdain the tillage of [the addressee’s] husbandry*”). У 9-му сонеті міститься уявна сцена смерті адресата, який залишає по собі удовицю, що тужить за чоловіком. Втім, у більшості з перших 17-ти сонетів стать адресата однозначно не визначається: слова, на кшталт “*love*” („любов”), що мають значення „кохана людина”, а також займенники “*thou*” і “*thee*” (“ти” і “тебе”) є гендерно нейтральними. Тож висновок про те, що ці сонети звернені саме до Білявого Друга, ґрунтується головним чином на їхньому розташуванні у безпосередній близькості до 3-го і 9-го сонетів, а також на тому факті, що усі 17 сонетів спонукають адресат зберегти його/її красу у його/її дітях.

Іншими словами, те, як ми прочитуємо певний сонет, значною мірою залежить від його місця у циклі, тобто від послідовності розташування сонетів у кварто 1609 року<sup>4</sup>. Втім, питання, чи було це видання авторизоване Шекспіром, все ще залишається предметом запеклих дискусій. Існує

<sup>3</sup> Переклад В.Марача. – від перекладачів.

<sup>4</sup> Про важливість контекстуальних рамок при читанні сонетів див. *Lupic I. The Nightmare of Indifference: Shakespeare’s Sonnet 121 and the War in former Yugoslavia // Shakespeare and War / Ed. Ros King and Paul Franssen. – Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008. – P. 183-96.*

навіть припущення, що видавець Томас Торп мав стосунок до друкарського піратства, тож цілком можливо, що порядок сонетів був обраний ним навмання<sup>5</sup>.

Слід зауважити, що в окремих випадках правильність розташування сонетів є цілком очевидною з точки зору внутрішньої логічності й послідовності поєднання їх у єдиному циклі. Наприклад, 29-й і 30-й сонети описують причини меланхолії, які пов'язані відповідно з минулим і теперішнім ліричного героя. Часто, деякі сонети мають доволі дивне «сусідство». Так, приміром, за похмурою медитацією на тему хтивості у 129-му сонеті „Дух марнотратства в хтивості живе...”<sup>6</sup> (*“The expense of spirit”*) слідує безтурботна й весела похвала Смаглявої Леді у 130-му сонеті „Моя кохана – не сяйна, як сонце...” (*“My Mistress’ Eyes”*). Значною мірою ґрунтуючись саме на неоднозначному порядку розташування сонетів у циклі, дослідники й (ре)конструювали історію про любовний трикутник за участю ліричного героя, Білявого Друга та Смаглявої Леді.

Якою б правдоподібною не здавалася ця історія, ми маємо завжди пам'ятати, що вона все ж таки є не

---

<sup>5</sup> Стівен Бут, зокрема, пише: “Оскільки більшість людей вважають, що кuarto 1609 року було піратським, то в нас немає серйозних причин припускати, що порядок розташування сонетів у цьому виданні відповідав вихідному порядку їхнього написання, або ж був тим порядком, в якому сам Шекспір розташував би їх при публікації” (Shakespeare’s Sonnets / Ed. Stephen Booth. – New Haven: Yale UP, 1977. – P. 545). На противагу цій позиції, Кетрін Дункан-Джонс відкидає звинувачення проти Торпа, вважаючи їх продуктом гомофобії (що також є предметом мого дослідження). На її думку, звинувачення Торпа у зміні порядку сонетів було реакцією критиків на суд над Оскаром Вайльдом. Таким чином вони намагалися поставити під сумнів причетність Шекспіра до гомосексуальних стосунків (яка для Дункан-Джонс є більш-менш однозначно встановленим фактом). Див. її видання сонетів: Shakespeare’s Sonnets. The Arden Shakespeare / Ed. Katherine Duncan-Jones – NP: Thomas Nelson, 1997, де викладено погляд дослідниці на обвинувачення проти Торпа (P.32) та розглядається гомосексуальність Шекспіра (P.77-81), а також інше видання: The Complete Sonnets and Poems. The Oxford Shakespeare. – Oxford: Oxford University Press, 2002, де Колін Бароу займає проміжну позицію між Бутом і Дункан-Джонс (P. 94).

<sup>6</sup> Тут і далі цитати з сонетів Шекспіра наводяться у перекладах Д.Павличка.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

беззаперечним фактом, а лише штучним конструктом, який має кілька проріх. Приміром, 145-ий сонет, що традиційно вважається зверненням до Смаглявої Леді, містить, на думку Ендрю Гара, ймовірний каламбур з використанням дівочого прізвища дружини Шекспіра, Енн Хетевей, у заключному двовірші:

*'I hate' from hate away she threw,  
And saved my life, saying 'not you'*<sup>7</sup>.

Більш того, цей доволі добродушний сонет слідує за 144-им, в якому поет з гіркотою зрікається „темного ангела” – Смаглявої Леді. Одні, можливо, назвуть цей каламбур збігом; інші ж припустять, що це була юнацька спроба залицання до Енн у віршованій формі, яка поєдналася з пізнішими сонетами про перелюбний зв'язок зі Смаглявою Леді. Друга версія породжує також питання щодо наявності й інших сонетів, адресованих не тій особі, на яку вказує їхнє місце у циклі. Приміром, якщо уважно вчитатися у 147-й сонет, то він цілком може бути зверненням як до Білявого друга, так і до Смаглявої Леді, адже завершується він так:

*For I have sworn thee fair, and thought thee bright,  
Who art as black as hell, as dark as night.*

Так, деякі сонети мають варіанти, які відрізняються від тих, що включені до видання Торпа. Наприклад, в одному із манускриптів XVII століття міститься версія 106-го сонету під назвою “*On his Mistress' Beauty*” („Присвята красі його коханої”)<sup>8</sup>. Цей текст має ряд суттєвих розбіжностей з Торповим. Можливо, він був списком з друкованої версії, до якої внесли декілька змін. Але ймовірно також і те, що цей

<sup>7</sup> Стівен Бут розглядає ймовірний каламбур (Shakespeare's Sonnets / Ed. Stephen Booth... – P. 501) і посилається на видання: Gurr A. Shakespeare's First Poem: Sonnet 145 // Essays in Criticism 21 (July 1971). – P. 221-226. Див. також: Shakespeare's Sonnets. The Arden Shakespeare... – P. 28.

<sup>8</sup> Shakespeare's Sonnets and A Lover's Complaint / Ed. Wells Stanley. – Oxford: Oxford University Press, 1985 (repr. 2003). – P. 187. Стенлі Велс вважає, що подібні звернені до жінки версії можуть „репрезентувати сонети у істинно Шекспірівському вигляді” (P. 185). Дункан-Джонс стверджує, що цей варіант сонету, датований нею приблизно 1630-м роком, базується на Торповому виданні (Shakespeare's Sonnets. The Arden Shakespeare... – P. 457).

вірш був черговою копією тих „ніжних сонетів”, з якими друзі Шекспіра мали змогу познайомитись ще до 1598 року. Тож цей варіант навіть за своєю назвою може бути ближчим до Шекспірового оригінала, аніж текст першого кварто. І оскільки авторитетність надрукованої Торпом збірки є дещо сумнівною, то не можна цілком відкидати подібного припущення. До речі, деякі перекладачі сонетів намагаються відтворити цю непевність і під час перекладання. Приміром, швейцарець Маркус Марті, котрий у своїх нотатках постійно підкреслює гендерну неоднозначність Шекспірових творів, наводить по два варіанти перекладу 105-го і 110-го сонетів німецькою мовою, які звернені відповідно до адресата чоловічої і жіночої статі<sup>9</sup>.

Представлені мною аргументи наочно підтверджують, що наша інтерпретація історії поза сонетами, або навіть поза певним сонетом, завжди базується на здогадках і припущеннях. За умови відсутності ґрунтовних доказів, що розкривали б автобіографічне підґрунття збірки, усе, що ми можемо, – це конструювати більш-менш правдоподібні історії про сонети. Тим не менше, через відсутність якоїсь більш чіткої і переконливої альтернативи, за відправну точку в своєму дослідженні я беру той порядок розташування сонетів, який було закладено першим кварто, а також ту інтерпретацію, що базується на ньому.

### **Зміна статі**

У перевиданнях, перекладах, а також в уяві наступних поколінь можна виявити різне ставлення до Шекспірових сонетів, причому не лише захоплення, але й певну збентеженість через наявність адресата чоловічої статі. З 1640 по 1780 рік більшість англійців були знайомі з сонетами у версії Джона Бенсона, який перевидав їх у 1640 році. Це сумнозвісне видання відоме насамперед тим, що в ньому ряд займенників чоловічого роду було змінено на займенники

---

<sup>9</sup> *Shakespeare William, Sonette, übersetzt von Markus Marti, <<http://pages.unibas.ch/shine/Sonette1#71>>*, дата доступу: 28 May 2009.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

жіночого роду, через що відбулося додаткове затемнення статі адресата перших 126 сонетів<sup>10</sup>. Змінивши порядок розташування сонетів та додавши деякі вірші з таких збірок, як „Пристрасний пілігрим” (*The Passionate Pilgrim*), Бенсон ще більше заплутав історію поза сонетами, принаймні ту її версію, що нібито представлена у виданні Торпа, з усіма її потенційними гомоеротичними підтекстами.

Надрукований Едмундом Малоуном у 1780 році текст кварто, який точно відтворював оригінал, досить чітко продемонстрував, що сонети були адресовані двом особам – чоловіку і жінці. Це поклало початок полеміці, в ході якої Джордж Стівенс висловив свої „огиду і обурення” (“*disgust and indignation*”) з приводу Шекспірового „панегірика, зверненого до чоловіка” (“*fulsome panegyrick, addressed to male object*”)<sup>11</sup> Однак багатьом високий статус Шекспіра як національного поета заважав усвідомити і визнати ймовірною можливість того, що Шекспір, якщо ідентифікувати його з ліричним героєм сонетів, міг мати гомосексуальні стосунки з Білявим Другом. За класичною аналогією з дружбою фіванських воїнів, яких „підозрювали ... у протиприродних бажаннях” (“*suspected ... of desires against nature*”) лише „наклепники-фантазери” (“*calumnious fancies*”), Колрідж припустив, що „чиста любов” (“*pure love*”) Шекспіра також „ніякою мірою не була чимось тим, чого потрібно було б соромитись” (“*been in no way [something to be] ashamed of*”)<sup>12</sup>. У ранньому романі Натана Дрейка, присвяченому Шекспіру, йдеться про те, як через багато років після виходу сонетів,

<sup>10</sup> Shakespeare's Sonnets. The Arden Shakespeare... – P. 42-43; The Complete Sonnets and Poems. The Oxford Shakespeare... – P. 93-94. Маргрета де Грація захищає Бенсона у статті: *Grazia de M. The Scandal of Shakespeare's Sonnets // Shakespeare and Sexuality / Ed. Catherine M.S.Alexander and Stanley Wells. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – P. 146-67.*

<sup>11</sup> Див., приміром: *Pequigney J. Such is my Love: A Study of Shakespeare's Sonnets. – Chicago: The University of Chicago Press, 1985. – P. 30; Shakespeare's Sonnets. The Arden Shakespeare... – P. 75; і Grazia de M. The Scandal of Shakespeare's Sonnets...*, на різних сторінках цитованої роботи.

<sup>12</sup> Коментар Колріджа, датований 1803 роком, процитований за виданням: *Shakespeare: The Sonnets. A Casebook / Ed. Peter Jones. – London: Macmillan, 1977. – P. 41-42.*



один із друзів Барда просить його прояснити історію, що приписується йому<sup>13</sup>. Стосовно сонетів, адресованих Білявому Другу, який ототожнюється тут з графом Саутгемптоном, Шекспір пояснює, що вони є такими інтимними за своєю тональністю лише тому, що аристократам дуже подобається, коли до них звертаються саме в такій манері. Щодо сонетів, адресованих Смаглявій Леді, то поет заперечує припущення друга про їхню автобіографічність і заявляє, що вони були “виключно ідеальними і ... далекими від будь-яких особистісних підтекстів та мали на меті тільки виразити суперечливість, непослідовність, муку недозволеного, протизаконного кохання”<sup>14</sup>.

Іншими словами, перелюбні стосунки зі Смаглявою Леді, які Дрейк вважає лише ймовірними, в романі постають як вигадка закоханого поета, а гомосексуальний зв'язок видається романістові настільки немислимим і непристойним, що він категорично заперечує навіть таку можливість.

На континенті ж бенсонівська практика завуальовування гомосексуальних підтекстів шляхом зміни статі адресату сонетів зберігалася аж до середини XIX ст. У 1859 році голландець на ім'я А.С.Кок відзначив 250-ту річницю сонетарію публікацією своєї статті та 12-ти перекладів шекспірівських сонетів (перші переклади нідерландською мовою)<sup>15</sup>, які репрезентуються як автобіографічні. Причому той факт, що деякі з них адресовані чоловікові, перекладач повністю проігнорував. У його перекладах, „кохана людина” (“*beloved*”) якщо й має якусь стать, то лише жіночу. Крім того, ця жінка постає цілком доброчесною, хоча на адресу ліричного героя, ототожнюваного з Шекспіром, подеколи й лунають нарікання за „юнацькі пустощі й розпусту”

---

<sup>13</sup> *Drake N.*, *Noontide Leisure: ... including A Tale of the Days of William Shakespeare*. In 2 vols. – London: Cadell, 1824. Докладніше про роман Дрейка як приклад шекспірівської критики див. мою роботу: ‘Strictly Ideal’: Shakespeare’s Personality as a Historical Construct in Nathan Drake’s *Noontide Leisure* / Shakespeare in Europe: History and Memory. / Ed. Marta Gibinska and Agnieszka Romanowska. – Krakow: Jagiellonian University Press, 2008. – P. 129-138.

<sup>14</sup> *Drake N.*, *Noontide Leisure...* – V.1. – P.88.

<sup>15</sup> *Kok A.S.* Iets over Shakespeeres sonnetten // *De Gids*. – 1859. – 23.1. – P. 252-268.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

(„*youthful wantonness and lust*”)<sup>16</sup>. Для свого перекладу із 126-ти шекспірівських сонетів А.С.Кок відібрав ті, в яких адресат ідеалізується найбільшою мірою, і там, де вважав за потрібне, замінив займенники чоловічого роду на займенники жіночого роду (19-ий сонет) або додав займенник жіночого роду (100-ий сонет). Любовний трикутник, перелюбний зв'язок зі Смаглявою Леді та неоднозначні стосунки з Білявим Другом – усе це було повністю завуальоване.

З того часу, безперечно, багато що змінилося, однак практика маскуваннн або зміни статі адресата сонетів остаточно не зникла. З різних причин вона подеколи має місце й сьогодні. Наприклад, східнонімецький співак і автор пісень Вольф Бірман, здійснив вільний переклад 40 шекспірівських сонетів, включно з 66-м, останній двовірш якого в оригіналі звучить так:

*Tired with all these, from these I would be gone,  
Save that to die, I leave my love alone.*

У Бірманівській версії:

*Von all dem müde, wär ich lieber tot, ließ ich  
In dieser Welt dabei mein Liebchen nicht im Stich*<sup>17</sup>.

Слово “Liebchen” (укр. „любка” – прим. пер.), що використане для перекладу нейтрального “love,” вживається в німецькій мові виключно на позначення особи жіночої статі<sup>18</sup>. Звичайно ж, Вольф Бірман знав про існування Білявого Друга. Не викликає жодних сумнівів те, що в деяких інших його перекладах, приміром 20-го і 22-го сонетів, адресатом є саме чоловік. Щодо 66-го сонету, то Бірман вперше переклав його у пісенній формі для власного репертуару<sup>19</sup> та включив до свого видання музичний додаток

<sup>16</sup> Ibid. – P. 255.

<sup>17</sup> Biermann W. Das ist die feinste Liebeskunst: 40 Shakespeare-Sonette. – Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2004. – S. 45.

<sup>18</sup> Я вдячний Сабіні Шюльтінг за те, що вона поділилася зі мною своїми здогадками з цього приводу, які породжені інтуїцією носія мови.

<sup>19</sup> Biermann W. Das ist die feinste Liebeskunst ... – S. 133.

для голосу і гітари<sup>20</sup>. Цілком природно, що в піснях співаки часто адаптують стать адресата у відповідності до власної потреби. Разом з тим, у Бірмана, як і в інших перекладачів 66-го сонету, відчуваються натяки на політичний протест. А це, на думку Манфреда Пфістера, може означати, що згаданою у заключному двовірші „любкою” (“Liebchen”), яку німецький співак боїться покинути напризволяще, могла бути Німецька демократична республіка, що у німецькій мові має жіночий рід<sup>21</sup>.

Коли фламандський автор Г'юго Клаус змінює стать адресата з чоловічої на жіночу у своїх версіях – скоріш адаптаціях, ніж перекладах – 15-ти сонетів, то й він, вочевидь, має для цього аналогічні причини: прагнучи повністю оволодіти Шекспіровим твором, Клаус змушений адаптувати описаний у сонетах різновид любові відповідно до власної гетеросексуальності<sup>22</sup>.

Зовсім інша справа, коли сонет презентується не як інтертекстуальний діалог з Шекспіром, а як власне Шекспірів твір в оригіналі або перекладі. Тоді зміна статі (або ж затушовування очевидних її маркерів), зокрема, стосовно адресата-чоловіка, здебільшого зумовлюється незнанням або ж несприйняттям того, що ліричний герой, якого ідентифікують з Шекспіром, міг мати гомоеротичні почуття до Білявого Друга. В обох випадках така зміна може бути укорінена у більш широкому культурному контексті, що я й спробую проілюструвати наступними двома прикладами.

У цікавому ролику з сайту YouTube американський автор і виконавець Руфус Вейнрайт запропонував власну музичну інтерпретацію 29-го шекспірівського сонету. І оскільки Вейнрайт – це загальновідомий гей-ідол, то можна

---

<sup>20</sup> Ibid. – S. 152.

<sup>21</sup> За цю ідею я вдячний моєму колезі з Утрехту Кейсові Костеру.

<sup>22</sup> *Claus H. Sonnetten.* – Amsterdam: De Bezige Bij, 1987. Корисним може видатись бі-лінгвальний сайт Франка Лекенса, присвячений нідерландським перекладам сонетів <<http://www.xs4all.nl/~fmlekens/Q1609/index.htm>>.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

припустити, що його вибір сонету був не випадковим<sup>23</sup>. Однак згодом, якась анонімна особа з ніком Lyra000 розмістила цю пісню в Інтернеті, подавши її у супроводі відеоряду з фільму за романом Джейн Остін „Гордість та Упередження”, де показане зародження любовних стосунків між Елізабет (Кіра Найтлі) та Дарсі (Метью МакФадден)<sup>24</sup>. В результаті, гомосексуальний потенціал сонету, посилюваний відповідною орієнтацією автора пісні, виявився нейтралізованим тим візуальним рядом, що його ілюструє, та унормованим у формі гетеросексуального бажання. І сталося це, скоріш за все, через повну необізнаність Lyra000 щодо шекспірівського Білявого Друга, а не внаслідок якогось свідомого вибору. Цей випадок, як бачимо, свідчить про те, що конструкція, яка репрезентує Шекспіра геєм або бісексуалом, ще не є загальноприйнятою чи навіть широковідомою.

Одним із найвідоміших, поза всяким сумнівом, є 18-й сонет Шекспіра “*Shall I compare thee to a summer’s day*” („Мов літня днина, молодість твоя...”), який досить часто включається до різних антологій. Однак той факт, що він (наскільки нам відомо) адресований Білявому Другові, враховується не завжди. Можна припустити, що такий інтелектуальний письменник, як Том Стоппард, котрий до того ж довгий час займався Шекспіром, добре знає, кому адресований цей ліричний твір. Та все ж за сценарієм популярного фільму „Закоханий Шекспір” (*Shakespeare in Love*), що написаний ним у співавторстві з Марком

---

<sup>23</sup> Вейнрайт був також задіяний у постановці театру „Берлінер Ансамбль” (Berliner Ensemble) 2009 року, що базувалася на сонетах (реж. Роберт Вілсон). У ній чоловічі ролі виконували жінки і навпаки. Див.: *Bazinger I. Sie sind ermüdet von Amerika // Frankfurter Allgemeine Zeitung*. – 15 April 2009. Режим доступу: <[www.faz.net](http://www.faz.net)>, дата доступу: 28 May 2009.

<sup>24</sup> “Shakespeare Sonnet 29,” автор Lyra000, 2007, дата доступу: 9 April 2009. Режим доступу: <<http://www.youtube.com/watch?v=X6FFtq5CEoM>>. Я вдячний моїй студентці Нінке Фоккемі за те, що вона привернула мою увагу до цього прикладу у своєму неопублікованому бакалаврському дисертаційному дослідженні під назвою „Шекспір і YouTube” (“Shakespeare and YouTube”), Травень 2008.

Норманом, Шекспір (Джозеф Файнз) присвячує цей сонет жінці, прекрасній білявці Леді Віолі (Гвінет Пелтроу)<sup>25</sup>. При цьому сценаристи показують, як талант англійського драматурга розвивався паралельно з його любовною історією, що еволюціонувала від нещасливого роману зі зрадливою брюнеткою Розаліною до набагато зрілиших стосунків з русавою Віолою. Отже, базове для шекспірівських сонетів протиставлення ідеалізованого Білявого Друга та демонізованої Смаглявої Леді у фільмі відтворено, але Друга-чоловіка замінено на жінку.

Щоправда, у фільмі є сцена в човні, коли перевдягнена хлопчиком-актором Віола цілує Шекспіра. Не впізнаючи її, він знічується та збентежено підводить очі. Проте ще до того, як усі підтексти його потягу до хлопця можуть стати помітними, човняр розкриває таємницю, що удаваним хлопчиною насправді є Віола<sup>26</sup>. Цей доволі стриманий натяк на гомоеротичний підтекст, який швидко нівелюється відкриттям того, що зрештою Шекспір у відповідь поцілував саме жінку, очевидно був тією межею, яку автори сценарію не могли перетнути. До того часу, коли стрічка „Горбата гора” (*Brokeback Mountain*, 2005) перетворила гомосексуальне кохання на цілком прийнятну для середньостатистичного американського глядача тему, зображення Шекспіра геєм було поза дискусією.

### “Маргіналізація” Барда

Зовсім інша ситуація в сучасній Британії, де бісексуальний образ Шекспіра є загальноприйнятим. У недавній біографічній стрічці „Втрата сорому” (*Waste of Shame*), що була знята у 2005 році на студії „БіБіСі 4” і має підзаголовок „Таємниця Шекспіра та його сонетів”, Шекспір (Руперт Грейвз) одночасно відчуває потяг і до екзотичної

<sup>25</sup> Norman M., Stoppard T. *Shakespeare in Love*. – London: Faber and Faber, 1999. – P. 58, 61; John Madden, dir., *Shakespeare in Love*, DVD, Universal, сцени 12, 36.23-33; 38.45-50.

<sup>26</sup> Norman M., Stoppard T. ... – P. 67; Сцена 13, 43.32-47 у фільмі.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

Смаглявої Леді (Індіра Варма), і до андрогінного юнака (Том Старідж), які постають джерелом натхнення при написанні сонетів. Його стосунки з Білявим Другом залишаються платонічними, а ось зв'язок зі Смаглявою Леді надзвичайно інтенсивно насичений еротикою. І зрештою ця повія, що має французько-мавританське походження, заражає Шекспіра венеричною хворобою. До речі, дану гіпотезу сценарист Вільям Бойд вибудовував на специфічному прочитанні останніх двох таємничих сонетів циклу, в яких, на його думку, йдеться про лікування сифілісу живосрібловими ваннами. Саме такі процедури й відвідує його герой у цьому телевізійному фільмі<sup>27</sup>. Цей Шекспір далекий від того майже святого образу, який було створено у 18 столітті; він не здатний перебороти в собі такі людські слабкості, як хіть, жадібність і мстивість – навіть публікація сонетів для нього є своєрідною помстою Білявому Другові. Втім, найбільш вражає те, що Шекспір представлений у фільмі як бісексуал.

Здається, що поступове прийняття тих конструкцій, які зображують Шекспіра геєм або бісексуалом, розпочалося з відомого оповідання Оскара Вайльда „Портрет містера В.Г.". Вайльд перетворив Шекспіра на версію самого себе; зобразивши зрілого драматурга, який захопився (хай навіть почуття його і залишалося платонічним) хлопчиком-актором Віллі Г'юзом<sup>28</sup>. Створюючи цей образ, Вайльд спирався насамперед на виявлені ним у шекспірівських сонетах каламбури, пов'язані з ім'ям *Will* (135-й і 143-й) та на гру слів *Hues/Hughes* (20-й). Ця гіпотеза, як гадав письменник, мала в подальшому перерости у серйозну теорію сонетів.

<sup>27</sup> Див., приміром: Shakespeare's Sonnets / Ed. Stephen Booth... – P.533-534. і Shakespeare's Sonnets. The Arden Shakespeare... – P. 153.

<sup>28</sup> Wilde O. The Portrait of Mr. W.H. (1889) // Oscar Wilde: Complete Short Fiction / Ed. Ian Small. – Harmondsworth: Penguin, 1994. – P. 49-79. З приводу аналізу оповідання Вайльда, див. статтю: Höfele A. Portraits of Mr. W.S.: Shakespeare als Rätsel in Iris Murdoch's *The Black Prince* und Anthony Burgess' *Enderby's Dark Lady* // Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch 1985. – Bochum: Verlag Ferdinand Kamp, 1985. – S. 117-131; а також мою роботу: Franssen P. The Myth of Sweet Master Shakespeare in Asimov, Wilde, and Burgess // Reclamations of Shakespeare / Ed. A.J.Hoenselaars. – Amsterdam: Rodopi, 1994. –P. 139-150.

Але зрештою, відчуваючи брак ґрунтовних доказів, що свідчили б на її користь, він вирішив створити на її основі оповідання, яке б проілюструвало переваги прекрасної вигадки над прозаїчним, буденним і нудним фактом. Утім, коли Вайльд опинився на лаві підсудних, він змушений був більш чітко визначитися щодо сексуальної орієнтації Шекспіра і намагався захистити свою приналежність до „любові, яка не наважується назвати свого імені” (“*the love that dare not speak its name*”), посилаючись на сонети, які, на його думку, також описували платонічні любовні стосунки великого драматурга з Білявим Другом<sup>29</sup>. Вочевидь, ім'я Шекспіра було досить вагомим аргументом, що й робило його корисним спільником в особистій боротьбі Вайльда проти святенництва і нетерпимості. До речі, це ж ім'я згодом використовував рух сексуальних меншин у своїй боротьбі за рівноправ'я.

Приблизно в той же час, що і Вайльд, його друг Френк Гарріс запропонував прочитання сонетів як оповіді про пристрасний гетеросексуальний роман між Шекспіром і *femme fatale*, Смаглявою Леді, котрою, на його думку, була придворна дама Мері Фіттон. Свою гіпотезу Гарріс виклав у науковому дослідженні, присвяченому сонетам, та написав п'єсу про життя Шекспіра<sup>30</sup>. За його версією, зв'язок Шекспіра з Білявим Другом мав виключно світський характер, ґрунтувався на ввічливості і звичаях та був цілком позбавлений гомоеротичного компоненту.

Аналіз розбіжностей у поглядах Вайльда і Гарріса дає можливість краще зрозуміти сутність тих дебатів стосовно Шекспірової сексуальної орієнтації, що тривали протягом майже всього ХХ століття. Сьогодні цілком очевидним є те, що сонети до Смаглявої Леді доводять причетність Шекспіра до перелюбства; а ось щодо стосунків з Білявим Другом, то тут – зовсім інша справа. Усталеною, як уже

<sup>29</sup> *Ellmann R.* Oscar Wilde. – Harmondsworth: Penguin, 1988. P. 435, 422.

<sup>30</sup> *Harris F.* The Man Shakespeare and his Tragic Life Story (1909). – Teddington, Middlesex: The Echo Library, 2006; *Harris F.* Shakespeare and his Love. – London: Palmer, 1910.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

зазначалося, є тенденція до ігнорування або пом'якшення присутніх у сонетах певних натяків на гомоеротичність шляхом зміни статі адресата з чоловічої на жіночу. Натомість гомосексуальні кола, услід за Оскаром Вайльдом, продовжують представляти Шекспіра як свого заступника, такого собі „ангела-охоронця”.

У літературній критиці найбільш яскравим і красномовним прикладом такого підходу може служити дослідження Джозефа Піквіні „Така моя любов” („*Such is my Love*”). У ньому сонети розглядаються як автобіографічна оповідь про „далеко-не-платонічний” роман між бісексуальним Шекспіром і гомосексуальним Білявим Другом.

Започаткована Вайльдом традиція асоціювання Шекспіра з гомоеротизмом знайшла прихильників і в Нідерландах. У 1946 році декілька нідерландських гомосексуалістів заснували так званий „Шекспірівський клуб” – товариство читачів Шекспіра, яке насправді слугувало прикриттям для знайомства з іншими геями. Назва „Шекспірівський клуб”, вочевидь, була інспірована гомоеротизмом сонетів<sup>31</sup>.

Гомосексуальний образ Шекспіра набував у Нідерландах поширення завдяки деяким раннім перекладам сонетів. Відомий поет Альберт Фервай (Albert Verweij) довгий час займався вивченням Шекспірових сонетів: у 1885 році він написав про них статтю, а у 1933 здійснив повний переклад. Фервай також оспівав свої стосунки (які іноді називали гомоеротичними) з колегою-поетом Віллемом Клоосом (Willem Kloos) у циклі власних сонетів, який має назву „Про любов, що зветься Дружбою” (“*Of the love that is called Friendship*”). У цьому циклі відчувається виразний вплив Шекспірового сонетарію. До речі, написані ще у 1880-х роках сонети Фервая залишалися неопублікованими аж до

---

<sup>31</sup> Marc de Koster. “Verkante keer”, веб-сайт академії „Fryske Akademy”, 2003.

Дата доступу: 8 April 2009. Режим доступу:

<<http://www.fa.knaw.nl/fa/uitgaven/trefwoord/jaargang-2003/verkante-keer>>



1938 року, а деякі з них вперше були надруковані лише у 1983 році<sup>32</sup>.

Ще більш відвертим у своїх висловлюваннях був психоаналітик Коенраад ван Емде Боас (Coenraad van Emde Boas), котрий присвятив своє дисертаційне дослідження, до якого включив і власні переклади кількох шекспірівських сонетів, вивченню особистості великого англійця та її відображення у його творах, зокрема в сонетах. Дослідник дійшов висновку, що сонети містять докази Шекспірової бісексуальності<sup>33</sup>.

Тож не має викликати подиву той факт, що у недавньому перекладі Сонетарію нідерландською мовою, здійсненому Гансом-Юргеном Шхунмакерсом (Hans-Jurgen Schoenmakers), 126-ий сонет має відверто гомосексуальні коннотації<sup>34</sup>. В тексті оригіналу міститься протиставлення вічної юності Білявого Друга старінню його коханців (*“lovers withering”*). Відсутність апострофу не дозволяє остаточно визначити, чи тут йдеться про родовий відмінок однини, чи про родовий відмінок множини, а чи, можливо, про називний відмінок множини. Відомо, що за часів правління короля Якова слово *“lover”* мало набагато менше специфічних значень, ніж у сучасній англійській мові, і часто розумілося

---

<sup>32</sup> Видання Verwey A. Oorspronkelijk dichtwerk, eerste deel, 1882-1914. – Amsterdam: Querido, 1938. – P. 34-54, містить 44 вірша з циклу *“Van de liefde die vriendschap heet”*; інші містяться у виданні: Verwey A. Dichtspel: oorspronkelijke en vertaalde gedichten / Ed. Mea Nijland-Verwey. – Amsterdam: De Arbeiderspers, 1983. – P. 101-115. З приводу імітацій та перекладів Шекспіра Ферваєм див.: Koster C. Poëtische rancune: Albert Verwey en de vertaling van Shakespeares sonnetten // Neerlandica Extra Muros. – 41.2 (May 2003). – P. 16-28; а також англійську статтю в антології *“Shakespeare’s Sonnets Global”*: Franssen P., Koster C. Shakespeare’s Sonnets into Dutch and Flemish // William Shakespeare’s Sonnets for the first time globally reprinted. A quatercentenary anthology 1609-2009 / Ed. By Manfred Pfister and Jurgen Gutsch. – Dozwil/TG/Switzerland: Edition SIGNAThUR, 2009. – P. 171-174.

<sup>33</sup> Coenraad van Emde Boas. Shakespeare’s sonnetten en hun verband met de travesti-double spelen: Een medisch-psychologische studie, Diss. Amsterdam 1951. – Amsterdam: Wereldbibliotheek, n.d. Я вдячний Кейсу Костеру за те, що він привернув мою увагу до цього тексту.

<sup>34</sup> Schoenmakers H.-J. De liefdesgedichten van William Shakespeare. – Utrecht: Gopher, 2006. – P. 129.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

просто як „друг”<sup>35</sup>. Однак Шхунмакерс, тим не менш, Шекспірову фразу „*the fall of your lover(s)*” перекладає як “*je minnaars val*” („падіння твоїх коханців/коханця”), надаючи слову “*lover*” сучасного значення „сексуального партнера”. Внаслідок цього в його перекладі зберігається присутня в оригіналі невизначеність щодо форми (однина чи множина) слова “*lovers*”, але майже не залишається місця для сумніву стосовно того, якими саме були стосунки Білявого Друга та ліричного героя сонетів (а також, можливо, й інших, згаданих як “*lovers*”, осіб). Чи розраховував Шхунмакерс саме на такий ефект, чи просто не знав, яке значення мало слово “*lover*” за часів Шекспіра, нам не відомо. Однак наведений приклад свідчить про те, що в сучасній Голландії образ Шекспіра-гея вже не є шокуючим.

### Висновки

Шекспірівські сонети, як бачимо, посідають важливе місце у гендерному та гей-лесбійському дискурсі. Поступово відбувається зміна не лише історії, що стоїть за сонетами, але й образу самого Шекспіра. У нашому сприйнятті Бард постає незахищеним від людських бажань, навіть тих, що засуджуються суспільством. У нашому розумінні велич Шекспіра полягає не в тому, що він вийшов за межі свого людського єства і став майже божеством, а в тому, що він спромігся так глибоко пізнати і так яскраво описати всі протиріччя людського буття в усій їхній багатоманітності. Ідеалізуюче конструювання особистості Шекспіра поступилося місцем чомусь більш близькому до концепції Ентоні Берджеса: “Не треба нарікати на те, що ми не маємо портрету Шекспіра, який задовольняв би всі наші вимоги. Для того, щоб побачити його обличчя, нам треба лише подивитися у дзеркало. Він – це ми самі, звичайне страждаю-

---

<sup>35</sup> Неоднозначність ренесансного слововжитку може бути проілюстрована прикладом з трагедії Шекспіра „Юлій Цезар”, коли Брут публічно називає Цезаря своїм “best lover,” вочевидь не маючи на увазі нічого більшого, аніж „найкращий друг” (*Julius Caesar* 3.2.41).

че людство, збуджуване помірними амбіціями, занепокоєне через гроші, жертва бажань і до того ж смертне<sup>36</sup>”

У Західній Європі навіть гомо- чи бісексуальність Шекспіра є тепер цілком прийнятною. І в цьому зв'язку його образ використовується геями у боротьбі за власні права, хоча у США, здається, він ще не має такого ж потужного впливу.

Для Вордсворта сонети були тим ключем, яким Шекспір „відімкнув своє серце”<sup>37</sup>. Для нас же, тобто тих, хто усвідомлює неможливість дізнатися про справжню історію, що приховується поза сонетами, вони є корисними ключами, які допомагають відкривати таємниці тих культурних змін, що відбиваються у нашому конструюванні образу Шекспіра: у смислах, якими ми його наділяємо<sup>38</sup>.

Як демонструють приклади, взяті мною не лише з перекладів, але й з перевидань, критики та біографічних творів, для того, щоб найповніше збагнути сутність Шекспірових сонетів, їх треба вивчати у широкому контексті культури. Визначення адекватності перекладу – це тільки початок такого аналізу. Гендерні стосунки та сексуальна орієнтація – лише одне з цілого ряду цікавих питань поряд із кольором шкіри Смаглявої Леді та багатьма іншими. Відповіді на ці питання в різних локальних контекстах можуть бути настільки ж актуальним предметом інтернаціональних Шекспірівських студій, як і постановки його творів в різних країнах світу.

Мій підхід до розгляду історії сонетів у загальнокультурному контексті, проілюстрований англійськими, американськими, нідерландськими та німецькими приклада-

---

<sup>36</sup> Burgess A. Shakespeare. – London: Jonathan Cape, 1970. – P. 261.

<sup>37</sup> Wordsworth W. Scorn not the Sonnet // The Poetical Works of William Wordsworth. 2<sup>nd</sup> ed. / Ed. E. de Selincourt and Helen Darbishire. – Oxford: Clarendon Press, 1954. – V. III. – P. 20-21.

<sup>38</sup> Стівену Буту належить відома цитата: „Вільям Шекспір напевне був або гомосексуалом, або бісексуалом, або гетеросексуалом. Жодних відомостей з цього приводу сонети нам не надають” (Shakespeare's Sonnets / Ed. Stephen Booth... – P. 548).

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

ми, може виявитись прийнятним і ефективним також і для Східної Європи та України зокрема.

Мені, наприклад дуже цікаво знати, як українські перекладачі сонетів подають стосунки між ліричним героєм і адресатом, яка історія українських перекладів 66-го сонету та якими є культурні й політичні контексти цих перекладів. Я думаю, що доволі плідним міг би виявитися порівняльний аналіз рецепції творчості Шекспіра в Україні та у споріднених культурах. Перспективним, зокрема, видається вивчення трьох творів Юрія Домбровського про життя Шекспіра. В одному з них йдеться про Смагляву Леді, що, можливо, пов'язано з темою сонетів та тією роллю, яку вони відігравали в добу сталінізму. На сьогодні Всесвітня Шекспірівська Бібліографія містить тільки одну англomовну роботу, що присвячена творчості Домбровського. Це стаття Тетяни Сотнікової, в якій авторка лише побіжно торкається питання художнього діалогу між ним і Шекспіром<sup>39</sup>. Утім, більш глибоке дослідження інтертекстуальних зв'язків між цими двома видатними авторами може виявитись надзвичайно цікавим. До того ж, можливо, вже прийшов час перекласти на англійську мову ті твори Домбровського, що присвячені Шекспіру<sup>40</sup>. У будь-якому разі, англomовні публікації на подібні теми – і я в цьому переконаний – зацікавлять шекспірознавців в усьому світі.

*Переклали з англійської  
Дар'я Лазаренко і Юрій Черняк*

---

<sup>39</sup> *Sotnikova T. Re-reading Yuri Dombrovsky // Social Sciences: A Quarterly Review of the Russian Academy of Sciences. – 1997. – Vol. 28. – No. 2. – P. 104-118.*

<sup>40</sup> Я вдячний Тетяні Кузовкіній за те, що вона привернула мою увагу до книги Домбровського, присвяченої Шекспіру, своєю сценічною адаптацією його шекспірівської новели „Королівський рескрипт” для Амстердаського Камерного Театру (Amsterdam Chamber Theatre, 2009).

**Чупис Ирина**  
(Харьков)

## **У.ШЕКСПИР В ЗЕРКАЛЕ СВОИХ СОНЕТОВ (ОПЫТ ПЕРЕВОДА)**

*Переклад сонетів Вільяма Шекспіра з оригіналу дав авторові статті можливість побачити деякі моменти, що свідчать про акторську професію великого письменника, та простежити розвиток його стосунків з юнаком і дамою, які володіли його серцем.*

***Ключові слова:** переклад, сонет, юнак, смуглява леді, ліричний герой, акторство.*

Уильям Шекспир – один из самых великих и загадочных поэтов человечества. О его личности почти ничего не известно. Его драматургия поражает своей глубиной и объективностью, в ней не чувствуется определенной манеры (стиля), свойственной каждому писателю. Шекспир многолик и всеобъемлющ, он спрятан за своими героями, как Бог за своими творениями. И до сих пор ходят споры: мог ли актер, выходец из семьи ремесленника, не получивший университетского образования, создать шедевры, питающие духовную жизнь человечества вот уже более 400 лет?

«Сонеты» – единственное произведение, написанное У.Шекспиром от первого лица, и это, как сказал У.Вордсворт, – «ключ, которым Шекспир открыл свое сердце». Но для неанглоязычного читателя необходим еще один ключ – перевод, и многое зависит от цели, которую ставит перед собой переводчик. Моей целью при переводе сонетов с английского издания<sup>1</sup> было создание интерпретации, как можно более близкой к оригиналу по содержанию, форме и художественным приемам.

---

<sup>1</sup> *Shakespeare W. The sonnets and a lover's complaint. – L.: Penguin books, 1986.*

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

Первое издание сонетов Шекспира вышло 400 лет назад, в 1609 году, но задолго до этого отдельные сонеты ходили в списках среди друзей и коллег Шекспира. Изданные сонеты посвящены некоему мистеру «W.H.». Из 154 сонетов 126 обращены к юноше, 26 – к женщине. Споры о личностях этого юноши и женщины («смуглой леди сонетов») не окончены до сих пор. Но знакомство с литературой и особенно работа над переводом подлинника склонили меня к версии, которой придерживаются наиболее известные шекспироведы<sup>2</sup>: воспеваемый Шекспиром юноша – Уильям Герберт (он же граф Пемброк), а женщина – Мэри Фиттон, любимая фрейлина королевы Елизаветы. Косвенное подтверждение этой версии можно найти и в самих сонетах.

При переводе<sup>3</sup> я, следуя подходу М.Лозинского, старалась оставаться в рамках художественных средств, использованных Шекспиром, сохраняя ритмическую ткань, образы автора, а также

– «дыхание», т.е. длину предложений, которые порой занимают несколько строф (например, в сонетах 12, 15, 63 это 12 строк из 14);

– знаки вопроса и восклицания;

– анафорические повторы (см., например сонеты 49, 66);

– построения типа: Когда...Тогда...;

– различия в обращениях «Ты» и «Вы», поскольку во времена Шекспира эти две формы личных местоимений существовали в староанглийском языке.

Ниже я остановлюсь на моментах, характеризующих личность Шекспира, которые мне удалось выявить при переводе.

**“W.H.”** О том, что сонеты 1 – 126 посвящены мужчине (юноше) недвусмысленно свидетельствует 20-ый сонет. Там поэт, обращаясь к “master-mistress” своей страсти (passion) пишет: *«Природа женщиной тебя лепила / И, очевидно,*

<sup>2</sup> Брандес Г. Жизнь и произведения Шекспира. – М.: Алгоритм, 1997.

<sup>3</sup> Шекспир У. Сонеты / Перевод И.Чупис. – Харьков: ТАЛ «Слобожанщина», 2002; Чупис И. Два духа, две любви. Сонеты Шекспира. – Харьков: Факт, 2008.

*одурев отчасти, / Тебе мой признак присовокупила, / Добавив нечто, к моему несчастью». В последнем, 126-ом сонете, посвященном юноше, Шекспир прямо называет его: “o thou, my lovely boy”. То, что имя друга “Will”, следует из 135-го сонета, где Шекспир перечисляет поклонников «смуглой дамы» (Мэри). Связь Уильяма Герберта с Мэри Фиттон, которая родила от него ребенка, не была секретом.*

**Служба.** Можно предположить, что Шекспир, к тому времени уже имевший известность в поэтическом кругу как автор «Ромео и Джульетты», «Генриха VI», «Сна в летнюю ночь» и др. пьес, был приглашен матерью юного Герберта для занятий с сыном, имевшим поэтические наклонности. Т.е., по-видимому, Шекспир в доме графа Пемброка имел некие служебные обязанности воспитательного характера. *«О, лорд моей любви, кому служу / И чьи заслуги должен восхвалять, / Тебе свои послания пишу, / Но не затем, чтоб ум свой показать, / Я выполняю очевидца долг...»* (сонет 26). Мать Герберта, известная писательница Мэри Сидни, видя раннюю зрелость сына, желала его женитьбы. Первые 20 сонетов Шекспира пытаются убедить юношу жениться, и здесь можно усмотреть как бы выполнение поэтом своего «служебного долга». Шекспир дарит юноше книгу-дневник: *«А в эту книгу, на ее листы / Вноси своих раздумий результаты»* (сонет 77). После разрыва отношений юноша возвращает Шекспиру свой дневник, но поэт отказывается его забирать: *«Чтоб удержать любви благие дни, / Не нужен мне бумажный дубликат. / Поэтому я отдаю дневник, –/ Ведь ум и сердце большее хранят»*. О служебном, подчиненном, положении Шекспира свидетельствуют строки, обращенные к юноше в 37-м сонете: *«...И к кроне рода знатного, к тебе / Свою любовь я щедро прививаю»*, и в сонете 58: *«В сословье Вашем действует закон, / Что образ жизни может выбирать / Вельможа сам; он правом наделен / И миловать себя, и порицать»*.

**Друг.** Герберт унаследовал поэтические склонности от матери-писательницы, которая была сестрой знаменитого

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

поэта Филиппа Сидни, и был одаренной натурой. В 17 лет он окончил Оксфорд. Между Шекспиром и его учеником возникла страстная привязанность, – «любовь небесная» (у древних греков таким отношениям покровительствует Афродита Урания). Друг стал Музой поэта. Истории их отношений и посвящены знаменитые сонеты Шекспира. Герберт был прекрасен собой подобно древнегреческой Елене (сонет 53) и не избежал грехов молодости, за которые его часто упрекал Шекспир: *«Как яблоко у Евы красота, / С которой добродетель не в ладах»* (сонет 93) Поэт близко к сердцу принимал неблагоприятные поступки друга: *«Ах, почему же он в грехе живет / И, благочестия не соблюдая, / Греховную инфекцию несет, / Ее вокруг себя распространяя?»* (сонет 67). Призывал друга не рисковать своей честью: *«...гниль лилий пахнет хуже сорняков»* (сонет 94), но влюбленное сердце прощало другу все: *«Пускай твое пленение страстями / Меня убьет, но нам не быть врагами»* (сонет 40).

**Соперник.** Мучительную ревность испытал Шекспир, когда появились поэты-соперники, которые тоже начали воспевать его друга. *«Немеет моя Муза и молчит, / Пока Вас прославляет много уст, / Покуда золотым пером строчит / Вам дифирамбы каждая из Муз...»* (сонет 85). Но, по-видимому, больше всего поэт ревновал юношу к Чапмену, первому переводчику Гомера на английский язык. Шекспир, не получивший университетского образования, остро чувствовал преимущества *«обученных писать бессмертными»* (сонет 86) в создании вдохновенных слов во славу друга. *«Как я робею, зная, что другой – / И лучший – дух Вам посвящает речь, / Меня невольно этой похвалой / Он может на молчание обречь»* (сонет 80).

**Актер.** Круг поклонников Уильяма Герберта ширился, и отношения друзей проходят стадии охлаждения, разрыва и разлуки (сонеты 87-100). Затем состоялась встреча и выяснение отношений. В этот период написаны строки, свидетельствующие о знакомстве Шекспира с актерской



профессией: «О, Ваш упрек, с Судьбой соединяясь, / Стремящейся к греху меня склонять, / Воздействует не лучше на меня, / Чем способы на публику влиять. / Оттуда появленье ярлыка / На имени, и там я подчинен / Работе, как красильщику – рука» (сонет 111). Об этом же говорят и строки более раннего 23-го сонета: « Как действует актер, не овладев / Высотами сценических искусств, / То робко, то не сдерживая гнев, / Ослабевая от избытка чувств, / Так я, страшась доверье потерять, / Не соблюдаю ритуал любви...».

Два духа, две любви. Встреча после разлуки принесла обновление и укрепление чувств: « Не говори, что в чувствах я фальшив, / Хотя в твое отсутствие уйти / И мне случилось от своей души, / Которая живет в твоей груди. / Там дом моей любви. И я туда / После блужданий прихожу опять, / Чтоб пятна смыла слезная вода, / Но в доме ничего не поменять» (сонет 109). Но не только любовь к другу была в сердце Шекспира в то время. Поэт был страстно влюблен в «смуглую даму» (по-видимому, Мэри Фиттон), которой посвятил сонеты 127-152. В отличие от «небесной любви» к другу это была земная любовь к остроумной и своенравной женщине, для которой Шекспир стал еще одним Виллом (Will) среди ее поклонников (сонеты 135-137). Поэт пишет: «Two loves I have, of comfort and despair, / Which like two spirits do suggest me still; / The better angel is a man right fair, / The worser spirit a woman coloured ill» . «Два духа, две любви, как рай и ад, / Живут во мне, душа им отдана. / Дух лучший светел и, как ангел, свят, / А худший – женщина, она, как зло, черна» (сонет 144). В смуглую даму влюбился и Герберт, которого Шекспир сам познакомил с Мэри (сонет 134): «Посланник чувств моих был сам пленен, / Желая мне помочь, попал в капкан». В возникшем любовном треугольнике Шекспир винит себя, и сердце его получает двойной удар: он теряет возлюбленную и любовь своего друга, своего «второго я» (“next myself”, sonnet 133): «Когда тебя лишаясь, ей – приход, / Любовь

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

*теряю, – друг ее находит. / Моей судьбой, крестом стал  
ваш уход, / А вы нашли друг друга мне в угоду»* (сонет 42).  
Отражение описанных событий в сонетах со значительно  
отличающимися номерами говорит об отсутствии строгой  
хронологии в расположении сонетов, что ранее отмечалось  
исследователями.

Страсть Герберта к Мэри оказалась недолговечной, он  
ее бросает. Похоже, что уход юноши Шекспир изобразил в  
143-м сонете, где хозяйка пытается удержать выросшего и  
пытающегося улететь птенца: *«Она его не хочет отпускать,  
/ И, бросив все, спешит за летуном, / А чадо, что оставила  
она, / Гоняется за матерью, крича, / Но та погоней так  
увлечена, / Что ничего не хочет замечать: / Так ты  
бежишь, а я вслед за тобой, – / За тем, кому лететь пришла  
пора. / Поймав надежду, снова будь со мной / Как мать, –  
целуй меня и будь добра. / Я помолюсь, чтоб не ушел твой  
Will, / И мой призывный плач услышан был».*

Сонеты ясно свидетельствуют о том, что любовь к  
другу, «любовь небесная», превалирует в сердце Шекспира.

**Примат духа** свойственен его мироощущениям, его  
философским взглядам. *«О дух, что в центре тела помещен,  
/ Среди его страстей-бунтовщиков, / Ты почему так нищ и  
истощен, / Когда так пестр и дорог твой покров? / Аренда  
дома слишком коротка, / Зачем так много тратить на  
фасад?»* (сонет 146). Размышляя о конечности жизни и  
неизбежности вечной разлуки с любимым, поэт пишет:  
*«Земле принадлежит земное – прах, / А дух мой – наилучшее  
– тебе»* (сонет 74).

**Взаимосвязь вещей в природе**, упоминаемая в Сонетах,  
свидетельствует о свойственном Шекспиру глубоком  
проникновении в окружающий его живой и неживой мир. Во  
многих сонетах поэт пишет о разрушительном действии  
Времени на созданные им же шедевры, но одновременно  
замечает и его созидательную работу, проявляющуюся во  
взаимосвязи, диалектике явлений (сонет 64): *«Когда я вижу  
бег голодных волн, / Что неустанно поглощают берег, / Но,*

*побеждая, отлагают соль / И умножают сушу той  
потерей; / Когда такой случится наблюдать / Распад вещей,  
меняющий их суть, – / Тогда я начинаю сознавать, / Что Час  
придет, и я тебя лишусь». А в 119-м сонете мы читаем: «О,  
польза зла! Я утверждать готов, / Что даже зло творить  
добро умеет».*

Поэт отмечает повторяемость явлений в Природе:  
*«...ничто не ново под луной. / Новы одежды, суть – без  
измененья» (сонет 123); «Коль было все и новому не быть, /  
Как мы тогда обмануты, трудясь / Над чем-то вдохновенно,  
ведь носить / Опять придется прежнее дитя!» (сонет 59).*

Несправедливость, противоречия жизни глубоко ранят поэта. Об этом он пишет в своем программном 66-ом сонете:

*Всем утомлен, я смерти шлю свой плач:  
Как видеть муки нищих от рожденья  
И то, как весел в праздности богач,  
И от чистойшей веры отреченье,  
И блеск наград, скрывающий позор,  
И девственность заложницей насилья,  
И совершенству ложный приговор,  
И силу, принужденную к бессилью,  
И властный гнет искусства немотой,  
И назиданье глупости уменью,  
И нареканье правды простотой,  
И доброту у злобы в подчиненье.  
Всем утомлен, я б смертным сном уснул,  
Да ведь любовь оставлю здесь одну.*

**«...я над смертью рифмой вознесен».** Шекспир испытывал мучительную боль при виде того, как «прожорливое Время» уничтожает им же созданные перлы. Как сохранить прекрасное? Человечество знает такой путь спасения – путь, озаренный любовью. Любовь! *«Она, от власти Времени уйдя, / угасшей жизни продлевает срок» (сонет 116).* Поэт убеждает прекрасного друга жениться, чтобы красота, дарованная ему Природой, запечатлелась в

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

потомстве: *«Она тебя печатью создала. / Множь копии, чтоб красота жила»* (сонет 11).

Люди, стремясь себя увековечить, также обращаются к искусству, устанавливают памятники, пишут картины, стихи. Шекспир, восхваляя друга в своих сонетах, как бы продлевает его бытие, дает ему другую жизнь (сонет 15). *«Ни мрамор, ни злаченный монумент / Не долговечней, чем прекрасный стих... / Твой образ смерть и рознь перешагнет / И доживет до тех далеких дней, / Когда потомство наше подойдет / К неотвратимой гибели своей ...»* (сонет 55). О том, что Шекспир признавал мощь своего таланта, свидетельствуют такие строки 81-го сонета:

*Вам памятник создаст мой хрупкий стих,  
Кто не рожден еще, его прочтет,  
И будут повторять уста живых,  
Когда наш мир отдышит и умрет.  
Вам жить – ведь таково мое перо –  
На всех устах в живейшем из миров.*

Создав стихотворный памятник своему другу, Шекспир преподнес человечеству бесценный дар, которым оно наслаждается уже 400 лет. «Сонеты» обессмертили поэтическое имя гениального драматурга. Об этом говорят и его слова из 107-го сонета:

*Смерть оскорбляет бессловесный род,  
А я над смертью рифмой вознесен.*

**Висоцька Наталія**  
(Київ)

## **ЖІНОЧИЙ ПОРТРЕТ НА ТЛІ ЄЛИЗАВЕТИНСЬКОЇ ДОБИ («ДРУЖИНА ШЕКСПІРА» Ж. ГРІР)**

*Стаття містить аналіз книги сучасної британської дослідниці Ж.Грір „Дружина Шекспіра” (2007), в якій піддаються сумніву сталі уявлення шекспірознавства з приводу постаті Енн Хетевей. Незаперечним достоїнством книги є те, що в ній наведений широкий спектр почерпнутих з документальних та художніх джерел фактів про найрізноманітніші аспекти життя англійської жінки пізнього Відродження.*

**Ключові слова:** шекспірознавство, фемінізм, історична реальність доби, Єлизаветинська Англія, сонет.

Одним з найвідоміших пасажів у збірці лекцій В.Вулф «Своя кімната» (1929), цій полум'яній апології права жінки на незалежність та творчу самореалізацію, є фрагмент, присвячений сфантазованому авторкою образу сестри Шекспіра – не менш талановитої, ніж її брат, але, на відміну від нього, приреченої, в силу патріархальності суспільної системи, на буденне животіння або трагічну самотність вигнанки. Накресливши кількома майстерними штрихами можливу траєкторію долі «Джудит Шекспір», Вулф далі скаржитися на те, що будь-яка спроба уявити життя жінки елизаветинської доби наштовхується на брак фактів. «Про неї невідомо нічого конкретного, нічого абсолютно істинного та істотного. Історія майже не згадує про неї...Я подумала, що потрібний – і чому б якійсь блискучій студентці Ньюгема або Гертона не надати його? – масив інформації; в якому віці вона одружувалася; скільки дітей в неї було зазвичай;...чи вона сама готувала їжу; чи була в неї

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

служниця? Всі ці факти десь є, можна припустити, що в церковних книгах та парафіяльних записах; життя звичайної елізаветинської жінки має бути десь представлене у розпорошеному вигляді, і, можливо, хтось міг би його зібрати та представити у формі книжки»<sup>1</sup>. Згадка про Ньюнгем та Гертон – жіночі коледжі Кембриджа – у цьому контексті цілком зрозуміла: адже саме перед їхніми студентками Вулф читала свої лекції. Але повинно було минути мало не вісімдесят років, щоб побажання письменниці справдилося: знайшлася блискуча студентка Ньюнгема, яка у деталях відтворила життя середньостатистичної жінки кінця XVI – початку XVII століття...

Цією «студенткою» стала Жермена Грір, авторитетний науковець і викладач, відома, насамперед, як теоретик фемінізму завдяки своїй книзі «Жінка-євнух» (1970). Водночас вона зробила помітний академічний внесок і до шекспіріани, захистивши у Кембриджі (а саме, у Ньюнгемі!) дисертацію про ранні комедії драматурга і написавши книжку про нього (1986) для солідної серії «Старі майстри».

У новій роботі Грір поєднує обидві свої іпостасі, сполучивши ново- історичну увагу до контексту доби та до життєвих практик звичайних людей (і в цьому її можна назвати послідовницею С.Грінблатта) з феміністичними засадами. Як впливає з самої назви книжки Жермени Грір (*Shakespeare's Wife*, 2007), фокус уваги в ній зосереджено на не дуже шанованій шекспіролюбамі постаті Енн Хетевей. Проте по-новому сміливий погляд на неї кидає відблиск і на фігуру її славетного супутника життя, спонукаючи до бачення і його також в дещо іншому світлі. Обравши саме такий об'єкт дослідження, будь-який автор неминуче мав зіткнутися з незчисленними труднощами. Можна погодитися з Кеті Ройф, котра констатує: «Небагато починань виглядали б в очах відповідального науковця настільки важкими й майже нездійсненними, як створення

---

<sup>1</sup> Woolf, V. *A Room of her Own*, 1929. Режим доступу: <http://ebooks/adealade.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/>.

біографії дружини Шекспіра, Енн Хетевей». Причина – «у нас майже немає достеменних фактів про життя пані Шекспір, і нам майже нічого не відомо про Шекспірів шлюб»<sup>2</sup>. Втім, знану активістку з академічних кіл це не злякало. Образ, що вимальовується зі сторінок розвідки Грір, різке відрізняється від тієї блідої й мало симпатичної фігури, яку нам незмінно нав'язували як більш традиційні, так і сучасні біографи поета (у тому числі, найновіші – С.Грінблатт, П.Акройд). У відповідності до поглядів Грір на природу та призначення жінки Енн Шекспір постає не тінню свого геніального чоловіка і не безсоромною авантюристкою, що затягла під вінець недосвідченого бідолашку Вілла, а самостійною особистістю, наділеною суб'єктністю і здатною на ефективні дії та глибокі почуття. Відповідно, ця праця є відверто полемічною щодо її попередниць у трактуванні постаті головної героїні. При цьому полеміка ведеться, з одного боку, на високому науковому рівні, тобто з опертям на величезний корпус історичних, зокрема, архівних документів, які хай прямо і не підтверджують гіпотези Грір, але принаймні демонструють їхню ймовірність. З другого ж, авторка не приховує власної емоційної заангажованості у предметі аналізу і розгортає свою аргументацією з публіцистичною загостреністю та гумором, чому сприяють назви розділів, стилізовані під старовинний роман або трактат. Наприклад, вступ названо так: «Про погану репутацію дружин загалом, дружин літераторів зокрема, та про традиційну зневагу до дружини людини тисячоліття». В ньому задекларовані творчі принципи авторки: «Всі біографії Шекспіра – це хатинки з соломи, проте солома буває добра або гнила, і деякі хатинки побудовані краще за інші. Свідощтва, які завжди тлумачаться не на користь Енн Хетевей, можуть бути інтерпретовані в інший, більш плідний спосіб, особливо у контексті сучасної історіографії»<sup>3</sup>. Виходячи з цього, Грір

<sup>2</sup> Roife K. Reclaiming the Shrew // The New York Times Book Review. – April 27. – 2008. – P.12.

<sup>3</sup> Greer G. Shakespeare's Wife. – N.Y: HarperCollins, 2007. – P. 9.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

починає методично переглядати цілу низку припущень, які стали у шекспірознавстві загальним місцем. Її основний прийом – виклад почерпнутих з документальних та художніх джерел фактів про найрізноманітніші аспекти життя англійської жінки доби пізнього Відродження і проєкція їх на долю Енн під девізом «так могло бути».

Подібна книжка могла з'явитися лише у зміненій парадигмі гуманітарних студій, на перетині кількох значущих векторів: зсуву інтересу в історичній науці з подій державного значення на повсякденні практики пересічних людей; відтворення замовчуваних чи знехтуваних раніше «голосів» маргіналізованих суб'єктів історії, зокрема жінок; зміщення акценту у шекспірівських студіях з постаті самого Барда на його епоху та оточення.

Слід згадати, що книжка Грір – аж ніяк не перше літературне звернення до образу жінки з родинного кола Шекспіра. Ще 1884 року у популярному часописі «Гарперс Мегезін» окремими частинами публікувався роман Вільяма Блека про молодшу дочку драматурга – «Любовні романи та інші пригоди Джудит Шекспір», перевиданий і в ХХІ ст. Авантюрний і суто розважальний характер цього опусу очевидний вже з його назви. Пізніше, з легкої руки Вулф, і особливо в наш час, у розпалі постмодерністської та феміністичної моди на «археологічні» реконструкції занедбаних жіночих постатей минулого, родички великого стретфордця також неодноразово ставали героїнями художніх творів. Та сама Джудит опинилася у центрі роману Грейс Тіффані («У мого батька була дочка»: історія Джудит Шекспір», 2003), а Сюзанні присвячено книжку Пітера Гессінджера «Дочка Шекспіра» (2004), призначену для підліткового читання. У таких текстах, як правило, актуалізуються не лише започаткована В.Вулф критика патріархального ладу Відродження, а й улюблені прийоми самого Шекспіра, зокрема, карколомні колізії його комедій та гендерне перевдягання, а також яскравий навколо-театральний колорит елизаветинського Лондона. Вочевидь,



праця Грір відрізняється від цих творів не лише за жанром, а й своєю глибокою вкоріненістю в історичну реальність доби, хоча також містить чималий елемент творчої уяви.

Отже, першим серед тих сталих уявлень шекспірознавства, які Грір піддає сумніву завдяки своїй стратегії «умовного способу», слід назвати історію шекспірового одруження. Надто часто воно трактується як наслідок юнацької необережності, сумнозвісного «roll in the hay», після якого Енн завагітніла і весілля стало неминучим. За Грір, ця старша за Шекспіра дівчина була набагато вигіднішою партією, ніж юний Вілл, і отже шлюб міг мати цілком інші резони та відбуватися за інших обставин (де не Енн, а Вілл виступає у ролі спокусника). Хоча б там як, Грір не відмовляє юному Шекспіру у привабливості і вважає, що одним з найефективніших знарядь в його любовному арсеналі мала бути поезія. Зі сторінок книжки ми дізнаємося багато цікавого про шлюбні звичаї тих часів, про вагітність, народження та виховання дітей, про правовий стан жінки, про ставлення до хвороб та смерті, та про дискурсивні прояви, через які закріплювалися або розхитувалися ці суспільні практики. Авторка різко протестує проти усталеного погляду на шлюб між Вільямом та Енн як нещасливий – факт, котрий шекспірознавці намагаються довести мало не повною відсутністю у його творчості зображення щасливих родин. На її думку, подібний предмет взагалі не характерний для світової літератури. Зате, каже Грір, у драматургії Шекспіра маса прикладів вірних та відданих дружин, які рятують своїх чоловіків.

Так само переглядаються можливі причини загадкового полишення Стретфорду молодим Шекспіром – на погляд авторки, воно могло бути (і скоріш за все було) не актом сваволі, а результатом спільно прийнятого рішення. За відсутності джерел існування вдома, подружжя цілком могло постановити, що Вілл, вже батько трьох дітей, відправиться на пошуки щастя до столиці, тоді як Енн, «позбувшись четвертого голодного рта, що його треба було

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

годувати, піклуватиметься про себе та своїх дітей»<sup>4</sup>. Натхненні рядки присвячені потенційним професійним заняттям Енн, яка мала на самоті забезпечувати родину, поки чоловік був у Лондоні. Вона, на думку Грір, могла взятися за виробництво солоду або елю, за плетіння чи прядіння тощо. Наголошується на тому, що більшість жінок тієї епохи працювали, а стереотип зманіженої жінки, яка проводить час у бездіяльності, є витвором пізніших історичних періодів. Отже, опис різноманітних видів діяльності, відкритих для елизаветинської жінки, «працює» на створення образу ділової, активної, самодостатньої особистості, якою автор бачить Енн Шекспір.

Одним з найцікавіших місць у книзі є її «сонетний» розділ, що констатує і знаний шекспірознавець Стенлі Веллс, головний редактор оксфордського видання творів Шекспіра. У своїй рецензії він наголошує: «демонстрація Грір того факту, що Шекспір міг адресувати деякі з поезій своїй далекій коханій дружині – один з найбільш інтригуючих та плідних аспектів її книжки»<sup>5</sup>.

Дійсно, підійшовши до теми сонетів, Грір висловлює припущення (яке цілком поділяє і Веллс), що їхня послідовність у першій збірці не є результатом продуманого плану з боку автора, а довільна й досить хаотична. Це дає їй змогу далі припустити, що деякі з них насправді присвячені не чарівливому білявцеві, і не демонічній брюнетці, а скромній провінціалці Енн. Власне кажучи, ще 1971 року таку ідею було висловлено щодо сонету 145, де прискіпчиві дослідники знайшли в оригіналі красномовну гру слів – “hate away”, що, на їхню думку, прямо відсилає до “Nathaway”. Грір вважає, що вірші були невід’ємною складовою Шекспірового залицяння до Енн – «майже немає сумніву у тому, що поезія входила до арсеналу Шекспіра як коханця, і він мав обов’язково скористатися з неї під час

<sup>4</sup> Greer G. Op. cit. – P. 144.

<sup>5</sup> Wells S. Mistress Shakespeare // The New York Review of Books. – April 17. 2008. – P. 8.

упадання за Енн Хетевей»<sup>6</sup>. Щоправда, визнає науковець, чоловіки, як правило, не пишуть сонетів до своїх дружин – але за винятком тих ситуацій, коли дружина далеко, і треба поліпшити не дуже гарні стосунки з нею. І далі Грір пропонує подивитися на відомі тексти саме під таким кутом зору. В результаті виходить, що ціла низка віршів, які ми за звичкою вважаємо спрямованими до юнака чи смаглявої леді, цілком могли бути звернені до власної жінки (зокрема, сонет 27 без усіляких натяжок піддається прочитанню як лемент чоловіка, що перебуває далеко від рідної оселі і скучив за теплом домашнього (і подружнього!) вогнища). Не менш виразний в цьому сенсі, на мій погляд, і сонет 29, в якому з непідробною щирістю (якщо це «гра», то досконала!) висловлені гіркота, втома та незадоволення собою, які здатний скрасити лише спомин про рідну душу. Дійсно, про чию «sweet love» тут, ймовірніше, йдеться – розбещеного Саутгемптона чи вірної Енн? На думку Грір (таку жіночу!), якби, поїхавши зі Стретфорду, Шекспір «замість грошей та прибутків надіслав додому лише один такий сонет, Енн була б несказанно щаслива»<sup>7</sup>.

Щодо незаперечної адресації значної кількості сонетів до юнака (хоч з певністю це можна стверджувати про набагато менше з них, ніж ми звикли гадати), тут Грір дотримується досить поширеної думки – перебільшені висловлення захоплення й навіть пристрасті є, гадає вона, лише даниною жанровій умовності, а не виразом справжніх почуттів. На доказ своєї правоти вона наводить приклад Волтера Ралі, що звертався до королеви Єлизавети з віршами, нібито сповненими палкого бажання, перебуваючи у в'язниці за її наказом і кохаючи зовсім іншу жінку. Крім того, доводить Грір, відкрито говорити в елизаветинській Англії про гомосексуальне кохання, тим більше до вищої за суспільним рангом особи, було просто неможливо. На її твердження, будь-яка не-репродуктивна сексуальна

<sup>6</sup> Greer G. Op. cit. – P. 70.

<sup>7</sup> Ibid. – P. 263.

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

діяльність засуджувалася як «содомія», незалежно від того, з ким її здійснювати. При цьому, хоча сучасникам Шекспіра було добре відомо про різні «неприродні» сексуальні потяги, всі вони вважалися прикладами людської розпусти, а не вродженими особливостями чи патологією. «Практично неприпустимо, щоб Шекспір, людина нижчого стану, у поетичній формі розказав про свої спроби спокусити юнака з вищого прошарку, ніж він сам»<sup>8</sup>. Тобто, якби хтось інтерпретував сонети саме у такому ключі, їх би просто вилучили з обігу та спалили. Власне, Торп тоді ніколи й не насмівся б відкрито їх надрукувати – «за доведену содомію карали на смерть через повішання». Так само – з цих самих причин – не міг Торп мати на увазі, скажімо, Саутгемптона або Пемброка у своїй відомій присвяті.

Отже, Грір вважає, що до сонетів не можна підходити як до документальних свідчень реальних стосунків. Водночас, вона також наголошує на «театральності» шекспірової доби, в річищі якої доречно уявити, що в різних фрагментах сонетарію поет змінює свої «маски», звертаючись до різних реципієнтів. «Цілком ймовірно, що одна з цих масок була тією личиною, яку він хотів показати своїй дружині»<sup>9</sup>, завершує дослідниця свою версію щодо Енн як можливої натхненниці частини сонетів.

Дійшовши до подій, пов'язаних з придбанням Шекспіром нового будинку (New Place), які зазвичай наводяться як свідоцтво його фінансової успішності, Грір і тут пропонує свій варіант того, що відбувалося. Вона вважає, що доходи Шекспіра – актора і драматурга – значно перебільшуються біографами. На її думку, відбудування та приведення у порядок цієї будови могло цілком лягти на плечі Енн. Можливо, цей дім навіть був придбаний за зароблені нею гроші, хоча в документах про це не могло йтися – оскільки Енн була заміжньою жінкою, будь-які операції з майном мали здійснюватися від імені її чоловіка...

---

<sup>8</sup> Ibid. – P. 255.

<sup>9</sup> Ibid. – P. 262.

Після повернення Вільяма до Стретфорду чимало уваги приділено можливим причинам його ранньої смерті. Грір надає чимало цікавих відомостей про найбільш розповсюджені хвороби доби, про медичні уявлення та практики сучасників Шекспіра, про загальноприйняті засоби лікування. Вона докладно розглядає різні версії того, що трапилося з драматургом, не виключаючи, поряд, скажімо, з ймовірністю його захворювання на рак, і менш привабливі версії – алкоголізм або сифіліс. У будь-якому разі, хоча б яка пошесть не спіткала Вілла, Енн змальовано як віддану дружину, що всіляко опікується хворим чоловіком. Не обійдений у книжці і злосчастний заповіт драматурга (за яким Енн залишено тільки «друге за якістю ліжко»), що викликав стільки різноманітних і навіть протилежних тлумачень. Позиція Грір з цього приводу полягає у тому, що формулювання заповіту зумовлене тодішніми юридичними нормами, за якими його укладач не мав права поділяти й розпорозувати своє майно, яке мало перейти до старшої дочки; вона гадає, що поряд із офіційним заповітом могли існувати й інші, не зафіксовані на папері, домовленості.

По смерті Шекспіра, за логікою Грір саме Енн була тією людиною, яка могла замовити пам'ятник чоловікові на його батьківщині і навіть взяти активну участь у виданні першого фоліо (ідея, породжена ентузіазмом дослідниці, яку рецензенти книжки вважають надто далекою від реальності).

Завершуючи свою ревізію прописних істин шекспірології, Грір визнає, що все, написане нею, – це, можливо, ересь, не менш і не більш істинна, ніж загальноприйняті упередження. Водночас вона уперто переконана, що Енн Шекспір не можна «виписати» з життя її чоловіка, і вся її книжка спрямована на «вписування» її туди. Сучасна дослідниця не має сумніву у тому, що зневага Шекспіра до своєї дружини бентежила і навіть принижувала її, але вважає спроби виправдати його поведінку шляхом демонізації Енн незрілими і примітивними. На її думку,

## II. Шекспір: особистість, маска, міф

творець образів Геро, Дездемони, Імогени та Герміони не прийняв би їх.

Щодо нас, читачів і шекспірофілів, то навіть якщо віднести значну частину іконокласичних «відкриттів» Грір на рахунок її надмірного захоплення своєю темою, ця розвідка все одно збагачує наше бачення доби, заповнює прогалини у реконструюванні елизаветинської картини світу і місця в ній жінки, а також – бодай проти нашого бажання – примушує переглянути деякі загальновідомі «істини» щодо славетної людини зі Стретфорду й перечитати сонети і п'єси Шекспіра під незвичним кутом зору. А кожне таке перечитування, хоча б які мотиви спонукали до нього, завжди приносить щедрі плоди.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

УДК: 821.111.0\*Шек+81'255.Н

**Коломієць Лада**  
(Київ)

#### **ШЕКСПІРОВІ ДРАМИ В ПЕРЕКЛАДАХ П.КУЛІША КРІЗЬ ПРИЗМУ РОМАНТИЧНОЇ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ШКОЛИ**

*У статті вперше розглядається крізь призму етики та естетики романтичної концепції перекладу перекладацька шекспіріана Пантелеймона Куліша як цілісне явище Романтизму в західноєвропейському контексті. Зокрема, аналізується текст перекладу «Гамлета» з погляду системи перекладацьких прийомів, націлених на втілення романтичного ідеалу перекладу.*

**Ключові слова:** романтична теорія перекладу, шекспіріана перекладацькі прийоми. драма, етика і естетика романтизму.

Інтелектуальна зорієнтованість Пантелеймона Куліша на європейську літературу поряд з його романтичною залюбленістю в самотню українську етнічну культуру й свідомістю свого письменницького обов'язку перед нею дозволяють розглядати його творчість як потужне явище інтелекту (не пригладжуючи його внутрішніх суперечностей) у питомому європейському контексті романтизму. На органічне зростання Куліша з європейського романтичного ґрунту вказував, серед інших, і відомий літературознавець та перекладач, редактор-упорядник збірника «Самі про себе: Автобіографії видатних українців XIX-го століття» (1989) Юрій Луцький, мовлячи зокрема, що «...Кулішеве «культурництво» мало романтичні риси à la

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

Руссо. З Гете є певна спорідненість через спільну свідомість потреби досягнень для своїх народів»<sup>1</sup>.

На своєрідності Кулішевого поетичного письма з погляду ідеї *переплавлення* в одне ціле протилежних мовних стихій – архаїчно-книжної і народно-розмовної – акцентував М.К.Зеров: «...Староруська (українська) літературна мова, відроджуючись, має синтезувати здобутки старої книжної мови і вимовні ресурси мови народнопоетичної. З цих міркувань намічається і шлях мовних шукань Куліша»<sup>2</sup>.

Важливо, що типологічна приналежність Куліша-перекладача до романтиків виявляється не тільки (і не стільки) в його відданості народній мові, якої, до речі, пізній Куліш, за помічанням Івана Франка? «відцурався», про що ми дізнаємося з Франкової передмови до Кулішевого перекладу «Чайльд Гарольдової мандрівки» Дж.Г.Байрона<sup>3</sup>. Поряд із гострою критикою псевдоархаїчного, зросійщеного елемента в мові Кулішевих перекладів, Франко високо оцінює їх як найвищий прояв його пасіонарної особистості, стверджуючи, що «і в тій праці він дав нам образ своєї енергичної індивідуальності, втім, може, найподібніший до Байрона, що де б не був, у яким перевдязі, в якій ролі не виступав би, все і всюди був самим собою і не вмів бути іншим»<sup>4</sup>.

Отож, Іван Франко, попри всю неоднозначність своїх оцінок перекладацької діяльності Пантелеймона Куліша, потрактовує її передусім як свого роду символічний бунтарський жест, як *типово романтичний героїчний акт*.

<sup>1</sup> Луцький Ю. Передмова // Самі про себе. Автобіографії видатних українців XIX-го століття / Редакція Юрія Луцького. – Нью-Йорк: Видання Української Вільної Академії Наук у США, 1989. – С. 8.

<sup>2</sup> Зеров М. Лекції з історії української літератури (1798-1870) / Під ред. Дорін В.Горзлін і Оксани Соловей. – Торонто: Видання Канадського Інституту Українських Студій. Видавництво «Мозаїка», 1977. – С. 217.

<sup>3</sup> Франко І. [Передмова до видання: Гордон Байрон. Уайльд Гарольдові мандрівка. Переклад Панько Куліш] / Франко, Іван. Зібрання творів у 50 т. – Т.35. Літературно-критичні праці (1903-1905). – К.: «Наукова думка», 1982. – С. 407.

<sup>4</sup> Там само. – С. 408.



Саме в такому, автентичному, ракурсі її й доречно розглядати: в ракурсі романтичної естетики та романтичної перекладацької етики.

Стратегія на очужинення перекладу (т. зв. «форенізуюча» стратегія), що сформувалася в надрах німецької культури класицистичного та романтичного періодів, уперше була викладена як перекладацька концепція 1813 року Фрідріхом Шлейєрмахером у його трактаті-есе «Про різні методи перекладання» (“Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”). У цій дороговказній праці вчений накреслює перед «справжнім перекладачем» (мета якого полягає в тому, щоб цільовий читач якомога точніше й повніше зрозумів автора оригіналу, не полишаючи сфери своєї рідної мови) два протилежні шляхи: перекладач або наближає читача до автора, залишаючи останнього, наскільки це можливо, без зрушень, або ж він залишає без руху свого читача, наскільки це можливо, переносючи до нього автора. Ці два шляхи цілковито протилежні, тож перекладач, за Шлейєрмахером, мусить обрати якийсь один і з усією старанністю прямувати обраним шляхом, тоді як будь-яке змішування їх між собою призведе до вкрай небажаного результату, – аж до сумнівів у тому, що автор і читач взагалі зустрінуться в такому перекладі.

Сам Ф.Шлейєрмахер, коли йшлося про переклад поетичних та філософських творів, надавав безсумнівну перевагу першому з названих ним шляхів, чи «методів», перекладу: це наближення цільового читача до автора, спрямування його «за кордони» рідної етнічної культури (очужинення) з метою пізнання ним мовних і культурних відмінностей чужомовного тексту. Такий переклад неминуче здатний чинити *етновідцентровий тиск на національні цінності цільової культури*. Але для більшості поетичних перекладів, що існували на час написання Шлейєрмахером свого трактату, характерним був саме другий шлях, чи «метод» перекладу: це введення автора «в дім» до цільового читача (онаціональнення), що полягає в

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

*етноцентричній редуції чужомовного тексту з метою його пристосування до цінностей цільової культури.*

Ф.Шлейєрмахер обстоював необхідність для перекладача поетичного твору першочергової орієнтації на єдність форми і змісту вихідного тексту та на вихідну мову, мотивуючи свою переконаність структурно-семантичною специфікою поетичного тексту, а саме: високим ступенем зрощення мовних форм із втілюваним у них змістом. Злютованість, нероздільність форми і змісту в поетичних текстах – це те, що викликає, за Шлейєрмахером, значні труднощі при перекладі, особливо якщо врахувати той факт, безсумнівний для Шлейєрмахера, що мовно-асоціативні комплекси в різних мовах і в різних культурах – різні. До того ж, мова в поетичних (та філософських) текстах асоціюється з певними культурно-детермінованими уявленнями, конвенціями, думками і почуттями, що стають усе віддаленішими від нас із плином часу. Відтак їх відтворення в перекладі можливе лише шляхом «очужинення», що, в свою чергу, передбачає використання при перекладі своєї, *відповідної для цього завдання мови*, яка неминуче пов'язана зі змінами в цільовому мововжитку, включаючи в себе непрогнозовані лексико-граматичні елементи й відхилення від узусу. Адже лише завдяки відхиленням від установлених норм «чуже», іноземне вкраплення може стати відчутним у цільовій мові. Звідси випливає ключовий для романтичної перекладацької етики висновок Шлейєрмахера: переконаність у тому, що переклад має, крім інноваційної, ще й регенеративну, відновно-омолоджувальну силу.

Ми не беремося стверджувати, що Пантелеймон Олександрович був обізнаний з даною працею Ф.Шлейєрмахера, однак викладена в ній романтична концепція перекладу вже набула значного поширення в європейській перекладацькій культурі на час Кулішевої перекладацької діяльності. Авторитет німецьких романтиків Куліш ставив надзвичайно високо, що засвідчує його «Слово до німців» *на появу «Позиченої кобзи»* – віршований зачин до збірки

власних перекладів, що їх Куліш за традицією називає *переспівами* (У Відділі рукописів Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка зберігається чорновий варіант автографа збірки: «Позичена кобза. Староруський переспів стихових творів Гете, Шіллера, Гейне. Частина I». Першодрук її з'явився з дещо видозміненим формулюванням у підзаголовку: Позичена кобза. Переспіви чужомовних співів. Переспівував же їх Куліш Олелькович Панько. – Печатано в Женеві – 1897).

У зв'язку з основним концептом романтичної теорії перекладу – тлумаченням перекладацької вірності як наближення цільового читача до чужоземного автора – німецькі романтики розвивали й обґрунтовували ідею форенізуючого перекладу, обстоюючи найбільш відповідні для цієї мети перекладацькі стратегії, що полягають у наступному:

1. Уникання парафраз та імітацій, натомість увага до поетичної деталі заради «глибинного й точного проникнення як у власну природу автора, так і в дух його мови» (Ф.Шлейєрмахер «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens»<sup>5</sup>).

2. Акцент на важливості суворого дотримання метрики оригіналу й негативне ставлення до прозового перекладу поетичних творів. Зокрема, читаємо в А.В.Шлегеля, який із властивою собі категоричністю вислову осуджує метод прозового перекладу, асоціюючи його з буквалізмом: «Буквалізм далеко відстоїть від вірності. Вірність означає, що створюються ті самі чи подібні враження, позаяк саме в них уся суть справи. Ось чому всі переклади поезії прозою мають бути осуджені, бо розмір не повинен бути лише зовнішньою прикрасою (адже не є він таким у справжніх поезіях). Його швидше доречно віднести до оригінальних та істотних передумов поезії. Більш того, оскільки всі метричні форми мають певне значення, і їх обов'язковий характер у даній мові може бути дуже добре продемонстрований [...],

<sup>5</sup> Цит. за: *Lefevere A. (ed.). Translation / History / Culture: A Sourcebook. – London and New York: Routledge, 1992. – P. 147.*

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

то ж бо одним із перших принципів мистецтва перекладу є той, що вірш слід відтворювати тим самим розміром, наскільки це дозволяє природа мови» (зі статті «Суперечка між мовами» – «Wettstreit der Sprachen», 1798<sup>6</sup>).

3. Ставлення до перекладу як до сфери поетичного мовотворення: «Справжня царица мовотворчості митця починається там, де закінчуються судові функції граматиста» (зі статті А.В.Шлегеля «Гомерові твори Йоганна Гайнріха Фосса» – «Homers Werke von Johann Heinrich Voss», 1796<sup>7</sup>).

Зокрема А.В.Шлегель ставить у безпосередню залежність успіх поетичного перекладу від рівня конвенційності фразеології в тій чи іншій національній традиції. Категоричний присуд Шлегеля такий: тотальна конвенційність поетичної фразеології в цільовій мові, ставши непорушним правилом, цілковито унеможливило хоч який поетичний переклад цією мовою (стаття «Суперечка між мовами» – «Wettstreit der Sprachen», 1798).

4. Позиціювання мови перекладу як особливої поетичної мови: інноваційно-регенеруючої, із присмаком очужинення, дистанційованої від мовно-поетичних конвенцій культури-сприймача; мови зі спеціальною функцією – сприяти досягненню поетичним перекладом його стратегічної мети: занурити цільового читача у структурне відчуття вихідного тексту (ця стратегія впливає з попередніх трьох).

За приклад тут можуть правити німецькомовні переклади Фрідріхом Гельдерліном Софоклових трагедій «Антигона» та «Цар Едіп» (1804), що наближались до застарілих нестандартних верхньонімецького та швабського діалектів німецької мови й включали в себе різноманітні релігійні дискурси (як панівний лютеранський, так і маргінальний пієтистський). Ці переклади настільки відхилялись від національних літературних канонів, що

---

<sup>6</sup> Цит. за: Ibid. – Р. 79-80.

<sup>7</sup> Цит. за: Ibid. – Р. 55.

видавалися своїм сучасникам малозрозумілими, а то й нечитабельними.

В історико-теоретичній площині німецькі романтики вперше перевели методологічну дискусію в етичне річище, відвернувши її від традиційної проблематики сегментації тексту, що перекладається, тобто виокремлення формальної одиниці перекладу, й спрямувавши увагу на проблематику інтерпретації текстів через культурні кордони, започаткувавши геогерменевтичні дослідження. Вони критикували французьких неокласицистів за асимілювання іноземних авторів, яких ті пристосовували до французьких літературних смаків та взірців, і вихваляли таких німецьких перекладачів, як Й.Г.Фосс (1751-1826), який своїми перекладами Гомерових «Одісеї» (1781) та «Іліади» (1793) першим ввів гекзаметр у німецьку поезію, за їхнє намагання зберегти *іншомовну природу* вихідного тексту, або ж його чужинність, яку в сучасному перекладознавстві визначають терміном “alterity” (несхожість)<sup>8</sup>.

Романтична форенізуюча концепція перекладу, загострюючи дуалізм перекладацького вибору (або руйнація природних властивостей першотвору через його переродження й асиміляцію, або героїчний спротив цій асиміляції за рахунок збереження деякої його несхожості й інакшості), перетворює вибір методу перекладу на *морально-етичний вибір* і не визнає серединного шляху, виправдовуючи стратегії доместикації лише за умови, коли перекладач вимушений їх застосовувати, щоб зберегти життєву силу першотвору.

Попри уникання позитивних оцінок буквалістичності, або ж і прямий її осуд (як видно з наведеної вгорі цитати зі статті А.В.Шлегеля «Суперечка між мовами»), романтична форенізуюча концепція перекладу невіддільна від експлуатації буквалістичних стратегій, результатом яких є

---

<sup>8</sup> Див.: *Robinson D. Literal translation / Baker, Mona (ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. – London and New York: Routledge, 1998. – P. 127.*

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

«імпортація іноземних культурних форм і розвиток гетерогенних діалектів та дискурсів»<sup>9</sup>.

Романтичні форенізуючі стратегії націлені на інсценування чужого читацького досвіду, тому вони неминуче піддають переклад ризикові нерозуміння. Простежуючи через переклад траєкторію культурної відмінності вихідного твору, форенізуючі стратегії виявляються випробуванням професійних стандартів, літературних канонів та етичних норм у цільовій мові, підриваючи в перспективі концепцію національної літератури, що ґрунтується на мовній єдності. Разом з тим, завдяки форенізуючим стратегіям у XVIII-XIX ст. відбувалось реформування в європейських національних літературах канону зарубіжних літератур.

Переклади творів Шекспіра європейськими національними мовами в добу романтизму, без перебільшення, відігравали важливу роль у розвиткові одних і становленні інших національних літератур, а літературні дискусії навколо цих перекладів виходили далеко за межі перекладознавчого дискурсу, торкаючись проблем загальнолітературного значення. Так, історія німецькомовних перекладів Шекспіра яскраво засвідчує вплив корпусу перекладних творів на розбудову романтичної концепції перекладу та формування національного літературного канону.

П.Куліш, як і А.В.Шлегель, який 1795 року розпочав працю над новими перекладами п'єс В.Шекспіра (бо його не цілком задовольняв здійснений Йоганном Йоахімом Ешенбургом перший повний німецькомовний переклад його творів (1775–1777/1782)) і до 1810 року опублікував 13 п'єс, не встиг закінчити свій грандіозний перекладацький проект, устигнувши (знову ж таки, як і Шлегель) перекласти лише 13 п'єс Шекспіра. Читаючи німецькомовні переклади Шлегеля, П.Куліш, без сумніву, черпав у них своє натхнення. Тож, якщо навіть припустити, що Куліш був мало обізнаний з літературно-критичними та перекладознавчими теоретизу-

---

<sup>9</sup> *Venuti L. Strategies of translation / Baker, Mona (ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. – London and New York: Routledge, 1998. – P. 242.*

ваннями німецьких романтиків на чолі зі Шлегелем, то важко заперечити, що їх перекладацька спадщина (особливо ж переклади Шлегеля) мала на нього безпосередній творчий вплив, під яким формувалася його власна доктрина перекладу, котра найбільш цілісно й послідовно простежується на матеріалі Кулішевої шекспіріани. В його перекладах з Шекспіра втілюється доволі добре організована система перекладацьких прийомів, що відповідає усім сформульованим нами вище взаємопов'язаним критеріям романтичної концепції перекладу, що ми й простежимо нижче на матеріалі Кулішевого перекладу «Гамлета»<sup>10</sup>, зазначаючи номери сторінок у тексті.

1. Уникання парафраз та імітацій, увага до поетичної деталі.

У відтворенні Шекспірового тексту Куліш тримається принципу лексичної відповідності, нерідко вдаючись у цьому зв'язку до словотворення й формальних експериментів. Формальна лексична близькість до оригіналу є не тільки бажаною для Куліша (це вагомий аргумент романтиків на користь «серйозності» їхнього перекладацького заміру!), але й вимушеною, оскільки і Кулішеве неідеальне володіння англійською мовою, та ще мовою Шекспірової доби, і тогочасний рівень текстологічного опрацювання Шекспірових п'єс не дозволяли безпомилково розпізнавати в них стійкі словосполучення часів Шекспіра (які той міг використовувати у п'єсах, але які вже не впізнавав як стійкі й англійськомовний читач). Отже, Куліш об'єктивно уникає парафраз (повних або часткових фразеологічних еквівалентів) та імітацій (функціональних аналогів). Його переклад розрахований не на акторську декламацію зі сцени, а на неспішне читання.

2. Дотримання поетичного розміру першотвору.

Рима в Шекспірових драмах несе на собі екстра-текстуальне смислове навантаження, вживаючись головно з

---

<sup>10</sup> Шекспір У. Гамлет, принц данський: Переклад П.А.Куліша. Виданий з передмовою і поясненнями Др. Ів.Франка. – Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1899. – 172 с.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

метою надання афористичної виразності та ємності вислову й частіше зустрічається наприкінці монологів. Куліш припускався заміни римованих рядків неримованими, однак загалом намагався риму відтворювати. В його перекладі «Гамлета» присутня точна рима, зокр.: *Грунто́вини певнійши. Сцена, повість, / От чим піймаю королівську совість.* (68); багата рима, зокр.: *А в молодих літах доволі, / Без иньших бур, буяння своєволі.* (24); приблизна рима, зокр.: *Слова летять угору, думи долі... / Без дум словам в раю* (виділено правку Франка; у Куліша: *без думок в небі їм*) *не будуть ніколи.* (94); асонансна рима, зокр.: *Було б нам більш біди се потаїти, / Ніж про любовні тайни говорити.* (48); лексичний повтор замість рими, як-от: *Ще поживеш, то розкажи про мене / Всю правду тим, хто ремствує на мене.* (159); всі пісенні фрагменти, як і в оригіналі, римовані. Подекуди у своїх правках І.Франко також привносить елементи римування, як ось ця недостатня рима: *Короткомовність – дотепу душа, / А многословність – тіло і краса* (50); (у П.Куліша: *Коротка річ – душа ума людського, / А многоріччє – розумове тіло / И зовнішня окраса*).

3. Ставлення до перекладу як до сфери поетичного мовотворення.

Своїми перекладами П.Куліш багатопланово розвиває поетичну мову, зокрема, в мові його перекладу «Гамлета» простежується висока концентрація метафоричних висловів, як-от *шепче поголоска; гординя підштрикнула; журитися упертою журбою; в очах моєї думки; все у пам'яті своїй замкнула; іскрами його палкої вдачі; кип'ятком невпиненої крові;* а також афористична влучність поетичного вислову: *Все, що живе, колись умерти мусить, / Через природу перейти у вічність.* (14); *О, слабосте! Ім'я твоє – жіноцтво* (16); *Коли знайшов і випробував друга, / Прикуй його стальними обручами / Собі до серця, та щоб не мозолив / Долоні скорим простяганням / Усякому товаришу без пір'я / Що тільки вилупивсь* (25); [...] *Драхма злого / Порочить часто всю високу суцність* (29); *Мене зове моя судьба й найменшу / Жилинку сього тіла зміцняє* (31); *Не попусти,*



*щоб королівське ложе / Зробилось в Данії розпусти ложем* (виділено правку Франка; у Куліша: **розврата ложем**), / *Перелюбства проклятого постіллю* (35); *Оттак-то ми, розумні й значні люде, / Обходами та манівцями вмієм / Знаходити собі дорогу просту* (44); *Проклята обережносте!* (виділено правку Франка; у Куліша: **осторобносте!**) *Клянуся, / Ти в наших літах так же переходиш / За межу розуму, як необачність / У молодих* (46) та ін. Причому, хоч І.Франко – беззаперечний майстер влучного вислову, – у його правках Кулішевих перекладів майстерність редактора подекуди не цілком виправдано заступає майстерність самого Куліша, зокрема, читаємо в першодруці: *Тепер дивись: принадою брехні / Ти зловиш правду, мов на вудку карма* (44) (а в рукописі П.Куліша: [...] *Тепер дивіся: / Брехнею ти принадиши карма правди*).

4. Позиціювання мови перекладу як особливої поетичної мови, дистанційованої від мовно-поетичних конвенцій культури-сприймача.

У мові Кулішевих перекладів з Шекспіра втілюється реставраційно-креаційне зусилля перекладача, спрямоване на ліплення зразка високого стилю з органічною народною основою, на синтезування спеціально для перекладу особливої поетичної мови, в якій інтелектуально-книжна й чуттєво-розмовна стильові тональності увиразнюють одна одну й взаємно збагачуються. Відтак мова Куліша-перекладача – цілком у романтичному дусі – унікально-неповторна (штучна «староруська», чи, за Кулішем, «старомодна» мова). Водночас вона – цілком у Шекспіровому дусі – внутрішньо драматична («зіткнення» й взаємопроникнення контрастних мовностильових планів). У ній щільно переплелися між собою русизми, старорусизми, староукраїнізми, полонізми, біблеїзми, церковнослов'янізми, діалектизми, локалізми та колоквиалізми.

Наведемо приклади зазначених шарів лексики в Кулішевому перекладі «Гамлета»:

- Русизми (відмінювані частини мови подаємо у вихідній формі): *в гнівному розговорі, по крайній мірі,*

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

*предложив тобі без просьби, музкá печать, смерть  
отецька, случай належний, мінута, у мускулах, в  
роздвиганню тіла, владичество розсудку, одчаянне, під  
запретом, упадок, странне діло, награвлений, довг,  
іскусство, криша, женищина, женський, предложити,  
воздушний, по-прежньому, безчоловічно, лучиший, наслідде,  
закрашена, воздух, созданья (створіння), іскусний, язва,  
розсудок, страсть, кукольна комедія, скінчити начате,  
жизнь, очистительне, запечатать, я так і доложу,  
чувство, не звуть стыдом, в ухо, кротость, по существу,  
доложиш, тупиця, спорять, плутовате, одчаянно,  
торжественно, теряли, шут, ваше височество, ін.*

• Старорусизми: *время, обида, судьба* та ін. (Ось як Куліш інтерпретує один із найбільш цитованих Гамлетових афоризмів: *Час вийшов із уторів. О проклята / Судьба, що я родивсь його наладить!* (40) Тут варта уваги ще й така деталь: як і в багатьох інших випадках, Куліш відтворює улюблений поетичний прийом Шекспіра – ефект луни, – подавши перегук слів Гамлета зі словами Короля, сказаними раніше: [...] *государство наше / За смертю нашого коханця брата / Роз'їхалось і вийшло із уторів* (11-12)). Архаїчні слов'янізми сприяють втіленню в перекладі поетичного принципу як його розуміли романтики. Вони увиразнюють особливий піднесений тон поетичного вислову, створюють його неповторний стиль і нерідко сприймаються як поетичні новотвори: *І не в догад нікому підкид, а промежінь в руках у мене, душу впиняй од противматерньої злости, вихрюваті речі, видмо* (про привид), *сушколярі*, ін.

• Староукраїнізми, як-от ... *повний найпревосходнійших одличий, дуже м'який звичаями і великої оказалости* (149), *совершенство, одрицанне, случайні, наконець, в луччих случаях, есть* тощо, а також українські слова з розмовно-оказіональною формою: *награджу, приятні і користні, перве, вербунок, затяжцями (ударить), (пройти) впокоєм, ураняшній, взбросний, клоун, помстовливий,*

коханок (чол. рід), поведеннє, наслідництво, найпроречиста (музика), поєдинчий (чоловік), владію я, навязчиве, любящий, ограждає, взір (взірець), рідковинне, напиток, незнающому, ін.

- Полонізми: *спітканнє, розказ* та ін.

- Біблеїзми: *шматок насушений хліба, приобщення тайн, Господь своєю благодаттю / І милостю вас в нужді не оставить* (40), ін.

- Церковнослов'янізми: *благословеннє, вкрепить, мати огуду за живота (= осуд за життя), многі, преісподня, награди вас Боже, к дияволу, стою окреме* тощо. Мова Гамлета пересипана церковнослов'янiзмами й старокнижними зворотами, зокрема розгляньмо фрагмент, де він звертається до Духа батька: *О, відповідж мені! (виділено правку Франка; у Куліша: **О, відкажі ж!**) Не дай загинуть / В нерозумінні. Ні, скажи, чого се / Твої святії кості, сховані у смерти, / Роздерли сáван свій? Чого гробниця, / Куди тебе ми з миром положили, / Одкрила челюсті свої важенні / І мармор зверг тебе?* (29-30).

- Діалектизми та локалізми: *хопта сходить, лєта (нероба), розривки, признаєсь, вкриваєсь, час дає йому повірку*, ін.

- Колоквіалізми: *роззявилось, втеряєш, свобідно, внаслідували, до грянiці, башка, тевал, хляки, в пуздерку, хлоню* (кл. ф.) та ін.

Поряд з очуженням мови перекладу за допомогою архаїчних та локальних мовних елементів П.Куліш вдається до її онаціональнення, яке в тексті «Гамлета» має такі напрямки:

1) етнографічний: *панотець, паніматка, козак, козаче, козаки, козарлюга, гетьман, гетьманує, отамани, отаманнє, гайдамака, гайдамаки, світлиця, колядка, в намітчині (від «намітка», «намітчина»), соня, той Іван (John-a-dreams), печаль-сiдуха, (пiсень співала) старо-світських, вертеп; Коли не тепер, то й не в четвер; коли ж не в четвер, то тепер. Скорість, от і все...* (153) – *If it*

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

*be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all*<sup>11</sup>, ін.;

2) суспільно-політичний: *по країні, государю, государня світлиця, (в нашім) государстві, requiem «Со духи скончавше ся святими», мужику попе*, ін.;

3) соціально-економічний: *полушка, на дукат (посперечатися), за шолупайку (бій)*.

Щодо церковнослов'янізмів та русизмів (які особливо рясно зустрічаються в Кулішевих перекладах), а також полонізмів, то їх Куліш не вважав чужими українській мові. Навпаки: за його концепцією, на певному етапі свого історичного розвитку українська літературна мова випереджала сусідні слов'янські мови, які саме від неї багато дечого запозичили. Тому Куліш начебто «запозичував назад», та ще й з лишком, сміливо вводив до своїх перекладів невластиві тогочасній українській літературній мові слов'янізми (серед них і слова з дещо відмінною від уживаної формою, і локалізми та діалектизми), прямо пояснюючи таку стратегію об'єктивною передумовою: «Наша мова із простонародної ступила вгору і забирає в себе слова і форми із Святого Письма, а також із обох словесностей, котрі од нас збагатились: московської і польської»<sup>12</sup>.

Остаточний намір П.Куліша друкувати свої переклади з Шекспіра у Львові спонукав його до думки про можливість відредагувати деякі граматичні форми, слова і вирази, спеціально розраховуючи на носія «галицької мови» (Цю можливість П.Куліш припускає, зокрема, в листі до І.Пулюя від 4 серпня 1881 р.<sup>13</sup>). Однак цей намір не мав істотного

<sup>11</sup> The Complete Works of Shakespeare. Edited by Irving Ribner and George Lyman Kittredge. – Waltham, Massachusetts – Toronto: Ginn and Company, 1971. – P. 1098.

<sup>12</sup> Цит. за: *Лучук О.* Європейський центр культурництва Пантелеймона Куліша / Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. – С. 18.

<sup>13</sup> Див.: *Лучук О.* Шекспір у листах Пантелеймона Куліша / Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. – С. 68.

втілення, оскільки, за помічанням автора першого фундаментального дослідження Кулішевих перекладів драм Шекспіра Ярослава Гординського, «на ділі Куліш виявив себе в тій справі не дуже уступчивим», зауважує Ярослав Гординський<sup>14</sup>.

Ярослав Гординський здійснив розгорнутий текстологічний аналіз Кулішевих перекладів драм Шекспіра, надрукованих 1899-1902 років у редакції Івана Франка, особливо ретельно проаналізувавши текст перекладу «Гамлета» і знайшовши в ньому близько восьмисот поправок Франка й загалом 5-6 тисяч різних поправок у десяти драмах, які вийшли в редакції Франка<sup>15</sup>. Напрочуд сумлінна праця Гординського містить також цінну інформацію стосовно перекладацького методу самого Івана Франка, який не зовсім справедливо вважав, що Куліш перекладав Шекспіра, так би мовити, з оригіналом у руці, але з російських перекладів. І все ж, як відомо, Франко вперше високо оцінив Кулішеві переклади, особливо переклад «Гамлета», про який зокрема писав, що «взагалі сей переклад можна назвати вірнішим оригіналові, ніж приміром звісні мені польські, а декуди навіть ніж німецькі переклади Шлегеля та Дінгельштета»<sup>16</sup>.

Важливим аргументом на користь успішності чи неуспішності будь-якого художнього перекладу є його методологічно-фактологічна цілісність: відповідність між перекладацькою концепцією презентації першотвору в цільовій культурі і засобами її текстуального втілення. За цим критерієм Кулішеві переклади Шекспірових п'єс є професійно компетентними й успішними, адже в них простежується єдність його перекладацького методу, який спирається на засади романтичної естетики й керується принципами романтичної перекладацької етики.

<sup>14</sup> Гординський Я. Кулішеві переклади драм Шекспіра // Записки Наукового Товариства імени Шевченка. – Львів, 1928. – Т. CXLVIII. – С. 99-100.

<sup>15</sup> Там само. – С. 55-164.

<sup>16</sup> Цит. за: Там само. – С. 113.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

Якщо свої переклади до збірки «Позичена кобза» Куліш сам означував як «переспіви» (чим започаткував «традицію» недостатньо уважного до них ставлення саме як до перекладів), то прижиттєве видання перекладів з Шекспіра (Шекспірові твори. З мови британської мовою українською поперекладав П.А.Куліш. Том перший. – Львів, 1882) вже не залишає сумніву щодо того, що маємо справу з *власне перекладами*.

Чимало наукових розвідок написано про застосування Кулішем у своїх перекладах стилізованої староукраїнської, чи, за автором, «староруської», мови. В основному, увага зверталась на її якісно-кількісний склад, а відтак дискутувалась і піддавалась сумніву її літературна доцільність. Вважаємо, що в цьому питанні історико-літературознавчий аспект досліджень необхідно доповнити перекладознавчим аспектом, – лише так можливо осмислити цей феномен. Отже, якщо поглянути на перекладацьку творчість Куліша в контексті новоєвропейської історії й теорії художнього перекладу, то з'ясується її разюча спорідненість із романтичною концепцією перекладу, тобто з напрацьованою німецькими романтиками системою методів і цінностей. І тому: якщо Кулішеві переклади читати крізь призму романтичних чеснот перекладу, то не дивуватиме його наполегливе звертання до церковнослов'янizmів та намагання на їх основі створити якусь особливу мову високого стилю.

Внутрішня суперечливість іманентно притаманна романтичній теорії та (особливо!) практиці перекладу, – не позбавлені глибоких суперечностей з методологічної точки зору і переклади Пантелеймона Куліша. Проте, можливо, саме в цій суперечності й закладений найцікавіший для нас, сучасників, потенціал його творчого методу. Адже, як влучно зауважив Максим Стріха, «потенційні можливості, закладені у Кулішовому підході до перекладання Шекспіра,

аж ніяк не вичерпані, і дальший принципівий поступ нашої шекспіріани можливий саме тут»<sup>17</sup>.

При уважному аналізі перекладацької спадщини П.Куліша доволі очевидно окреслюється його місце в історії українського поетичного перекладу не лише як (хоча й передусім як) послідовника німецької романтичної школи перекладу, але і як генератора засад майбутніх українських перекладацьких шкіл. Так, простежуються чіткі паралелі між рясними вкрапленнями народнопісенної та народно-розмовної стихій у перекладах Пантелеймона Куліша з Шекспіра, де він, за висловом М.Стріхи, сміливо експериментував із формою вставних римованих уривків, «намагався лексичні барви англійського першотвору відтворювати живими фольклорними засобами»<sup>18</sup>, і перекладацькою школою Миколи Лукаша.

Генетично спорідненою з Кулішевою перекладацькою школою виявляється і школа Ігоря Костецького, якого Яр Славутич охарактеризував як «любителя нетрафаретних висловів», який намагається «бути цілком незалежним від попередників»<sup>19</sup>. Тільки, якщо Пантелеймон Куліш прагнув творити високий стиль, то в перекладених Ігорем Костецьким уривках з «Гамлета», навпаки, за Яром Славутичем, «слівництво занадто знижене, приземне, майже бурлескне»<sup>20</sup>. *Це своєрідний модерністичний «виворіт» Кулішевої романтичної піднесеності в дусі вимог нової доби.* Адже в подальшій історії українського поетичного перекладу поодиноким аналогом до Кулішевої залюбленості в «надто книжну, архаїчну, подекуди навіть нестравну» лексику (характеристика Яра Славутича<sup>21</sup>) виступає саме мовне експериментаторство (словогра) Ігоря Костецького!

<sup>17</sup> Стріха М. Шекспір безмежний: Роздуми над першим Повним зібранням творів Шекспіра українською мовою // Улюблені англійські вірші та навколо них / Перекладач і упорядник М.Стріха. – Київ: Вид. «Факт», 2003. – С. 99.

<sup>18</sup> Там само. – С. 98.

<sup>19</sup> Славутич Яр. To be or not to be в українських перекладах // Українська шекспіріана на Заході – 1; Упор. Яр Славутич. – Едмонтон: Славуга, 1987. – С. 38.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само. – С. 33.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

Окрім того, в рамках важливого генетичного зв'язку, який єднає перекладацьку концепцію романтиків з неоромантичною концепцією, варто окремо вказати на засадничу спільність (хоч і «очужену», трансформовану часом) між поетичною мовотворчістю Василя Барки як перекладача та своєрідністю мововжитку в Пантелеймона Куліша.

Відтак із Кулішевих перекладів Шекспірових драм закономірно виводиться і креативізм Миколи Лукаша, і формалізм Ігоря Костецького, і неоромантизм Василя Барки.



**Новикова Марина**  
(Симферополь)

## **«ШЕКСПИРОВСКИЕ ЭПИЗОДЫ» МИХАЙЛА МОСКАЛЕНКО**

*Стаття розповідає про декілька «шекспірівських епізодів» (поетичні переклади, критичні відгуки, видавничі проекти) у творчості Михайла Москаленка (1948-2006), видатного українського перекладача. Висвітлено його творчі принципи, додано особисті спогади авторки та її листування з М.Москаленком.*

***Ключові слова:** Шекспір, сонети, Україна, поетичний переклад, М.Москаленко, перекладацькі принципи, видавничі проекти, спогади, листування.*

Замечательный украинский переводчик, историк и критик перевода, культуролог, редактор Михайло Никонович Москаленко (1948-2006) обращался к творчеству В.Шекспира не раз. Связано это было первоначально с его деятельностью в качестве зав. отделом переводной поэзии в киевском журнале «Всесвіт», позднее – с его участием в подготовке к изданию полного собрания сочинений В.Шекспира в тогдашнем главном украинском издательстве переводной литературы «Дніпро», наконец, с его рецензированием ряда переводных или переводоведческих проектов, включавших переводы из В.Шекспира на украинский язык или их анализ. Таковы, например, отклики М.Москаленко на переводной сонетарий Д.В.Павлычко или на библиографические указатели крупнейших украинских переводчиков XX столетия (Г.П.Кочур, М.О.Лукаш), подготовленные и изданные во Львове под научной эгидой проф. Р.П.Зоривчак.

В конце своей творческой библиографии, еще о том не зная, но словно бы что-то предчувствуя, М.Москаленко

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

задумал несколько монументальных переводческих проектов. Среди них были: ранняя поэзия Федерико Гарсия Лорки (первоначально – новая версия «полного» Лорки), новая версия лирики Райнера Марии Рильке и новый полный украинский сонетарий Вильяма Шекспира. Из этого последнего проекта М.Москаленко успел осуществить только 2,5% – опубликовать в харьковском журнале «Березіль» (бывш. «Прапор») переводы нескольких сонетов (№№ 1-5). «Осталось, – шутил он в письме ко мне, – жалких полторы сотни. Это, возможно, будет 5-й полный украинский перевод» (30.06.1997).

Шутка получилась горькой. Подобно Миколу Олексиевичу Лукашу, в последние свои годы переводившему лишь отдельные, иногда единичные тексты полюбившихся ему авторов (а иной раз лишь фрагменты этих текстов), М.Москаленко спешил «заполнить пробелы золотом» (Дж.Китс). Правда, в отличие от Миколы Лукаша, Михайло Москаленко имел обыкновение проекты свои медленно, но упорно доводить до конца. (А среди них многие вполне равнялись по монументальности шекспировскому сонетарию: шумеро-аккадский эпос «Гильгамеш», антология украинских поэтических переводов XI-XX веков «Тисячоліття», антология сакрально-ритуальной лирики эпохи Киевской Руси «Золотослов» и др. Свои переводы сонетов Шекспира довести до конца М.М. не удалось. Во-первых, он переключился на иные переводческие «мега-проекты»: Сен-Жон Перса, Валери и других французов. А во-вторых, и эти проекты, и проект последний: очерки истории украинского перевода, от II половины XIX века до II Мировой войны, выполнял он в тяжелейших условиях, – вероятно, условия эти и укоротили его век. Болела престарелая мать, за которой он преданно ухаживал; одолевала финансовая нужда; отнимали силы и время вынужденные редакторские «приработки» (а на самом деле – насущные заработки) и т.п. При этом всё, за что М.М. брался, он продолжал выполнять с прежним «фирменным» своим тщанием и ответственностью.

Вернусь к шекспировскому сонетарию и к нашей с М.М. переписке «вокруг Шекспира»<sup>1</sup>. В целом переписка наша длилась без малого 30 лет: с 1977-го по 2005-й годы. Шекспировская тема возникла в ней сразу же. Уже в первых своих письмах М.М. приводит «золотой каталог» наиболее значимых для него переводов (январь-февраль, 1977). Среди них упомянут «Гамлет» в украинском переводе Леонида Гребинки. (Замечу в скобках: в список этот попали не только украинские, но и многие русские переводы и переводчики, в том числе, и те, кто переводил Шекспира, – например, Б.Пастернак. Но представлен он там не Шекспиром, а Верленом.) Л.Гребинка же был особо отмечен М.М. Предполагаю – как самый «бароккальный» из шекспировских переводчиков, не считая «екзильных». (О том, что значило для М.М. Барокко, я скажу ниже.)

Вторая волна эпистолярной шекспирианы М.М. связана с моими личными переводами сонетов Шекспира<sup>2</sup>. Цикл этих переводов (всего 41 сонет) возник летом 1981-го года – разумеется, безо всяких издательских заказов. М.М. знал, что проект абсолютно «шухлядный». И тем не менее, письмо за письмом, сопровождал каждую порцию моих переводов (высылавшихся ему в рукописи, обыкновенной почтой) иногда кратким, а иногда и детальнейшим анализом. Спустя полтора десятилетия и я отправила М.М. кассету со своими соображениями касательно общих принципов перевода шекспировских сонетов: тех их особенностей, которые для

<sup>1</sup> Москаленко М.Н., Новикова М.А. Письма. 1977-2006. – Личный архив М.А. Новиковой. – 320 с.; Новикова М.А. Мой Шекспир: Стихи. Переводы. Статьи. Рецензии. Отзывы на диссертации. Заметки. Письма. – Личный архив М.А.Новиковой. – 569 с.

<sup>2</sup> Опубликованные переводы из сонетов В.Шекспира см.: Новикова М. С Богом и платочек: Книга стихов и переводов. – М.: МХТ, 2000. – 164 с. – С. 61 (сонет,147), 89-90 (сонеты 90, 129), 133-134 (сонеты 120, 116, 73), 145 (сонет 146); Шотландии кровавая луна: Антология шотландской поэзии с XIII-го века до века XX-го. Сост., комм., перевод, общ. предисл. и предисл. к 4-м разделам М.А.Новиковой (предисл. – в соавт). – Симферополь: Крымск. Архив, СОНАТ, 2007. – 320 с. – С. 111-114 (сонеты 147, 90, 129, 73, 116, 120, 30, 146) С. 114-115 (комм.). Процесс перевода одного из сонетов (130-го) см. в статье: Новикова М. Веселый жанр черновика //Лит. учеба. – 1985. – № 1. – С. 218-226.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

любого переводчика обязательны. Кассету эту М.М. не слышал: как выяснилось, магнитофона у него не было. Кое-что, по памяти, мы обсуждали в наших беседах.

Кроме двух этих «шекспировских» эпистолярных волн было еще одно письмо М.М.: о его же рецензии на антологию переводного сонета Д.В.Павлычко. Речь в письме шла, впрочем, не о Шекспире и не о переводах, а о той реакции, которую встретила рецензия в редакции журнала «Всесвіт». Реакция была восторженной – и в адрес Павлычко-переводчика, и в адрес Москаленко-рецензента.

Следующие несколько весьма обстоятельных писем М.М. (январь, 1999) касаются истории издания полного украинского Шекспира. В них есть множество драматических (а подчас и трагикомических) подробностей этого действительно грандиозного проекта. Но специальных упоминаний о сонетах Шекспира, издававшихся в переводах Д.Х.Паламарчука, в них нет.

Даже такой предельно сжатый перечень показывает, сколь обширен был «шекспировский фон» Москаленко-редактора, критика, переводчика. За свой сонетный цикл М.М. брался не как «любитель», не для «хатнього вжитку», а как профессионал высокого класса, имеющий собственную, хорошо продуманную программу: национально-культурную, литературную, языковую и стилистическую, переводческую, издательскую и, конечно же, личную, творческую. Об этой программе я и хотела бы сказать несколько подробней.

В области национальной культурной стратегии М.М. разделял тезис своего старшего современника и соратника, Г.П.Кочура: масштаб и уровень присутствия таких величин мировой культуры, как Шекспир, в любой конкретной национальной культуре – это масштаб и уровень её собственной вписанности в общемировой культурный контекст. Дело не только в национальном престиже (хотя и его М.М. не сбрасывал со счетов). Дело в том, что Шекспир и «мир Шекспира» очень многое и очень существенное определили в «мире Европы», а позднее и в мире всечеловеческой культуры.

В сфере литературной М.М. видел в Шекспире прежде всего писателя Барокко – той эпохи, которую он считал для украинской культуры, украинской литературы, украинского художественного перевода (рискну сказать, для всего украинского менталитета) эпохи ключевой и «осевой». Барокко было для М.М. эпохой-пограничьем и одновременно эпохой-синтезом. Между чем и чем? Между «Старым временем» архаики, античности, Средневековья – и временем Новым и новейшим. Позади простирались по крайней мере две глобальные картины мира: языческая и христианская; два способа их «ретрансляции»: устный, низовой, фольклорный – и письменный, «ученый», литературный. Впереди были новые попытки их синтеза и его новые «полураспады» и «распады». Однако для Украины именно Барокко стало, на взгляд М.М., точкой их недолгого (и, понятно, весьма непростого) равновесия: «золотым сечением» всего национального культурного бытия. Ничего равного Барокко М.М. не находил ни в украинском романтизме, ни в «классическом» украинском реализме, ни в украинском модернизме – при том, что был блестящим знатоком их текстов, которые мог абзацами и страницами цитировать наизусть. (Поэзию в особенности, но и документалистику, и прозу, и драму.)

Заодно Барокко было для М.М. важным языковым и стилистическим ориентиром. Он не абсолютизировал украинский язык той поры, ясно видя его «дивергентность», анормативность, разновекторность. Иного и быть не могло (и М.М. это вполне понимал), если язык только-только заново обретал свой утраченный на столетия государственный статус. Однако в его «анормативности» бурлили могучие потенции; он был открыт для разнообразнейших стилистических воздействий; по самой исторической установке своей он должен был быть и реально был языком не «филологическим», а «миротворческим». (Хотя и за «филологическую» насыщенность М.М. ценил его также.)

Слияние этой витальной нациетворческой мощи, этой реальной, а не «головной» метафизики и этого молодого

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

культурного апетита М.М. считал и духовно-стилевой доминантой Шекспира, и ориентиром для себя самого как шекспировского переводчика.

Теперь перечислю тексты моих переводов, вызвавшие замечания или примечания М.М. Это сонеты 65, 66 (очень большой содержательно-стилистический комментарий М.М.), 71, 73, 74 (тема смерти – комментарий краткий, но весьма эмоциональный), 90, 98, 116, 120, 124, 127, 129, 130, 138, 140-151. Классифицируя их по объему и «температуре» замечаний-примечаний М.М., нетрудно увидеть: часть сонетов (65, 124, 130, 148) вызвала вопросы и/или возражения чисто переводческие. Другая часть (сонеты 66, 74, 90, 116, 120, 142, 144, 146, 149) явно задела М.М. и сама по себе, лирически. Чем же?

Тематически этот сонетный «цикл в цикле» пронизывают мотивы одиночества, предчувствия смерти, вины – своей и окружающих, «войны против самого себя», мучительной, неверной дружбы и столь же мучительной любви, – при том, что сам герой остается верен и этой дружбе, и этой любви.

В персонажном плане заметно предпочтение, которое М.М. отдает «Ему»: герою-мужчине, другу поэта, – перед «Нею»: героиней-женщиной, возлюбленной. Особенно внимательно вчитывается М.М. во все тексты, где мотив любви делается не просто эротическим, но космическим и «душестроительным» (или, напротив, «душеразрушительным»). Вместе с тем, каждый раз, когда переводчица в моем лице решает знаменитый вопрос: кому сонеты адресованы, мужчине или женщине? – и конкретизирует гендер адресата (славянские языки требуют родовых окончаний), – М.М. настойчиво советует или вернуться к шекспировской амбивалентности, двухадресности, или подумать о «мужском» варианте. Бароккальный мотив страстного союза-поединка двух стихий высшего «венчания двух душ» для М.М. в Шекспире первостепенен. Романтизированная же любовная история «Его» и «Ее» – второстепенна.

Философские и стилистические планы сонетов подтверждают ту же приверженность М.М. к философии и стилистике Барокко. Так, он категорически возражает против любых нарушений строгой композиционной и даже синтаксической логики Шекспировых сонетов (особенно в «гамлетовском» сонете 66). Он чуток к малейшему «обытовлению» стиля Шекспира – и одновременно поддерживает стремление переводчицы воспроизвести «библейское похабство» (А.С.Пушкин) многих шекспировских строк, образов, слов – например, в заключительных сонетах, где речь героя доходит до безумной, предельной откровенности. При всем том, словами Гамлета, в этом безумии тоже есть метод. Именно сочетание напряженной работы ума, беспощадной аналитичности (со всеми риторическими фигурами и лексическими антитезами, этому процессу присущими) и столь же беспощадного эмоционального накала и составляет «безумный метод» Барокко, метод Шекспира-сонетиста, как его понимает М.Н.Москаленко.

Осталось сказать о фонетике и ритмике сонетов в восприятии М.М. «Металла», «бронзы», «колоколов» в звучании этих сонетов М.М. требует постоянно, из письма в письмо. Всё неблагозвучное и просто не «звучное», слишком «простецки» сказанное замечается и отвергается немедленно. Звуковая «материя» Шекспирова стиха (полутермин-полуметафора проф. Е.Г.Эткинда) должна соответствовать его же стиха «материи» душевной и духовной.

Встает два заключительных вопроса. Первый: а выполнил ли столь экстремальные задачи сам М.М.-переводчик сонетов? И второй вопрос: а всегда ли соглашалась с М.М. его адресатка, автор этих строк? На первый вопрос я ответила бы положительно, на второй – отрицательно. Несогласия и споры были, и не однажды. Но прокомментировать их можно, лишь приводя развернутые выдержки из писем и переводов (в сопоставлении с оригиналами). Это, надеюсь, – задача для других, будущих моих сообщений и публикаций.

**Первушина Елена**  
(Владивосток, Россия)

## **ПОЭТИЧЕСКАЯ АНТОЛОГИЯ КАК ПРИНЦИП ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА СОНЕТОВ ШЕКСПИРА В РОССИИ**

*Стаття присвячена маловивченій проблемі жанрових аспектів аналізу перекладацького перетворення сонетів Шекспіра, що розглядаються не як просте зведення окремих віршів, а як єдиний поетичний цикл. Виявляючи розмаїття його жанрових проєкцій у російських перекладачів XIX-XXI ст., автор підкреслює конструктивну значимість впливу множинності паралельних перекладів шекспірівських сонетів, що активно розвиваються в Росії.*

***Ключові слова:** поетичний переклад, жанр, сонет, Шекспір, поетичний цикл.*

Важнейшим литературоведческим параметром в исследовании переводческой рецепции художественного произведения является изучение жанровых проєкций оригинала, реализованных в переводе. Конечно, при анализе таких произведений, как «Сонеты» Шекспира, возникают особые трудности. Прежде всего, потому что здесь необходимо говорить не только о сонете, но и о другой жанровой организации – цикле сонетов. Но более всего ситуация осложняется высочайшим метажанровым потенциалом самого оригинала, ведь вопрос о принципах циклической организации «Сонетов», выразительно названных М.М. Морозовым «задачей, состоящей из одних неизвестных», не перестаёт, да и никогда не перестанет быть открытым.

Так, теоретически возможное предположение о том, что «Сонеты» были составлены и расположены в известной



последовательности самим их автором, позволяло определять их как *цикл-произведение*, с присущими данной разновидности «высокой степенью слитности составляющих его текстов» и характерным типом лирического героя «как главного лица “биографии-легенды”»<sup>1</sup>. Другая идея – последовательность сонетов в сборнике не была авторской – помогала увидеть в произведении черты *цикла-монтажа*, где в качестве своеобразной скрепы для отдельных произведений выступало само имя Шекспира. Наконец, непрестанно обновляемый процесс культурно-исторической рецепции «Сонетов» открывал в них перспективу *працикла (циклоида)*, в котором циклические возможности произведения реализовывались его реципиентами – читателями, редакторами, исследователями, издателями и – подчеркнем особо – переводчиками.

В 1880 г. благодаря усилиям первого в России переводчика полного свода шекспировских сонетов Н. Гербеля они впервые предстали перед культурной общественностью не отдельными и разрозненными стихами, а *совокупностью произведений, поэтическим ансамблем, лирическим циклом*. Отныне в свете именно этой жанровой организации будут определяться и читательское восприятие произведения, и все последующие его переводческие толкования, неустанно открывающие возможности бесконечного множества таких прочтений.

Наиболее распространенным у переводчиков был тип цикла-произведения. При этом они явно стремились пересмотреть ренессансный принцип единения малых лирических форм и приравнять целостность шекспировского сонетного сборника к целостности «большого» жанра. В первую очередь, *любовного романа*. Этому немало способствовало желание переадресовывать героине стихи, которые у самого Шекспира не имели такой чёткой гендерной направленности. В XIX в. это делали И. Мамуна,

---

<sup>1</sup> *Мирошникова О. В.* Анализ лирического цикла и книги стихов. Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века. – Омск: Изд-во ОГУ, 2001. – С. 14.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

В. Бенедиктов и Н. Гербель. В XX эта тенденция получила своё яркое воплощение в переводе С. Маршака, снискавшем самую громкую славу в России и за её пределами. И даже сейчас, несмотря на популярность признания первых 126 сонетов исключительно «дружескими», многие переводчики (А. Шведчиков, В. Розов, А. Кузнецов) продолжают указанную линию.

Но организация цикла шекспировских сонетов по типу «большого» произведения происходит не только за счёт укрупнения любовной темы и образа Прекрасной Дамы. Известный современный переводчик В. Микушевич, также убеждённый в том, что произведение Шекспира это *роман в стихах*, принципиально иначе обосновал свою позицию, выявив особое поэтическое тяготение к циклизации в самом жанре сонета<sup>2</sup>. Заслуживает внимания и позиция Ю. Лифшица: акцентировавший в шекспировском сонетном цикле динамическую экспрессию диалога между его героями, переводчик усмотрел в произведении своеобразную *поэтическую пьесу*<sup>3</sup>. С развитием авторской активности переводчиков появилась другая интересная тенденция – стремление «обернуть» переводимые стихи Шекспира обрамляющим текстом собственной книги, в большой мере «дорисовывающей» жанровый облик шекспировского сборника. С. Степанов, автор книги «Шекспировы сонеты, или Игра в игре», даже отвёл текстам шекспировских сонетов – они осмыслены у него своеобразным *эпистолярным романом* – роль приложения к собственным комментариям, построенным в форме увлекательного интеллектуального детектива<sup>4</sup>.

Однако как ни значительно стремление переводчиков воспринимать шекспировский сборник целостно единой

---

<sup>2</sup> Шекспир У. Сонеты. Пер. В. Микушевича. – М.: Водолей Publishers, 2004. – С. 20.

<sup>3</sup> Шекспир У. Сонеты. Пер. Ю. Лифшица. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2006. – 176 с.

<sup>4</sup> Степанов С. Шекспировы сонеты, или Игра в Игре. – СПб.: Амфора, 2003. – С. 67.

структурой «большого» произведения, это направление отнюдь не стало единственным. Принципиально иная позиция была представлена в собрании сочинений Шекспира, изданном под редакцией известного историка литературы и библиографа-просветителя С. А. Венгерова в 1902–1905 гг.<sup>5</sup>. Эта публикация явилась значительным событием в культурной истории России, но, к сожалению, осуществленные в ней принципы структурной организации сонетного свода до сих пор остаются не только недостаточно исследованными, но в некоторых позициях даже незамеченными. Известно, что в подготовке к изданию сонетов Венгеров решился на смелый и оригинальный шаг, поручив их перевод не одному автору, а многочисленному и достаточно разнородному творческому коллективу. В результате общим местом в оценке этого труда стал упрек «венгеровским» переводчикам в отсутствии должного художественного единства.

Но сам Венгеров вовсе не ставил своей целью достижение этого единства – в сопровождающих издание научных статьях были заявлены другие подходы. Решительно отвергнув трактовку шекспировского сборника как автобиографического любовного романа в стихах, авторы этих статей утверждали, что в «Сонетах» Шекспир был начинающим, ещё не имевшим большого опыта автором, способным только перепевать чужие голоса. Поэтому собрание его сонетов – это *подборка вариативных поэтических упражнений, книжный экзерсис, стихотворный турнир*<sup>6</sup>. Другими словами, шекспировский сборник был осознан не как монолитный авторский цикл, а как монтажно выстроенная *поэтическая антология*.

---

<sup>5</sup> Шекспир. Сонеты // Шекспир В. Полн. собр. соч. (Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова). Т. V. – СПб: Изд. Брокгауз – Ефрон, 1905. – С. 407–435.

<sup>6</sup> Иванов И. И. Сонеты // Шекспир В. Полн. собр. соч. (Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова). Т. V. – СПб: Изд. Брокгауз – Ефрон, 1905. – С. 10.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

Несомненно, художественная весомость «венгеровских» переводчиков была очень неравноценной, но именно поэтическая неравнозначность и творческая разноликость стала вполне реальной особенностью этого уникального поэтического собрания. И каждый из наиболее значимых его авторов представил свои достижения в поиске художественных средств воссоздания шекспировских сонетов. Так, В. Лихачев добился успехов в понимании функциональной глубины шекспировского метафоризма (например, в воспроизведении образа зеркала в 1-м сонете), а Н. Холодковский продемонстрировал умение передать свойственное сонету напряжение лирического драматизма и барочную окраску оригинальных поэтических образов (особенно в 23-м сонете). Конечно, «венгеровский» свод был при этом безусловной поэтической трансформацией шекспировских сонетов, особенно ощутимой в переводах поэтов-сонетистов, приглашенных Венгеровым к участию в издании. Вспомним К. Случевского с характерным для него трагическим ощущением постоянно колеблющихся состояний мира, где так относительно границы реальности и грёзы, мысли и безумия, жизни и смерти. Именно этим поэтическим ощущением пронизан у Случевского его перевод 31-го сонета, в котором поэт заметно усилил звучание скорбных, элегических настроений. К. Фофанов привнёс в свои переводы (например, 107-го сонета) свойственную ему способность ощутить и обозначить сложное поэтическое «я» как главную ценность художественного изображения. Конечно, самое значительное место в этом ряду принадлежит В. Брюсову, сыгравшему выдающуюся роль в становлении отечественного сонета. Осознав сюжетобразующий драматизм основных поэтических образов Шекспира, Брюсов не просто переложил шекспировские сонеты с английского языка на русский язык – он произвёл перевод английского сонета в русский сонет.

В 1970-е гг. Ю. Д. Левин назвал венгеровское издание Шекспира «итогом русского освоения Шекспира в XIX веке». Время показало – перспективно созидательным

итогом, потому что творческие акценты, которые оказывались главными в подобном толковании композиционного единства сонетов, оказались актуальными и в последующем развитии русской шекспировской сонетианы. А «венгеровские» авторы всё-таки добились важного единого результата: в их сборнике на первом плане объективно выступал не Шекспир – любовный воздыхатель, а Шекспир – поэт.

Вспомним, какие новые перспективы в решении проблем теории художественного перевода открылись второй половине XX и на рубеже XX-XXI вв. Уходило в прошлое былое противостояние сторонников буквального (точного, формального) перевода, понимаемого наукой, и их оппонентов, провозгласивших идеи перевода адекватного (полноценного), признанного «высоким искусством». Становилась всё более очевидной научная ограниченность и регламентирующей нетерпимости «буквалистов», и неопределённости понятийных критериев приверженцев адекватного перевода. Очень важно, что противоречия переводческих теорий носили не разрушающий, а созидательный характер, – это способствовало внутреннему сближению, казалось бы, совершенно противоположных позиций.

Прежде всего, современные переводоведы выступили за союз науки и искусства в переводческом творчестве. «Поэту-переводчику, – указывал Е. Эткинд, – приходится сочетать – и в этом одна из важнейших особенностей его работы – самое чистое и высокое вдохновение художника с самым точным, скрупулёзным, педантичным трудом исследователя. Только такое соединение *искусства и науки*, гармонии и алгебры сулит переводчику подлинный успех»<sup>7</sup>. Кроме того, было серьёзно пересмотрено отрицательное отношение к буквальному переводу как нетворческому, рутинному, механически копирующему оригинал. Понимая, что точный перевод может уступать полноценному в

---

<sup>7</sup> Эткинд Е. Поэзия и перевод. – М.–Л.: Сов. писатель, 1963. – С.70.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

степени естетического воздействия на читателя, представители «новой волны» буквализма акцентировали его неоспоримое преимущество – бoльшую точность. В определённых читательских кругах именно это качество воспринимается как главное. «Разным читателям, – писал М. Л. Гаспаров, – нужны разные типы переводов. Одному достаточно почувствовать, что Гораций и Сапфо писали иначе, чем Пушкин; для этого достаточен сравнительно вольный перевод. Другому захочется почувствовать, что Гораций писал не только иначе, чем Пушкин, но и иначе, чем Сапфо; и для этого потребуются гораздо более буквалистский перевод»<sup>8</sup>. Поэтому учёный указал на *возможность одновременного существования принципиально разных переводов*: вольного для читателя-любителя и буквального для читателя-профессионала.

Эта идея предстаёт на качественно новом уровне в теории стереоскопического чтения. «Сутність стереоскопічного читання, – формулює Н. Н. Торкут, – полягає в паралельному освоєнні двох або декількох текстових просторів: *оригіналу* (вихідного тексту), який належить перу автора, *та одного або кількох цільових текстів, створених перекладачами*. Переклад завжди є результатом прискіпливого вчитування у вихідний текст, осмислення його ідейно-сміслових обширів, осягнення його іманентної художньої самобутності. Тож цілком природно, що вдалий переклад завжди має шанс відкрити якісь „нові”, раніше не помічені або не усвідомлені нюанси смислу та художні відтінки»<sup>9</sup>.

Соответствующие тенденции наметились и в практике современного поэтического перевода. Укажем на важнейшее их проявление – *постоянно возрастающую множественность параллельных переводов*. Это в особенной мере относится к сонетам Шекспира. Хотя они пришли в Россию

---

<sup>8</sup> Гаспаров М. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. – М.: Радуга, 1988. – С. 46.

<sup>9</sup> Торкут Н. Інтерпретація сонетів В. Шекспіра в методологічному просторі міждисциплінарного діалогу // Ренесансні студії – 2006. – Вип. 11. – С. 4. [курсив наш. – Е.П.]

позднее, чем его драматические произведения, именно сонеты предстают сейчас перед читателями в наибольшем количестве переводных версий. К уже известным именам переводчиков полного свода шекспировских стихов XIX и первой половины XX вв. добавились и постоянно продолжают добавляться новые имена: А. Финкель, Д. Дорогавцев, И. Фрадкин, Я. Колкер, И. Ивановский, А. Шведчиков, А. Суетин, С. Степанов, В. Микушевич, А. Кузнецов, Ю. Лифшиц, А. Шаракшанэ, А. Шведчиков, И. Чупис, В. Васильев, В. Розов, С. Трухтанов Р. Бадыгов, Ю. Иерусалимский и мн. др.

Действенная реальность этого объективно существующего переводческого соревнования определила научно-издательские стратегии современных публикаций шекспировского сборника. Выразительно новым шагом в истории русского Шекспира стало издание «Сонетов», предпринятое в 1984 г. издательством «Радуга»<sup>10</sup>. Шекспировские стихи были напечатаны здесь и в оригинале, и в переводах, главным образом С. Маршака, долго признаваемых в России единственно правильными и окончательными. Но в приложении воспроизводились и многочисленные другие переводческие версии.

Явно наметившийся отказ от принципа идеального перевода и характерного «маршакоцентризма» стал началом последующей издательской тенденции, отразившей новые переводоведческие идеи. Речь идёт об издаваемых на рубеже XX-XXI вв. «Сонетах» Шекспира, сделанных по венгеровскому принципу поэтической антологии – в переводах многих авторов. Таков, например, сборник шекспировских сонетов, опубликованный московским издательством «ЭКСМО-Пресс» в 2002 г.<sup>11</sup>. В нём представлены авторы и XIX, и XX столетий, и переводы Ф. Червинского, С. Ильина, М. Чайковского были поставлены в одном ряду с переводами В. Брюсова, В. Чухно и

<sup>10</sup> Шекспир У. Сонеты. На англ. яз. с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1984. – 368 с.

<sup>11</sup> Шекспир У. Сонеты. Пер. с англ. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 352 с.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

А. Финкеля. Маршака в этой публикации нет. Естественно, что творческое единство переводчиков здесь объективно отсутствует. Очевидны разные манеры и даже разный уровень художественных достоинств. Так, ёмкая наполненность барочных метафор, найденных Финкелем в 23-м сонете (*«Так пусть же книги тут заговорят / Глашатаем немым души кричащей»*), соседствует с откровенным поэтическим китчем переводчика 99-го Чухно (*«И пурпур тонких вен под кожей твоей нежной / Для лепестков, наверное, забра́ла?»*, *«Что ж спору нет, прекрасны все цветы! / Но краше всех их несомненно ты!»*). В сборнике одновременно звучит и шестистопный ямб, распространённый у переводчиков XIX в. (*Червинский, 66-й сонет: «Тебя, о Смерть, тебя зову я, утомлённый»*), и разностопный (*Чухно, 99 сонет: «Мой юный друг, фиалка аромат свой свежий / Не у дыханья ль твоего украла?»*), и, конечно, самый распространённый у Шекспира – пятистопный, ставший важным переводческим достижением авторов рубежа XIX-XX и XX столетий (*Финкель, 59-й сонет: «Когда и впрямь старо всё под луной, / А сущее обычно и привычно...»*).

Любопытно, что, если в указанной публикации был использован сам принцип венгеровского издания, то в новом выпуске сонетов и поэм Шекспира в 2006 г. издатели «Эксмо» вообще скопировали всю венгеровскую подборку переводов.

Однако принципиально новым этапом научно-издательских стратегий следует признать сборники, в которых вариативность антологического разнообразия была развёрнута ещё активнее: каждый сонет воспроизводился в них уже не в одной, а сразу в нескольких переводческих версиях. Именно так построен цикл шекспировских сонетов, выпущенный в 1998 г. петербургским издательством «Терция»<sup>12</sup>. Его читатель реально мог осознать высочайшую политекстуальность шекспировского текста, каждый раз

<sup>12</sup> Шекспир У. Сонеты. Пер. с англ. – СПб.: Терция, Кристалл, 1998. – 448 с.



расцветающего заново во множестве смысловых поворотов и лирических оттенков, находимых переводчиками. Надо отметить, что составители этой книги, в отличие от своих коллег в «Эксмо», не впали в крайности перестроечного нигилизма и не выбросили Маршака, но и не абсолютизировали его переводы, представив их в историко-культурном контексте основных переводческих открытий русской сонетианы Шекспира.

Так, 66-й сонет дан здесь в переводах Ф. Червинского, М. Чайковского, Б. Пастернака, О. Румера, С. Маршака и А. Финкеля. Каждый из авторов увидел в нём разные оттенки лирического звучания: у Червинского – горестное уныние, у Чайковского – заносчиво-досадливая нетерпимость, у Румера – грубовато-прямолинейная сердитость, у Пастернака – неизбывно-тяжелая тоска, у Маршака – благородное негодование, у Финкеля – суровость трезвых решений.

А неодинаковое толкование переводчиками финального дистиха позволяло по-разному понимать главного лирического героя сонета. В оригинальном сонете он беспокоился о друге, который останется одиноким, если сам герой уйдёт из жизни: *«Tired with all these, from these would I be gone, / Save that, to die, I leave my love alone»*. В подстрочном переводе Финкеля: *«Утомлённый всем этим, я хотел бы избавиться (уйти) от всего, / Если бы, умирая, мне не пришлось оставить одиноким того, кого я люблю (мою любовь)»*. Эту благородную жертвенность героя мы отчётливо видим в переводах Пастернака (*«Измучась всем, не стал бы жить и дня, / Да другу будет трудно без меня»*) и Финкеля (*«Устал я жить и смерть зову скорбя. / Но на кого оставлю я тебя»*). Но у Румера (*«Когда б не ты, любовь моя, давно бы / Искал я отдыха под сенью гроба»*) и Маршака (*«Всё мерзостно, что вижу я вокруг... / Но как тебя покинуть, милый друг!»*) этот смысл затемнён. А у Червинского (*«Усталый, льнул бы я к блаженному покою, / Когда бы смертный час не разлучал с тобою»*) и Чайковского (*«Я, утомлённый, жаждал бы уйти, / Когда б тебя с собой мог унести!»*), на что в своё время обратил

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

внимание Финкель, указанный смысл подменён другим и завершающие строки «прочитаны переводчиками в плане эгоистическом: *я бы умер, но не хочу (не могу) остаться без тебя* – то есть как раз обратное тому, что имел в виду Шекспир...»<sup>13</sup>.

Различные толкования героя определили неодинаковые характер и степень трагизма в переводных стихотворениях и, соответственно, разные жанровые проекции оригинала: сонет-жалоба, сонет-исповедь, сонет-филлипка.

Указанное разнообразие переводческих прочтений не могло не поставить читателя такого сборника перед вопросом: а каков же сам Шекспир? Поэтому естественным результатом прочтения многих различных переводов была читательская потребность в самом оригинале. Поэтому заслуживает внимания издание шекспировских сонетов, выпущенное в 2004 г. петербургским издательством «Азбука-классика». Каждый сонет представал в нём сначала в оригинале, а потом – в нескольких современных переводческих версиях. Составители сборника и авторы предисловия не скрывали того, что они не ставили своей задачей «стилистически единый перевод всего свода сонетов; наоборот, разнообразие и даже пестрота текстов считались за благо»<sup>14</sup>. Как видим, главным в переводческой интерпретации шекспировского сонетного цикла в этом издании, полностью отвечающем идее стереоскопического чтения, тоже стал принцип антологии. Само слово *антология*, указывающее на присутствие в книге многих авторов, даже введено здесь в её название.

Конечно, нельзя не увидеть, что подобные сборники всё-таки являют собой особый тип антологии, в которой множество различных переводческих прочтений так или иначе «нанизано» на связующую нить одного авторского

<sup>13</sup> Финкель А. М. 66-й сонет в русских переводах // Мастерство перевода: 1966. – М.: Сов. писатель, 1968. – С. 180.

<sup>14</sup> Николаев В., Шаракианэ А. Сонеты Шекспира и их судьба в русских переводах // Шекспир В. Сонеты: Антология современных переводов. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 49.

голоса – голоса самого Шекспира. Такая антология – думается её тоже можно называть стереоскопической – в большой мере отражает огромный творческий потенциал, рождаемый особым диалектическим единством подлинника и его перевода. «Появление многих переводов одного и того же произведения вольно или невольно ведет к размыванию образа оригинала в представлении читателей, – указывают Р.Р. Чайковский и Е.Л. Лысенкова. – С выходом каждого нового перевода происходит частичное наложение различных образов произведения друг на друга, и, как результат этого, уменьшается оптическая резкость оригинала»<sup>15</sup>. Парадоксально, но интерес к оригинальному тексту, органично возникающий при чтении указанных переводческих антологий, подогревается именно множеством и разнообразием переводческих версий. Последующее открытие читателем несовпадений перевода и подлинника в целом ряде случаев, как показывает практика, порождает его собственную переводческую энергию, что, конечно, и далее умножает переводную множественность, поскольку всякий перевод неизбежно трансформирует подлинник. Так желание уточнить образ оригинального произведения столь же парадоксально оборачивается новым отклонением от него.

Мы видим, русская шекспировская сонетиана всё более являет особый вид вариативной художественной конгломерации различных творческих голосов и редакторских проекций, а сам Шекспир в этом процессе усложняющейся поэтической многоликости все более становится мифологически ёмким прототипом для всех своих соавторов, осуществляющих рецептивное «досотворение» (Гадамер) его сонетов в новом историко-культурном измерении. И именно антология переводов как принцип переводческой рецепции цикла шекспировских стихов убедительно отражает указанные процессы.

---

<sup>15</sup> Чайковский Р. Р., Лысенкова Е. Л. Неисчерпаемость оригинала. 100 переводов «Пантеры» Р.М.Рильке на 15 языков. – Магадан: Кордис, 2001. – С.188.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

Их изучение открывает перспективные возможности в решении важнейшей проблемы современной гуманитарной науки – *проблемы переводной литературы*. Специфический характер переводной литературы в её отношении к переводимой и переводящей литературам, имеющим чёткое языковое выражение их национальной принадлежности, определяет и её особенное место в межкультурном художественном пространстве. Р.Р. Чайковский говорит, что «с возникновением художественного перевода начинают существовать три литературы: национальная литература исходного языка и литература принимающего языка. Переводная литература... предстает в виде некоей третьей литературы»<sup>16</sup>. Антологии поэтических переводов шекспировских сонетов – выразительное тому подтверждение.

---

<sup>16</sup> Чайковский Р. Р. Реальности поэтического перевода (типологические и социологические аспекты) Магадан: Кордис, 1997. – С. 9.

**Лімборський Ігор**  
(Черкаси)

## **ШЕКСПІР СЬОГОДНІ: ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ І ТРАНСЛАТОРИКИ СПАДЩИНИ АНГЛІЙСЬКОГО ПОЕТА У ГЛОБАЛЬНИХ ПРОЕКЦІЯХ ПОСТСУЧАСНОГО СВІТУ**

*Аналізуючи існуючі значення терміну «світова література» та його переосмислення у добу глобалізаційних трансформацій, автор статті показує, як протягом історії рецепції Шекспіра у світовому і європейському контексті змінювалися уявлення про Великого Барда як про центральну постать західного літературного канону.*

***Ключові слова:** Weltliteratur, рецепція Шекспіра, постсучасна ситуація, постмодернізм, мультикультуралізм, глобалізація.*

Загальна стратегія глобалізаційних процесів, яка докорінно змінює систему уявлень про «стабільність» й історичну тяглість автохтонних національних традицій, дедалі більше розмиває усталені стереотипи про наявність загальноприйнятого набору «культурних шедеврів», які складають основу Weltliteratur («світова література»). Полеміки щодо її канону тривають вже від часу появи самого цього терміну, запровадженого Гете у перші десятиріччя ХІХ ст. Нагадаю, що видатний німецький письменник і мислитель розумів під ним сукупність творів найвеличніших майстрів слова, які здатні відбити у своїй творчості універсальні проблеми людського буття, близькі для кожного «освіченого» європейця. Weltliteratur бачилася Гете як нова наднаціональна єдність європейських літератур, які на певному історичному етапі виявили спільні для всіх доцентрові процеси у розкритті сутності людини як мислячої і здатної до творчості істоти.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

З часом цей термін набув більш широкого значення, і сьогодні під *Weltliteratur* розуміють: 1) сукупність найвизначніших творів світового письменства, які формують власне світову літературу як скарбницю художньої словесності; 2) «суму» всіх відомих сьогодні національних літератур; 3) особливу історичну якість окремих національних літератур різних регіонів світу, які постали в результаті складного процесу взаємодії з іншими в процесі міжкультурного діалогу і які утворили світову літературу.

Так склалося історично, що *Weltliteratur* у першому розумінні сьогодні фактично збігається з географічними межами Західного світу (Західна Європа і США), пов'язується з наявністю особливого типу інформаціоізованого імперіалістичного суспільства, впливає з особливостей становлення й утвердження індустріального (сьогодні постіндустріального) регіону світу, який, за словами Тімоті В.Люка, є «окультуреною зоною» політичної/економічної/культурної життєстійкості<sup>1</sup>.

В основу цього розуміння *Weltliteratur* покладено просвітницький «центризм» у розумінні гуманітарних надбань людства, а також тезу про універсальну природу людського індивіда, який прагне досягти у своєму житті найвищої етичної цінності – щастя. Художня література тут постає як втілення універсальних надбань людства в специфічних образних і стильових формах, сутність яких підпорядковуються внутрішнім законам еволюції мистецтва слова. Посилаючись на гетівське тлумачення *Weltliteratur*, французький компаративіст К.Гільєн іронічно охарактеризував таке бачення цього терміну, як своєрідний «каталог успіхів» у красному письменстві, що логічно приводить до банального з'ясування – «хто є хто» серед найславетніших авторів<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Люк Тімоті В. Новий світовий порядок // Глобальні модерності / За ред. М.Фрезерстоуна, С.Леша, Р.Робертсона. – К.: Ніка-Центр, 2008. – С.136.

<sup>2</sup> Гільєн К. Світова література і теорія літератури // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С.258.

У другому розумінні превалює дискретний підхід, оскільки пропонується модель світової літератури як єдності «різних» літератур, які виявляють потенційну типологічну відмінність у силу різних причин: регіональних, географічних, історико-культурних, ментальних. Приміром, різні історичні і культурні чинники вплинули на національне розмаїття літератур самої Європи, а тому, маючи у цілому спільну для всіх картину розвитку літературних напрямів і стилів, вони виявляють низку національних особливостей, якщо аналізувати кожен з них детальніше. Водночас існує і те, що вирізняє, скажімо, європейську літературу з-поміж літератур інших регіонів світу (латиноамериканських, близькосхідних, африканських тощо). Проте усі вони разом утворюють власне *Weltliteratur*, модель якої бачиться як математична «сума» всіх існуючих у світі літератур. Прикладом втілення подібної концепції є численні багатотомні історії світових або європейських літератур, у яких послідовно регіон за регіоном, країна за країною подаються історії національних літератур<sup>3</sup>.

Найбільше дискусій серед науковців, передусім теоретиків-компаративістів, точилося навколо третього розуміння терміну *Weltliteratur*. Не відкидаючи загалом моменту залежності однієї національної літератури від інших на рівні контактних і типологічних зв'язків, науковці неодноразово говорили про надзвичайну складність поняття «світова література», якщо спробувати оцінити його як динамічний і примхливий процес взаємодії національного і привнесеного зовні. Тут важко взагалі провести чіткі межі між «своїм» та «привнесеним», особливо зважаючи на міфологізацію «свого», якому приписується значення автохтонного, і водночас беручи до уваги момент залежності від інших національних культур, якого також не можна відкидати. Національна література, як і взагалі світова, постає як складний симбіоз «свого» і «чужого», а подібна

<sup>3</sup> Див.: *Histoire Generale des Litteratures: En 3 v.* – Paris, 1961; *Dziej literatur europejskich / Pod red. Floryana W.* – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1977; *История всемирной литературы: В 9 т.* – М.: Наука, 1983–1989.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

взаємодія стає важливим фактором і фактом літературного процесу.

Нова постсучасна ситуація світової літератури і як органічної її частини – європейської літератури – сьогодні постає як парадоксальний і водночас цілком зрозумілий у контексті проблем глобалізації «локус непередбачуваності». Поступово сформувалася нова постнаціональна альтернатива: вписувати нові, донедавна замовчувані національні літератури або окремих їхніх представників в якості «інших» голосів, без яких неможливо сформувати цілісного уявлення про саму Weltliteratur. Відтак проблема репрезентації національного на рівні глобальних трансформаційних змін сьогодні обертається особливою «метафізикою присутності» того чи іншого національного автора серед тих, кого прийнято бачити у «списку» світових письменників. Запропонована нещодавно Міланом Кундерою формула «світової літератури» за доби глобалізації - «максимум розмаїття у межах мінімального простору»<sup>4</sup> – фактично означає генерування і відтворення нових імен на літературній карті постсучасної Європи, причому не тільки тих, кого прийнято вважати нашими сучасниками, а й авторів минулого. Як результат – створення нових, альтернативних моделей національних і європейських літератур, які підривають, так би мовити, гегемонію «західного ядра» у формуванні самого корпусу академічних історій світової літератури.

Але не можна при цьому сказати і того, що добре відомі імена Данте, Шекспіра, Рабле, Вольтера, Гете, Толстого і Достоевського не зазнають певної еволюції і залишаються у стабільних і незмінюваних «чарунках» світових шедеврів. Процеси «приписування» нових значень, реінтерпретацій, ревізій – цілком закономірні в результаті поступу глобалізації – стосуються також і їх у повному обсязі. Наднаціональне значення визначних класиків сьогодні

---

<sup>4</sup> *Kundera M. Reflections. "Die Weltliteratur" // The New Yorker. – 2007. – January 8. – P.28.*



бачиться у перспективі складних процесів взаємодії літератур на рівні дихотомій: своє/чуже, глобальне/локальне (глокальне), історично близьке/віддалене, знакове/ маргінальне. Творення нових альтернативних культурних «неосвітів», які здатна сформувати лише постсучасна людина з багатьма ідентичностями, що легко маніпулює іменами донедавна канонічних авторів, втрачає єдиний національний стрижень, посутньо заперечує гайдеггерівську тезу про наявність особливих міфічних стереотипів колективної пам'яті.

Якщо звернутися до історії рецепції Шекспіра у світовому і європейському контексті, то тут глобальні проєкції цілковитого сприйняття/несприйняття давалися взнаки – і про це сьогодні можна переконливо сказати – вже від часу Просвітництва, яке остаточно закріпило уявлення про євроцентризм, поклало початок модерності, яка сьогодні вилилася в постмодерність, мультикультуралізм і глобалізацію. Коли Гаролд Блум поставив Шекспіра у центр літературного канону і писав про те, що бути «митцем у колі західної традиції після Шекспіра, котрий подарував нам найкращі зразки прози і поезії, є долею вельми незавидною: після нього надто проблематично бути оригінальним у найбільш важливих ланках літературного письма»<sup>5</sup>, то він мав на увазі – і на цьому слід особливо наголосити – саме Захід. Процес «присвоєння Шекспіра» («Наш Шекспір») відбувався дуже потужно західноєвропейськими літературами і про це багато написано в науковій літературі. Інші культурні регіони виявилися не просто культурно віддаленими від особливого шекспірівського дискурсу, а й торували власні національні шляхи поступу національної художньої свідомості, перебуваючи майже в ізоляції від впливу подібних культурних шедеврів, створених не лише Шекспіром, а й іншими видатними представниками західного канону.

Але саме сьогодні, за доби глобалізаційних трансформацій, які призводять до культурного «стиснення» світу, цей

---

<sup>5</sup> Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох. – К.: Факт, 2007. – С.15.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

факт сповнюється особливою семантикою. «Присвоєння» Шекспіра обертається сьогодні новим типом приписування символічних «значень» англійському драматургу і поету. Йдеться передусім про великий спектр інтерпретацій на основі локальних резонансів рецепції цього автора. Все це може вилитися (і подекуди це вже спостерігається) у приписуванні видатному англійцю тих значень у термінах локального контексту, які абсолютно відсутні у самого Шекспіра – наприклад «синдром Шекспіра в джунглях», про що сьогодні пише такий теоретик глобалізації, як Йонатан Фрідман<sup>6</sup>. Іншими словами, так чи так постає питання в контексті парадигми мультикультуральності і постколоніалізму: а чи потрібен Шекспір у джунглях тубільцеві, який призвичаївся бачити світ зовсім в іншій системі символів, знаків і культурних кодів, аніж «освічений» європеєць?

Постколоніальна критика сьогодні говорить про те, що шекспірівський дискурс начебто і був художньо незалежний від політики та історії, але все ж таки набув у процесі євроцентристських процесів містичного значення, у результаті чого західна література почала переслідувати політичні цілі<sup>7</sup>. А тому гостро постає проблема – постколоніального «присвоєння» чи скоріше «переприсвоєння» Шекспіра, якого слід звільнити від ідеологічних і політичних нашарувань, а також відмовитися від самого принципу – приписування літературі не властивих для неї функцій колоніальних зазіхань та культурної експансії<sup>8</sup>. Одна з умов – утвердження культур Третього світу (Third World) як особливої герменевтичної точки чи позиції інтерпретацій/реінтерпретацій культурних шедеврів Заходу.

Але подібні контрверсійні інтерпретаційні моделі сприйняття Шекспіра продемонструвала і сама Європа.

---

<sup>6</sup> Фрідман Й. Глобальна система, глобалізація та параметри модерності // Глобальні модерності / За ред. М.Фрезерстоуна, С.Леша та Р.Робертсона. – К.: Ніка-Центр, 2008. – С.117.

<sup>7</sup> Buel F. Nation Culture and the New Global System. – Baltimore & London: The John's Hopkins University, 1993. – P.227.

<sup>8</sup> Ibid. – P.228.

Добре відомо, що епоха Просвітництва відзначилася украй суперечливою рецепцією творчості видатного англійця, але сьогодні все це сповнюється новими, раніше не відомими смислами, які особливо увиразнюють складні шляхи глобального зближення національних європейських культур.

Уже Вольтер, який великою мірою має завдячувати англійській культурі і філософії у формуванні власного світогляду, хоча і визнавав геній Шекспіра, але писав про нього як про автора, у якого «немає навіть невеликої іскорки гарного смаку і якогось знання правил». Шекспір, як вважав Вольтер, «згубив англійський театр», створивши трагедії, які нагадують «жахливі фарси»<sup>9</sup>. Більше того, він закликав сучасників уникати впливів англійського поета, натомість пропонуючи послугуватися для наслідування творами Гомера та Вергілія. Зрозуміла річ, що в системі пріоритетів просвітницького класицизму, до якого належав сам Вольтер, шекспірівський дискурс виявився практично не затребуваним. Твори великого англійця принципово суперечили самій наративній моделі просвітницького класицизму, який послуговувався художнім словом, спрямованим на семантичну «прозорість», а художній дискурс претендував на артикуляцію істини у художній формі. Останній момент фактично відсутній у творах Шекспіра, адже його герої завжди сумніваються не лише в можливість самовиявлення за допомогою слова, а й в істинності самого слова, яке зазвичай «грає» багатьма семантичними відтінками та нюансами. Відтак уже в першій половині XVIII століття в Європі існувала вищезазначена проблема приписування певних значень і семантичних «кодів» знаковим постатям європейської культури. Звичайно, вже тоді постала проблема адекватності/ неадекватності перекладів Шекспіра, тексти якого було важко проінтерпретувати за допомогою іншої національної мови, послуговуючись поширеним тогочасним уявленням про художній переклад як про «найбільш точну

---

<sup>9</sup> Вольтер. *Философские сочинения*. – М.: Наука, 1989. – С.160.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

передачу ідеї оригіналу»<sup>10</sup>. Щоправда, уже 1771 року Й.Гете, переглядаючи творчі здобутки французького театру класицизму, особливо підніс роль драматургії і поезії Шекспіра, зазначивши, що його театр – «чудова скринька старожитностей, де світова історія рухається перед нашими очима»<sup>11</sup>. Гете у своїх оцінках Шекспіра спирається значною мірою на просвітницьке уявлення про роль і значення письменника – звідси його апеляція до універсальності, світової історії, а відтак і космополітичного бачення ролі англійського драматурга, твори якого можуть прислужитися для розбудови окремих національних літератур.

Все принципово змінилося за доби романтизму – переклади творів Шекспіра німцями Августом Вільгемом Шлегелем та Людвігом Тіком засвідчили появу іншої інтерпретаційної моделі англійського письменника. Погляд на англійського автора як на «спонтанного» генія, який без належної освіти і знання правил зміг створити «вічні» художні шедеври, а також уявлення про художній переклад його текстів як про «повноцінну передачу самого креативного духу оригіналу, його меседжу до читача»<sup>12</sup>, значно розширювали рецепцію Шекспіра як гідного для наслідування письменника. Їхній переклад виявився настільки вдалим, що, за словами Френца Хорста, «інші німецькі перекладачі наступних епох, звертаючись до творів Шекспіра, послуговувалися цим перекладом як певним «стандартом»<sup>13</sup>. Але і за доби романтизму просвітницька універсалізація англійського письменника як «автора всіх народів і часів» дедалі сильніше закріплювалася у свідомості європейців.

Тим часом приписування певних усталених значень, символічних кодів і стереотипів одному із письменників

<sup>10</sup>*Bassnet S.* Translation Studies. – London: Routledge, 2002. – P.67.

<sup>11</sup>*Geme И.В.* Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Художественная литература, 1980. – С.263.

<sup>12</sup>*Bassnet S.* Translation Studies. – P.70.

<sup>13</sup>*Horst F.* The Art of Translation // Comparative Literature: Method and Perspective. – Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1961. – P.74.

багатоликої Європи, як правило, має наслідком вибухи індивідуальних протестів із нагальною вимогою – переглянути універсальність самої постаті Шекспіра. Безперечно, таким вибухом-протестом у європейській художній свідомості був критичний нарис Л.Толстого «Про Шекспіра і про драму» (1906). Нагадаю побіжно основні концептуальні моменти праці російського письменника. Толстой звинувачує Шекспіра у відсутності власної філософії, інтересу до суспільних та релігійних проблем, в англійського автора немає чітко виписаних характерів (відлуння вольтерівського звинувачення у нехтуванні правилами?), багато нереальних подій та відірваних від життя фантазій, а композиція часто склеєна з окремих монологів, балад, брутальних жартів і дебатів. Висновок: Шекспір нікчемний письменник і один з найбільших відразливих авторів у світі. (Щоправда, при цьому відомо, що у приватних розмовах з С.Толстою, московським актором Т.Селівановим видатний російський письменник високо оцінював Шекспіра).

Майже через сорок років, а саме 1941 року, Д.Оруелл дійшов висновку про необхідність реабілітувати англійського драматурга в очах європейських читачів. Свій есеє «Толстой і Шекспір» він вибудував як полеміку з основними ідеями російського автора. Толстой, на його думку, намагається аналізувати Шекспіра не як митця, а як філософа і морального проповідника і, завдяки такому підходу, заперечує його. Інша річ, якщо спробувати поглянути на видатного англійця з естетичної і художньої точки зору. Якщо Шекспір і не виявляє себе глибоким філософом і моралістом, то це зовсім не свідчить про те, що він – посередній митець. Насправді людство має завдячувати видатному англійцю за те, що «в ньому є щось несуперечливе, велике, позачасове, те, що спромоглися оцінити мільйони простих людей і не зміг оцінити Толстой»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Оруэлл Д. «1984» и все разных лет. – М.: Прогресс, 1989. – С.243.

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проекціях

Водночас для Оруелла – у Шекспіра є свій власний моральний кодекс, а тому він демонструє більшу моральність, аніж, скажімо, Д.Чосер або Д.Боккаччо. Велич його творів можна відчутти у будь-якому регіоні світу завдяки художнім перекладам, у чому письменник переконався сам, перебуваючи на виставі драматурга на Цейлоні, де, за словами Оруелла, його грали на мові, про яку він «взагалі нічого не чув»<sup>15</sup>.

Не менш важливим у світлі глобальних модерностей представляється і процес «присвоєння» Шекспіра в Україні. Цілком зрозуміло, що у XIX столітті великого англійця у нас сприймали не зовсім так, як на нього дивилися на Заході. Це був «інший» Шекспір, який завдяки перекладам поставав значною мірою як своєрідна «проекція» українського національного бачення постаті великого драматурга. Іншими словами, тут ми зустрічаємося зі складними трансформаційними моделями, завдяки яким українські письменники намагалися побачити у творах Шекспіра те, що було, на їхню думку, важливо для самої української культури. І річ не тільки у тому, як перекладали Шекспіра, використовуючи іноді бурлескню традицію української літератури, чого не уникнули, скажімо, ні М.Старицький, ні П.Куліш. Важливим, безперечно, є те, що в Шекспірі бачили той непересічний геній, який своєю творчістю здатен стати важливим чинником залучення самого українського письменства до світової літератури, а українців до здобутків європейської цивілізації. Звичайно, такий ракурс сприйняття його постаті був надзвичайно далекий для англійців, французів і німців, власне всіх тих «освічених» європейців, художня словесність яких не знала політичного і культурного тиску з боку інших державницьких націй. П.Куліш у поезії «До Шекспіра» наголошує на наднаціональному значенні видатного англійця і водночас бачить його особливу роль у житті українців:

*Шекспіре, батьку наш, усім народам рідний!*

---

<sup>15</sup> Там само. – С.243.

*Чи чуєш, як зове тебе народ незгідний,  
Приблуда степовий, наслідник розбишацький,  
Що й досі чествує свій путь і дух козацький?  
Світило творчества, Гомере новосвіту!  
Прийми нас під свою опіку знакомиту:  
Дай у твоїм храму нам варварства позбутись,  
На кращі почуття і задуми здобутись<sup>16</sup>.*

У контексті сьогоднішніх проблем ці оцінки і полеміки цікаві тим, що англійський поет і драматург постає у центрі складних дискусій про транскультурну близькість/далекість до сучасного письменства. Від часу Просвітництва існує тенденція до творення кожною культурною епохою свого «проекту Шекспіра», нехай навіть у рамках парадигматичної формули «Наш/не наш Шекспір». Йому приписували ті знакові коди та символічні значення, які впливали не лише з текстів англійського автора, а й з самої ідейної спрямованості епохи, яка бралася проінтерпретувати його твори. Причому – і на цьому слід особливо наголосити – якщо спочатку існувала інтенція розглядати самого Шекспіра як виразного представника англійської літературної традиції, як це спостерігається, скажімо у Вольтера чи Гете, то в подальшому на його постать дивилися як на таку, що має наднаціональний вимір, коли національний момент уже не артикулюється як визначальний для його творчості (Л.Толстой). Зрештою сьогодні це бачиться як проблема відсутності чіткої ідентичності митця у межах глобалізованого світу, а асиміляція і рецепція Шекспіра може перетворитися на яскраву демонстрацію глобального принципу «національної бездомності», коли письменник опинився у стані культурної невизначеності, перебуваючи водночас у «шпарині» між різними національними культурами, тобто в ситуації «поміж і ніде».

---

<sup>16</sup> Куліш П. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1994. – Т.1. – С.384-385.

## IV. Шекспір у світлі рампи: історія і сучасність

УДК: 821.111.0\*Шек

Де Філіппіс Сімонетта  
(Неаполь, Італія)

### ГОЛОСИ ГОРАЦІО. ІСТОРІЯ ГАМЛЕТА В ІТАЛІЙСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ

*У статті розглядаються новітні італійські театральні інтерпретації історії Гамлета, в яких шекспірівський герой постає символом сучасної людини, котра ставить під сумнів навколишній світ та, долаючи самотність і втрачаючи ідентичність, намагається віднайти правду. Італійський Гамлет виборює справедливість у протистоянні з корумпованим суспільством, хворим, як і шекспірівський Ельсінор («Amleto», реж. А.Пуглізе), заглиблюється у власну душу («Ex Amleto», реж. Р.Герліцка) та розмірковує про функцію театру і його сучасну кризу («Per Amleto», реж. М.Далізі).*

**Ключові слова:** Шекспір, Гамлет, італійський театр, самотність, ідентичність, внутрішній світ людини, театральна версія.

*...Помучся же на цьому безладнім світі,  
Щоб розказати про мене.  
(«Гамлет» V.2., пер. Г.Кочура)<sup>1</sup>*

Помираючи, Гамлет заповідає Горацію розповісти правдиву історію про нього, оскільки Горацію – єдина людина, яка може чесно повідати світові подробиці трагедії, про що, до речі, той і сам говорить Фортінбрасу в фінальній сцені<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> **Від редакції:** тут і далі цитати з шекспірівської трагедії «Гамлет» наводяться у перекладі Григорія Кочура за вказаним виданням: *Шекспір В. Гамлет, принц Данський. Пер. Г.Кочур // Шекспір В. Трагедії. Пер. з англ. – Харків: Фоліо, 2004. – С. 165-310.*

<sup>2</sup> *Той, хто не відає, тоді почує  
Від мене про страшні, смертельні дії,*



З того часу різні «Гораціо» багато разів виконували цю обіцянку, розповідаючи історію Гамлета багатьма мовами у різних формах: на сцені театрів більшості країн світу, з екранів телевізорів та кінотеатрів, на сторінках численних літературних переробок та адаптацій. Задача Гамлета «виправляти» час, що «звихнувся», знову набула особливої актуальності у двадцятому столітті, яке дуже схоже на Гамлетові часи відчуттям збентеженості й безладу, що зумовлені втратою колишньої визначеності та руйнацією цілісної системи цінностей. Залишаючись наодинці зі своїм сумлінням у мінливій реальності, де відсутні чіткі й зрозумілі погляди і тлумачення, де межа між правдою і брехнею, реальним і видимим, сутнісним і уявним стає все більш тонкою, невловимою та химерною, Гамлет втілює ідеальний образ сучасної людини, яка бере під сумнів навколишній світ, намагаючись знайти правду і в той же час примиритися зі своїми придушеними почуттями. Потяг до знань також не дозволяє їй діяти, породжуючи почуття самотності й суму, як зазначав Ніцше у своїй книзі «Народження трагедії з духу музики» (1872): «Екзальтованість діонісівського стану, з його знищенням звичайних меж і кордонів існування, містить у собі, поки він триває, певний летаргійний елемент, куди занурюється все особисто пережите в минулому. Таким чином, між життям повсякденним і діонісівською дійсністю пролягає прірва забуття. Однак, тільки-но та повсякденна дійсність знов постає 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 тій, і іншому довелось одного разу пізнати сутність речей, вони пізнали – і їм стало огидно діяти; адже їхні дії не можуть нічого змінити у вічній сутності речей, їм здається безглуздою і ганебною звернена

---

*Про злочини нечувані, мерзенні,  
Про хитрощі, про ненавмисні вбивства  
І, зрештою, про заміри підступні,  
Які призвідцям принесли загибель.  
Я розповім про це. [Шекспір В. Цит. вид. – С. 310].*

#### IV. Шекспір у світлі рампи: історія і сучасність

до них пропозиція спрямувати на шлях істинний цей світ, що «вийшов із уторів». Пізнання вбиває дію, для дії необхідно покривало ілюзій – ось наука Гамлета, ... істинне пізнання, зір, що пронизує жахливу істину, беруть тут верх над кожним мотивом, що спонукає до дії, як у Гамлета, так і у діонісівської людини<sup>3</sup>.

Аналіз Ніцше фіксує центральний мотив Гамлета як емблему сьогодення – епохи, коли пошук правди і знання є головним мотивом в житті людини. Водночас слід пам'ятати, що правда і знання породжують почуття самотності, ставлячи під сумнів навіть власну ідентичність людини. У цьому плані «Гамлет» є високофілософським текстом, який майстерно висвітлює сутність екзистенційних проблем людини в нашому суспільстві. «Я вважаю, – пише Джорджіо Мелькіорі, – що сьогодні «Гамлет» є найвидатнішим театральним твором, який сприймається насамперед як твір літературний, і саме це робить його революційним текстом. Запозичивши ключові ідеї з п'єси (наразі загубленої), постановку якої він побачив на сцені, Шекспір виявив усі її можливі підтексти та перетворив трагедію помсти на дослідження мотивів людських вчинків, що залишається найглибшим з-поміж подібних досліджень, здійснених у сучасному світі»<sup>4</sup>.

Гарольд Блум також наголошує, що «Гамлет, як персонаж, бентежить нас, оскільки наводить на безліч роздумів. [...] Ще ніколи не було створено більш яскравого образу: з таким рівнем духовності, радикальної в своїй оригінальності, таким внутрішнім я, що постійно розвивається, і такою жагою абсолютної самосвідомості»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Nietzsche F. La nascita della tragedia [The Birth of Tragedy]. – Milano: Adelphi, 1997. – P. 55.

<sup>4</sup> Melchiori G. “Cosa fare di Amleto” [“What to do with *Hamlet*”] // La traduzione di Amleto nella cultura europea [The Translation of *Hamlet* in European culture] / edited by Maria Del Sapio Garbero. – Venezia: Marsilio, 2002. – P. 155.

<sup>5</sup> Bloom H. Shakespeare: The Invention of the Human. – New York: Riverhead Books, 1998. – P. 416.

Гамлет, як головний герой нового світу, відкрив дорогу для послідовників, багатьох наступних «Гамлетів», котрі ставили під сумнів своє сумління у пошуках власної правди. І для численних «Гораціо», які ніколи не мовчали, знов і знов розповідаючи історію Гамлета, надаючи голос «структурі почуттів» людини в різні часи і в різних культурах, акцентуючи увагу насамперед на самотності й проблемах сучасної людини у неоднозначному та непевному світі.

Шекспір, безперечно, посідає центральне місце в нашій культурі: не тільки в театральному каноні, але й ширше – в англійському, європейському і західному літературному та культурному канонах. Більш того, в нашому глобалізованому, постмодерному і постколоніальному світі його вплив чітко простежується навіть у незахідному світі. Тож немає нічого більш правдивого, ніж пророчі слова Бена Джонсона – «Належить не століттю він – усім часам». П'єси Шекспіра уже протягом кількох століть читають, переписують, ставлять по-новому, не кажучи вже про «переклади» на інші мови та «транскодифікації» в інші мистецькі форми (картини, музичні твори, фільми). І все це зумовлюється одвічною «сучасністю» його театру, що ніколи не буває стверджувальним, але завжди ставить питання, відкриває і водночас затуманює...

Вплив Шекспіра на європейську культуру, як і на розвиток нових театральних теорій був, без сумніву, надзвичайно великим. Дійсно, авангардний та експериментальний театр у ХХ столітті та інновації, запроваджені такими митцями, як Брехт, Крейг, Станіславський, Арто, Брук, тісно пов'язані з Шекспіром та завдячують йому.

В Італії нарівні з іншими країнами Європи театральні режисери надихалися і досі надихаються творами Шекспіра – авангардні переробки Кармело Бене і Лео Де Бернардініса та пам'ятні вистави Джорджо Стрелера – це лише найбільш відомі приклади. Не можна оминати увагою також і успішні екранізації Франко Дзефіреллі.

Серед численних драм Шекспіра саме «Гамлет» залишається улюбленою п'єсою для сучасних італійських

#### IV. Шекспір у світлі рампи: історія і сучасність

режисерів, чиї постановки інспірують все нові прочитання і тлумачення великої трагедії. Протягом театрального сезону 2008-2009 років в Італії було представлено кілька версій «Гамлета», серед них: *Amleto, Ex Amleto, Per Amleto*.

*Amleto* – найбільш традиційна із трьох згаданих вистава – триває понад три години та значною мірою відповідає Шекспіровому тексту за структурою, характером подій та системою образів. Щоправда, режисер Армандо Пуглізе вилучив кілька сцен і персонажів, включаючи Фортінбраса (однак при цьому забув змінити один монолог, де згадується ім'я норвезького принца).

Перша сцена на терасі перед замком відсутня. П'єса починається з того, що Гамлет, одягнений у біле, прокидається в ліжку через жахливий сон про привид свого батька. Принц, вочевидь, знаходиться в лікарні: у нього «хвороба» сучасного трагічного героя, що живе у глибоко корумпованому суспільстві й бореться за справедливість, він змушений стикатися з політичним світом, до якого належить, і намагається знайти в ньому власний шлях. Роблячи наголос на шекспірівському дискурсі як такому, де образ хворого суспільства суттєво посилюється за рахунок численних метафор про хворобу й подальшу руйнацію людського тіла, такий вибір власного шляху демонструє прямий зв'язок між двома світами – 16-м століттям та сучасним суспільством, – такими віддаленими у часі, але такими близькими за своїми проблемами («Хвороба Ельсінора всюди, у всі часи. Гниль є в кожній країні [...]», – пише Гарольд Блум наприкінці розділу, присвяченого «Гамлету»<sup>6</sup>).

У цій виставі Гамлет займає центральну політичну та культурну позицію при датському дворі: принц допитує світ навколо себе, намагаючись дізнатися правду та зробити так, щоб його помста напевне була правомірною; що стосується особистої драми, то він рефлектує стосовно тих проблем, які хвилюють багатьох молодих людей, котрі втратили певність у минулому і стикаються з мінливим світом, де вони

---

<sup>6</sup> Ibid. – P. 431.

змушені конкурувати з поколінням своїх батьків і де їх з легкістю можуть занепасти амбіції та корупція.

Контраст між двома поколіннями та двома різними поглядами на життя наочно виражається у виборі костюмів: персонажі «хворого» на інтриги і пияцтво датського двору носять пишній темний одяг елизаветинської доби, тоді як Гамлет і Гораціо, двоє молодих героїв, котрі надихаються інтелектуальною чесністю та вірою в реальне «буття», а не «видимість», одягнені в майже повсякденний білий одяг, який уже навіть на рівні кольорів віддаляє їх від «настроїв» двору.

Персонажі п'єси не стереотипізовані у відповідності до усталених уявлень публіки, їхня поведінка є нетиповою. Насамперед це стосується Офелії – молодій дівчини, якій усі набридли; вона поводить себе і розмовляє зневажливо, роздратовано та зухвало, створюючи зовсім інше враження, ніж лагідна, слабка й покірна героїня Шекспіра. Гамлет представлений як інтелектуал, що володіє знаннями: він завжди присутній на сцені, невидимий для інших героїв, уважно їх слухає та слідкує за подіями і в той же час прямо декларує свою роль як режисера п'єси. Знання, тим не менш, залишають його наодинці з сумнівами і збентеженими почуттями, тобто у тому «стані», в який глибоко занурені наші сьогоденні інтелектуали.

Абсолютна самотність Гамлета – центральна ідея версії, запропонованої в постановці *Ex-Amleto*. П'єсу адаптував, зрежисерував та переклав Роберто Герліцка – один із найкращих акторів сучасного італійського театру. Він просто об'єднав усі репліки принца Датського в довгий монолог, що дозволило йому здійснити своє бажання – зіграти всеосяжну роль Гамлета. Він говорить, досить швидко, понад півтори години без перерви, «оживляючи» усіх інших персонажів за допомогою Гамлетового слова (кілька реплік, що належать іншим персонажам, представлені як своєрідні марення, згадки Гамлета про самого себе); вся історія розгортається на сцені не через дії, а через «слова, слова, слова...».

#### IV. Шекспір у світлі рампи: історія і сучасність

Як зазначив сам Герліцка: «Я не граю на флейті, я не читаю книгу, я не фехтую, я не торкаюся черепа, мені не тридцять, і я не граю Гамлета. Але він сам з'являється і грає себе, навіть через мене». І дійсно, Герліцка занадто старий, аби грати роль Гамлета та удавати з себе молодого принца Датського; він – «екс-Гамлет» (як видно з назви), людина, у якої було більше часу, і тепер вона згадує прожите з болем та іронією, неупереджено і більш свідомо оцінюючи те, що трапилося.

Герліцків Гамлет один на сцені і в житті, він вивчає свою душу, душу сучасної людини. Пуста сцена найкращим чином підкреслює його безнадійну самотність та безумство. Серед реквізитів – лише череп, меч і флейта – найважливіші символи шекспірівської трагедії. Крім того, на сцені стоїть рамка без дзеркала, в якій обличчя актора відбивається у цілковитій пустоті, що посилює почуття самотності та увиразнює велич монологу. Тож розповідь про його трагічне життя постає як своєрідна тайна сповідь, що створює інтимний простір, який найкраще відчувається у маленьких приміщеннях, у тісному контакті з глядачами.

Одягнений у чорне Герліцка говорить так, ніби дає волю потоку свідомості своєї пам'яті, розповідаючи про власне життя дзеркалу, самому собі. Інші персонажі постають з його слів у напруженій оригінальній формі: вони існують лише у спогадах Гамлета, проте здаються видимими і навіть відчутними на дотик завдяки його голосу й тілу, вони дискутують з ним, відповідають на запитання, яких не чує глядач, слухають його переконливі або образливі промови та віртуально реагують на них. Складається враження, що Гамлет зробив своїм увесь світ конфліктів, суперечностей, сумнівів та цінностей, про який він розмірковує як сучасна «звичайна людина», даючи вихід власній свідомості, розмовляючи зі своїми товаришами та уособлюючи трагедію самотності людини у нашому світі.

П'єса *Per Amleto*, адаптована та поставлена режисером Мікеланджело Далізі, являє собою скорочену версію

шекспірівської трагедії. Триває вона трохи більше години і задіяні в ній лише три актори.

Відкривають п'єсу два персонажі – Ігнаціо та Петроніо, чий імена, безперечно, співзвучні іменам шекспірівських Горацио і Полонія. Вони є акторами, що через кризу в театрі змушені працювати гробокопами. Фактично вони копають могилу для поховання театру (труна/дерев'яний ящик, який вони збираються закопати, вкритий червоною матерією, що прямо асоціюється з театральною завісою). Фігура людини в чорному, Амлето, з'являється наче привид. Він збентежений і не дуже добре пам'ятає свою власну історію, проте знає, що гробокопи були гарними акторами:

*«АМЛЕТО – ...Що ви тут робите? Репетируєте нову комедію?»*

*ІГНАЦІО – Ні, не зовсім. Ми копаємо могилу.*

*АМЛЕТО – О, як ми до цього дійшли? Вас послали копати землю! Яка ганьба! Ви ж були гарними акторами»<sup>7</sup>.*

Театральний світ здається Гамлетові єдиною важливою реальністю – зрештою, «Весь світ – театр» – і тому вже з самого початку глядачі розуміють, що театр посідає центральне місце у цій виставі. І дійсно, два блазні-гробокопи негайно починають грати й тлумачити різні ролі, причому саме тих персонажів, що були частиною життя Гамлета: привида його батька, Клавдія, Полонія, Офелії, Гертруди, Лаерта, Розенкранца, Гільденстерна, нагадуючи у такий спосіб принцу важливі події його минулого: все «для Гамлета» (як говорить назва). Тож, саме «театральна гра» є «тією річчю», що спроможна повернути пам'ять і розуміння Гамлетові та допомогти йому віднайти власну індивідуальність.

Гамлет одразу згадує, що знайомий з театральним світом, та приймає на себе роль режисера. Попросивши

---

<sup>7</sup> *“AMLETO ...Che ci fate qui, provate una nuova commedia?”*

*IGNAZIO – Veramente, no. Scaviamo una fossa.*

*AMLETO – Ah, a questo, siamo? Vi hanno spedito a zappare la terra! Peccato, eravate bravi...”*

#### IV. Шекспір у світлі рампи: історія і сучасність

акторів зіграти щось для нього особисто, він дає їм поради щодо гри та сцен:

*АМЛЕТО – Ні. Більше... атмосфери. Дайте мені відчувати... ніч.*

...  
*Ніч, Вітер, Ліхтарі згасають. Реве тварина.  
Але які тут є звірі? Ні! Давайте далі. Кажіть  
репліку плавно і легко. Не надто ганяйте  
повітря рукою<sup>8</sup>.*

Перший персонаж, якого зображують Ігнаціо та Петроніо, – привид Гамлетового батька. Для центральної й вирішальної промови, щоб описати жах вбивства короля та гріховного кровозмішення, Далізі обирає слова з тексту Шекспіра. До нього ж він повертається також і в останньому благанні привида про помсту, де той просить Гамлета не робити нічого поганого матері:

*Та хоч яка твоя та помста буде,  
А проти матері недобрый замір  
Нехай душі тобі не заплямує<sup>9</sup>.*

Коли привид зникає, шепочучи «не забудь», Гамлета охоплює біль та відчай – і тут режисер знову використовує рядки з шекспірівського твору:

*«Небесні сили! Земле! Що згадати  
Ще треба? Пекло? Тихше, тихше, серце!  
Напружтесь, м'язи, не втрачайте сили,  
Тримайтеся. Не забувають тебе?!  
Так, любий привиде, аж поки пам'ять  
Іще живе в збентеженій цій скриньці!  
Не забувають? Всі записи безглузді  
Зітру з таблиці пам'яті свої,  
Усі слова з книжок, усе, що бачив, –  
Всі образи, всі враження колишні,  
Усе, що спостеріг від юних днів, –*

<sup>8</sup> «AMLETO – No. Più...ambiente. Fatemi sentire...la notte.

... Notte. Vento. Le luci si abbassano. Versi di animali.

Ma che specie 'bestie ce stanno, ccà? No! Andiamo avanti. Pronunciate le battute agilmente, sulla lingua. E non fendete l'aria con le mani.»

<sup>9</sup> Шекспір В. Цит. вид. – С. 194.



*Одне твоє веління в книзі мозку  
Залишу я, без домішок низьких.  
Клянуся небом! Згубна, згубна жінко!  
Усміхнений негіднику проклятий!  
Де записник мій? Мушу записати,  
Що можна, посміхаючися, бути  
Негідником. У Данії – напевно.  
Уже ви, дядьку, тут. Віднині гасло  
Моє: «Прощай, прощай! І не забудь».  
Я в цьому присягаюсь»<sup>10</sup>.*

Словам Гамлета вторить Ігнаціо – цей прийом створює ефект дистанціювання, оскільки глядачам дають зрозуміти, що вони дивляться, як два актора грають одну роль. В той же час накладання двох голосів посилює емоційність цього глибоко зворушливого моменту. Однак у повній мірі Брехтівської критичної дистанції вдається досягти завдяки Петроніо, який несподівано перериває цей «монолог у два голоси», повертаючись до «реальності театру» з її грою черепом Йоріка та одночасним зануренням Гамлета у спогади про його минуле життя.

Натяк на театр є очевидним, коли Гамлет питає про могилу та труп, який в ній мають поховати, а Ігнаціо відповідає, що це дерев'яний ящик, фактично, ящик з театральними костюмами (ІГНАЦІО – ... *Це ящик для костюмів!*)<sup>11</sup>.

Після відкриття цього ящика для костюмів стає зрозумілим, що починає розіграватися історія Гамлета і він має отримати свою власну роль. Справді, коли Петроніо відчиняє ящик, Амлето розуміє, що прийшов час грати призначену йому роль, і вигукує: *«Прокляття! Наш час дійсно звихнувся, і я, чорт забирай, той вивих мушу виправляти! Пішли, ходімо разом»*<sup>12</sup>.

Обидва персонажі буквально занурюються в ящик,

<sup>10</sup> Там само. – С. 194-195.

<sup>11</sup> *“Questa è la cascina dei costumi.”*

<sup>12</sup> *“Azz! E allora veramente il secolo è fuor di sesto, e, mannaggia 'a miseria, l'aggia accuncià io! Avanti, entriamo insieme.”*

#### IV. Шекспір у світлі рампи: історія і сучасність

вважаючи, що «вистава – аргумент», що театр – це засіб, який дозволяє краще зрозуміти світ і роль людини в ньому, тому він може сприяти позбавленню сучасного суспільства від недугів. Зокрема, він має допомогти Гамлетові повернути пам'ять, аби той зміг зіграти роль нового сучасного героя, який мусить «виправити вивих», помстившись за ті дії, що призвели до руйнації найважливіших західних цінностей. Дійсно, Клавдій порушив основні принципи, на яких ґрунтується держава (убив власного короля), та знищив усі сімейні цінності (убив свого брата і здійснив дії, що дуже нагадують кровозмішення, коли одружився на невістці). До речі, влада і секс – ті дві сили, що призвели до трагедії, представлені у виставі з очевидним відтінком іронії, яка часом набуває фарсового забарвлення: причому мета є цілком зрозумілою – піддати критиці зловживання цими потужними збройними засобами у сучасному суспільстві. Таке прочитання набуває особливого значення у світлі недавніх подій в італійській політиці, інспірованих і «зіграних» діючим прем'єр-міністром!!!

Часом у *Per Amleto* досить вдало змішується кілька найвідоміших монологів шекспірівського тексту, які науковці легко впізнають. Однак і менш обізнані театralи також здатні зрозуміти смисл їхнього введення у виставу:

«Вони нахиляються над ящиком та відкривають його. Гамлет підводиться з книгою в руках, тоді як блазнів затуляє відкрита кришка. Амлето відходить у бік; із-за ящика виходять Клавдій та Полоній.

*«ПЕТРОНІО/ПОЛОНІЙ – Що ви читаєте, сер?»*

*АМЛЕТО – Слова, слова, слова.*

*ПЕТРОНІО – І про що говорять ті слова?»*

*АМЛЕТО – Наклеп, мій друже. Залишки з похорону вже холодними подавали на весілля. Тварина, і та б довше сумувала...»<sup>13</sup>*

<sup>13</sup> “Si chinano sulla cassa e la aprono. Si alza Amleto con un libro mentre gli altri due sono nascosti dal coperchio della cassa. Amleto va in disparte ed escono Claudio e Polonio.

... *PETRONIO/POLONIO – Signore, cosa leggete?*

*AMLETO – Parole, parole, parole.*

*PETRONIO – E che cosa dicono queste parole?*

Що найбільше вражає, так це те, що добре відомі й найсуттєвіші репліки, вставлені в діалоги, дуже вдало підкреслюють внутрішнє збентеження Гамлета. Ці репліки іноді нагадують марення, та попри все, вони водночас яскраво свідчать про відновлення Гамлетівського глибокого розуміння та усвідомлення сенсу життя:

*«АМЛЕТО ... Який довершений витвір – людина! Шляхетні думки! Безмежні здібності! Вчинки нагадують янгола! Бога нагадує розуміння! Окраса всесвіту! Взірець усього суцього! А чого варта для мене ця істота, квінтесенція якої – прах?...»<sup>14</sup>*

Найвідоміші й найбільш значущі шекспірівські монолози також відтворюються у п'єсі для того, щоб передати внутрішній конфлікт Гамлета та підкреслити функцію театру (як, приміром, у монолозі, де Гамлет визнає свою нездатність помститися, попри величезну мотивацію, та вирішує, врешті-решт, використати театр, як дзеркало злочинів Клавдія):

*«АМЛЕТО: Ну, от я й сам. Який же я негідник, підлий раб! Марную час як ідіот і слова мовити не можу... Та чи не дивно слухати? Мене помститись небо й пекло закликають, а я словами тішусь, я розради собі в лайках шукаю, як повія... Ну, прокинись, мозку! Хм... Чував я, що злочинці на виставі бували так до глибини душі мистецтвом вражені, що зізнавались у злочинах прихованих своїх. Нехай актори виставлять щонебудь, немов убивство батька. Подивлюся, з яким обличчям слухатиме дядько. ... Вистава – доказ: хай вона вловля, як на гачок, сумління короля»<sup>15</sup>.*

Надзвичайно цікавою є незвична репрезентація найвідоміших рядків шекспірівської п'єси (а, можливо, й усіх п'єс світу). Коли Гамлет дає акторам поради стосовно їхньої гри у п'єсі, за допомогою якої він сподівається «піймати на гачок сумління короля», персонажі утрюх майже повністю переповідають так званий монолог «бути чи не бути»:

---

*AMLETO – Calunnie, amico mio. Gli avanzi del funerale sono stati serviti freddi per il matrimonio. Una bestia avrebbe portato il lutto più a lungo.»*

<sup>14</sup> Шекспір В. Цит. вид. – С. 215.

<sup>15</sup> Там само. – С. 223, 224-225.

#### IV. Шекспір у світлі рампи: історія і сучасність

*«АМЛЕТО – Якось ти читав мені монолог. П'єсу ставили на сцені раз або два, а, можливо, й зовсім не ставили. Вона починалася зі слів: «Бути чи не бути – ось питання». В чім більше гідності: терпіти мовчки важкі удари навісної долі чи стати збройне проти моря мук і край покласти їм борнею? (Ігнаціо та Петроніо починають підказувати). Вмерти – заснуть, не більш. І знати, що скінчиться сердечний біль і тисячі турбот, які судились тілу. Цей кінець жаданий був би кожному. Померти – заснути. Може, й бачити сновиддя? У цьому й перепона. Що приснитись нам може у смертельнім сні, коли вантаж земної суєти ми скинем? Оце єдине спонукає зносить усі нещастя довгого життя.*

*ПЕТРОНІО – (Трохи голосніше) Інакше – хто ж би стернів глум часу, ярмо гнобителів, пиху зухвальців, зневажену любов, суди неправі...*

*ІГНАЦІО – ... нахабство влади...*

*ПЕТРОНІО – причіпки й знуцання, що гідний зазнає від недостойних, – хто б це тернів, коли удар кинджала усе кінчає?<sup>16</sup>*

*(Гамлет починає беззвучно повторювати)».*

Протягом певного часу ми лише бачимо, як Гамлет ворухить губами, та чуємо, як два інших персонажа промовляють монолог до кінця. Ще один цікавий ефект створюється, коли Гамлет бере руками голову Ігнаціо та тримає її ніби череп. При цьому він нагадує широко відомий з багатьох ілюстрацій образ меланхолічного принца, створеного уявою романтиків.

Далі п'єса торкається ключових моментів: п'єса-в-п'єсі, сцена в кімнаті королеви, вбивство Полонія, рішення Клавдія відправити Гамлета в Англію, смерть Офелії, фінальна і фатальна дуель з Лаертом.

Отже, історія Амлето складається з низки подій, представлених у хронологічній послідовності. Його внутрішні конфлікти набувають конкретних форм, до нього поступово повертаються пам'ять та власна індивідуальність, і подібний акт звільнення водночас веде його до загибелі.

---

<sup>16</sup> Там само. – С. 227-228.

Однак залишаються розмірковування про мистецтво актора і театр як джерело знань, інформації та креативності. У цій виставі театр дійсно залишається в центрі дискурсу, а репліки Шекспіра про акторську гру повторюються кілька разів, аби підкреслити, що його поради залишаються важливими й для акторів сьогодення.

*Per Amleto* включає неприховані алузії на місцеві театральні традиції, зокрема, на «sceneggiata napoletana» (популярний вид трагікомедії зі стереотипними ролями, що виконуються на неаполітанському діалекті), для якої характерне широке використання музики, іронії та фарсу. Неаполітанський діалект підчас стає тим засобом, що дозволяє акцентувати увагу на місцевій театральній традиції та продемонструвати шанобливе ставлення до пам'яті про провокативну й зухвалу творчість авангардного театрального режисера/актора Лео Де Берардініса, разом з яким Далізі довелося працювати. У цілому п'єса створює приємне враження, хоча глядацька аудиторія, безперечно, так і не одержує відповідей на порушені в ній питання, пов'язані з занепадом театру та деякими серйозними конфліктами у нашому суспільстві. Фактично, ідеї Шекспіра переосмислюються тут таким чином, щоб сфокусувати увагу на сьогоднішній кризі театру, а також на кризі людських і суспільних цінностей в сучасному світі. Якщо за часів Шекспіра театр процвітав і досяг піку як основний засіб спілкування й розваг, то в наші дні цілком правомірно говорити про кризу театру. Однак, як переконливо демонструє Шекспір, театр залишається дзеркалом життя і може бути однаково могутньою зброєю як у боротьбі з несправедливістю, корупцією і насильством, так і у вирішенні проблем меншин, які дискримінуються за расовими, класовими чи статевими ознаками, і які нерідко знаходять в шекспірівських текстах привід заявити про свої труднощі та озвучити свій протест за допомогою переробок та нових інтерпретацій Шекспірового слова.

Попри те, що три розглянуті в рамках даної статті італійські постановки відрізняються одна від одної, усі вони

#### IV. Шекспір у світлі рампи: історія і сучасність

наголошують на важливій ролі театру в презентації і дослідженні головних екзистенційних проблем, а також соціальних і культурних підтекстів. Найбільш традиційна вистава *Amleto*, в якій відчувається чіткий зв'язок з сьогоденням, робить наголос на особливому значенні влади і знання у нашому суспільстві, а також на суттєвому відчуженні особистості. П'єса *Ex-Amleto*, що концентрує увагу на внутрішньому світі людини за допомогою захоплюючого монологу зворушливого старого Гамлета, який дивиться у своє минуле та розмовляє лише з відбитком свого власного обличчя у рамці без дзеркала, є яскравим відображенням божевілля і самотності сучасної людини. Вистава *Per Amleto* є найбільш сміливою і зухвалою інтерпретацією шекспірівського тексту. Вона деконструює трагедію, надаючи їй нового вигляду, перебудовує монологи і персонажі у нову структуру, а також робить театральний дискурс центральним у п'єсі.

Оригінальний задум, пов'язаний з введенням двох гробокопів/акторів, які грають різні ролі, намагаючись пробудити пам'ять Гамлета, виявляється напрочуд ефективним і сприяє досягненню поставленої мети – обговорити функцію театру та його теперішню кризу. Разом з тим, використання в п'єсі неаполітанського діалекту дозволяє акцентувати увагу на сучасності і всебічності шекспірівського театру, який завжди залишається актуальним та може бути адаптований під місцеві реалії без втрати своїх основних смислів.

*Переклали з англійської*  
*Марінеско Вікторія і Юрій Черняк*

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

УДК: 821.111Ш-091

**Енглер Бальц**  
(Базель, Швейцарія)

### **ПАСАЖІ, ЯКИМИ МИ ЖИВЕМО: ШЕКСПІР У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ**

*Інтерпретуючи тему безсмертності поезії (на прикладі 55-го сонету В.Шекспіра) автор статті переконливо демонструє, як Шекспірові твори живуть у віках завдяки різноманітним формам повторювання. У статті проаналізовано чотири різновиди цитування в контексті історії європейської рецепції Шекспіра. Проект Базельського університету, відомий під назвою «Гіпер-Гамлет», має на меті зібрати посилання на п'єсу «Гамлет» і таким чином простежити присутність автора у сучасній культурі.*

***Ключові слова:** увіковічення, цитування, фрази та пасажі, посилання, сучасна культура.*

У Шекспірівському «Сонетарії» неодноразово повторюється думка, що поезія живе довше за будь-які монументи. Найбільш чітко вона лунає у 55-му сонеті:

Надгробків царських мармурові плити  
Переживе потужний мій рядок,  
І образ твій, немов із міді литий,  
У вічність перейде. Хоч воєн крок  
Зруйнує все – і статуї, і трони,  
Каменярами тесаний граніт,  
Але твоєї із пісень корони  
В тисячоліттях не забуде світ.  
Ти смерті й забуття минеш дорогу  
І, відшукавши путь в людські серця,  
Вперед ітимеш із віками в ногу,

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Аж доки дійде світ свого кінця.

І в день суда ти житимеш у слові,  
В піснях моїх, що сповнені любові.<sup>1</sup>

Ці поетичні рядки, написані 400 років тому, виявилися навдивовижу пророчими – велика Шекспірова рима продовжує жити, тоді як пам'ятники колишнім можновладцям та усім тим, хто волів бути схожими на них, з плином часу безслідно зникли або перетворилися на руїни.

Щоправда, висловлене у сонеті сподівання щодо увіковічення справдилося лише в одному аспекті, а в іншому – виявилось абсолютно нездійсненим: вірш так і не спромігся зробити безсмертним ім'я того юнака, якому був адресований. Сьогодні ми й гадки не маємо, ким він був насправді. Як зауважує з цього приводу Джеральд Гаммонд, „постійні твердження про те, що поезія зберігає та увічніює, здаються дещо дивними на тлі позбавленої конкретики описовості. Епітети „fair”, “sweet”, “lovely”, “beauteous” створюють настільки непевне враження, що будь-хто з кандидатів міг би претендувати на роль юнака у збірці. І хоча в даному сонеті маємо дещо більше, аніж просто “ходу” (“Gainst death and all oblivious enmity/ Shall you *pace* forth...”), образ не стає від цього чіткішим. Можемо уявити собі лише обриси Коріоланівської постаті, що обходить спустошений край”<sup>2</sup>.

Саме брак інформації й спричинив безліч спекуляцій навколо фігури адресата в сонеті. І той факт, що вони не вщухають і досі, звісно, не має суттєвого значення. Він лише означає, що цей поетичний твір (як, до речі, й інші тексти Сонетарію) попри свою нездатність увіковічнити ім'я конкретної людини, спромігся створити певну безсмертну лакуну, яка постійно спокушатиме нас заповнити її. І хоча дехто з нас все ще відчуває потребу встановити особу

<sup>1</sup> Від перекладачів: сонет Шекспіра поданий тут у перекладі Д.Паламарчука за виданням: Шекспір В. Сонети / В.Шекспір; [пер. з англ. Д.Паламарчук] // Твори: в 6 т. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 6. – С. 621–692.

<sup>2</sup> Hammond G. The Reader and Shakespeare's Young Man Sonnets. – London: Macmillan, 1981. – P.72.



юнака, це не має жодного відношення до визнання приналежності Сонетарію до великої літератури. Втім, до цього питання я ще повернуся згодом.

Що ж, зрештою, дозволяє поетичному твору залишатися у віках? Зазвичай кажуть, що письмова форма. Але це не зовсім так. Адже написи, як правило, є й на монументах, та з плином часу їх все важче прочитати на „каменярами тесаному граніті”. Нам добре відомо також, що рукописи можна загубити, а книжки – поставити не на те місце й забути про них. Тож, якщо письмова форма не є достатньою передумовою для увічнення поезії, що ж іще тоді сприяє цьому?

З античної літератури Шекспір запозичив мотив *aere perennius* („триваліший за бронзу”), що нерідко помилково співвідноситься із писемним текстом. Зокрема, і Горацій, і Овідій говорили про те, як зростатиме їхня *слава*: вона увінчуватиме не ті твори, що є доступними, а ті, від яких читач повсякчас одержуватиме задоволення.

Ключовою в сонеті є фраза „the living record of your memory” (рядок 8 оригіналу). Саме по собі „record” (свідчення) за характером своєї скороминучості нічим не відрізняється від напису на монументі чи від самого монументу. Та воно *оживає*, тобто народжується й живе там, де його прочитують, промовляють вголос, обговорюють та посилаються на нього, або, як говориться у 81-му сонеті, „Де дихання людське – в устах” (рядок 14) (*пер. Д.Паламарчука*).

Саме таке повторення-відтворення переконує в тому, що „каменярами тесаний граніт” ще остаточно не зруйнований часом, його підмітають, чистять, полірують, не забуваючи й про напис, який вкотре пере-читують та перетлумачують. І цей процес, що підживлюється із власних ресурсів, набуває самодостатності. Ми читаємо тексти, які порадили прочитати нам інші люди, ми радимо іншим подивитися вистави, які побачили самі, і т.д.

Таке повторення-відтворення сприяє виведенню текстів поза історичний і соціальний контексти. Коли ж зрештою відчуття цих контекстів втрачається, самі тексти починають

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

набувати загальної значимості. І в цьому сенсі юнак, якому адресований 55-й сонет, є досить показовим прикладом. Можливо, перші читачі – сучасники Шекспіра – й добре знали, про кого йдеться, та для нас це не суть важливо. Набагато цікавіше нам те, що саме у вірші говориться про вічність поезії та як майстерно це зроблено.

Згадане повторення, що свідчить про життя Шекспірових творів, відбувається, здебільшого, у наступних трьох формах:

- вистава перед глядацькою аудиторією,
- читання та обговорення, а також
- згадування, тобто цитування чи посилання.

У випадку з п'єсами Шекспіра *публічна вистава* постає, безперечно, найпоширенішою та найдієвішою формою повторення, хоча вона може також відігравати важливу роль і тоді, коли йдеться про поезію. Вистави, звісно, можуть бути записані й копійовані, переглянуті й прослухані знову і знову за різних обставин. *Читання та обговорення*, як думається, посідають друге місце. Вони особливо поширені в освітній сфері, де передбачається робота з художніми текстами у шкільній та університетській аудиторії. Перші дві форми повторення вже добре вивчені: *вистава* – в історії рецепції Шекспірових творів у театрі, а *читання та обговорення* – в історії шекспірівської критики. Третя ж форма, *згадування (citation)*, довгий час залишалася поза увагою фахівців, можливо саме тому, що є надзвичайно поширеним явищем і зустрічається у найрізноманітніших соціальних і культурних контекстах: від урочистої промови державного діяча до кепкування у пивному барі.

Згадування здатні суттєво впливати на культуру, зокрема в аспекті її самоусвідомлення, та на характер класифікації нею культурних і соціальних явищ. Вони також допомагають нам структурувати й висловити наше бачення себе і світу та донести його до інших. Як зазначає Гарольд Блум у своїй книзі *Shakespeare: The Invention of the Human*,

„Шекспір здатний розтлумачувати нас, оскільки він якоюсь мірою нас і сотворив”<sup>3</sup>.

Можна виокремити чотири різновиди згадувань. По-перше, це *фабули*, що сприймаються як типові зразки певних моделей життєвих ситуацій (наприклад, Троянська війна, заснування Риму, а також *Приборкання норавливої*, трагічне кохання Ромео і Джульєтти чи гарячкове честолюбство Макбета). Такі зразки можуть набувати статусу „архетипів” або „базових фавул”. Разом з тим, вони спонукають до постійного пере-писування. У випадку з *Гамлетом*, приміром, одним із останніх прикладів такого пере-писування можна назвати роман Джона Апдайка *Гертруда і Клавдій*, що є варіацію на тему адюльтеру.

По-друге, такого ж значимого культурного статусу можуть набувати і *моменти*. Зокрема, зодягнутий в чорне Гамлет з черепом Йоріка в руках – уособлення меланхолійних роздумів про швидкоплинність людського життя.

По-третє, *образи*, що редуковані до найбільш яскравої риси, також можуть бути використані при характеристиці певних типів особистостей чи поведінки, які нам доводиться спостерігати (наприклад, Дон Жуан, Мадам Боварі, Обломов, Фальстаф, Король Лір чи, знову ж таки, Гамлет, принц-філософ).

По-четверте, і в розмовах, і в наразі писемних текстах цитуються *фрази та пасажі*, які широкого вживаються завдяки їхній влучності та дотепності, або ж просто через те, що вони вже перетворилися на загальні місця (або формули). Цікаво, що п’єси є більш багатим джерелом таких фраз і пасажів, аніж поезії, і це, на мою думку, пояснюється тим, що у віршах фрази входять до складу певної жорсткої структури, тож виокремлювати їх із контексту важче. Приклади з *Гамлета* – п’єси, яка досліджується в моєму університеті, – включають, зокрема, такі пасажі: “There is something rotten in the state of Denmark” („Якась гнилизна в

---

<sup>3</sup> Bloom H. Shakespeare: The Invention of the Human. – London: Fourth Estate, 1999. – P.xvii.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Данським королівстві”), “Frailty, thy name is woman” („Несталосте, твоє імення – жінка!”), “with an auspicious and a drooping eye” („Зі сміхом в оці, зі сльозою в другім”), а також “To be or not to be” („Бути чи не бути”).

Тепер я спробую детальніше розглянути цей четвертий різновид згадувань – фрази та пасажі. При цьому мене, звичайно ж, цікавитиме не їхнє походження, а те, чому і як їх використовують. Зазвичай мотивацією до цитування фраз і пасажів слугує бажання долучитися до того культурного авторитету, який має автор згадуваного джерела, або ж намагання за допомогою цитати розширити загальний контекст. Однак спроможність цитованих фраз виконувати покладене на них завдання залежить від того, наскільки впізнаваними вони є для аудиторії. Адже впізнавання фраз і пасажів створює в аудиторії відчуття приналежності до однієї спільноти, а це вже само по собі є вагомим мотивацією для використання цитат.

До речі, при цитуванні не завжди можна розраховувати на необхідну впізнаваність. Її можна інспірувати, поставивши в лапки або виділивши курсивом якусь цитату, і навіть назвавши автора чи літературне джерело. Щоправда, існують і такі фрази, що вже стали невід’ємною складовою мови та для більшості мовців втратили безпосередній зв’язок з першотвором. Так відбулося, приміром, зі словосполученням „a foregone conclusion” (перекладається як „упереджена думка, наперед прийняте рішення”). В шекспірівській п’єсі *Отелло* ці слова говорить Яго, натякаючи на те, що Кассіо мав любовні стосунки (саме в такому значенні тут вжито слово *conclusion*) з Дездемоною.

Те, наскільки такі фрази є впізнаваними і наскільки чітко вони співвідносяться із першоджерелом, дозволяє визначити роль і місце письменників та їхніх творів у культурі.

Добре розуміючи, яке визначне місце посідає Шекспір у культурному житті сучасного соціуму, читач, очевидно, тепер очікує від мене детальної розповіді про те, як це сталося. Втім, дана тема є зavelикою для однієї статті, тому

я змушений обмежитися лише кількома тезами. У процесі набуття Шекспіром найвищого культурного статусу можна виокремити три фази, які я в іншій своїй публікації назвав *поза нормами, поза критикою та поза текстом*<sup>4</sup>. Причому, початок кожної нової фази необов'язково свідчить про зникнення ознак фази попередньої.

Ранній період рецепції творчості Шекспіра в Європі, що припадає на XVIII ст., був тісно пов'язаний зі спробами переробити нормативну поетику чи взагалі позбутися неї. Оскільки приписи нормативної поетики, в основу якої покладений принцип ієрархії, обстоювалися передовсім аристократією, то залучення до цієї боротьби постаті Шекспіра мало присмак політичної акції. Шекспір, син Стратфордського рукавичника, поставав як герой середнього класу, як визначна самодостатня особистість. Приклад Шекспіра сприяв тому, що місце тодішньої нормативної поетики поступово посіла поетика генія.

Слід зауважити, що вирішальну роль у цьому процесі відігравали не стільки тексти шекспірівських творів, скільки фігура самого автора. Його тексти на той час ще не набули остаточно визначеної форми, а деякі з них взагалі залишалися маловідомими. Як зазначає Петер Давидгазі, нерідко Шекспіра починали вшановувати як видатну особу ще *до того*, як його твори ставали загальнодоступними<sup>5</sup>.

Друга фаза, яку я назвав *поза критикою*, позначена тріумфом поетики генія і пов'язана з тим, що романтики возвеличили Шекспіра до рівня богоподібного творця. Набувши такого статусу, Шекспір згодом із об'єкта критики перетворився на її мірило. Саме цей статус, до речі, і захищає його як автора від нападок деспотичних режимів.

І зрештою, третя фаза (у якій ми перебуваємо й сьогодні), коли Шекспір виступає *поза текстом*, харак-

<sup>4</sup> Engler B. Constructing Shakespeare in Europe // Four Centuries of Shakespeare in Europe / Ed. by A.Luis Pujante and Ton Hoenselaars. – Newark, Del.: University of Delaware Press, 2003. – P.26-39.

<sup>5</sup> Dávidházi P. The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in an Anthropological Perspective. – London: Macmillan, 1998.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

теризується новим сплеском інтересу до театральних вистав. Розпочиналася вона з обережного розкриття театральних імплікацій тексту, а також з чіткого усвідомлення того, що можливо кілька версій театрального втілення п'єси. На цій фазі починає втрачати свою силу ідея одного-єдиного тексту. Натомість побутує думка, що, існує кілька шекспірівських текстів одного твору. Вона дістає документальне підтвердження, приміром, у новітніх виданнях Шекспіра. Зокрема, третє Арденівське видання *Гамлета* (2006) містить три відмінні тексти п'єси (з першого та другого кварто, а також із фоліо). Тож я б сказав, хоча це, можливо, звучить і дещо зухвало, що Шекспір у наш час посів місце, подібне до того, яке в дописемну епоху посідала поезія<sup>6</sup>.

Показовою у цьому плані є історія згадування деяких імен, яку ми можемо побіжно розглянути, використовуючи *Оксфордський словник англійської мови*. Він засвідчує, що згадування Шекспіра у цікавому для нас сенсі, почали функціонувати в англійській мові з другої половини XVIII ст. Варто зазначити, що Оксфордський словник містить виключно *слова*, а не імена, тобто він фіксує той момент, коли ім'я починає співвідноситися не з конкретною особою, а з певною рисою її характеру. Наведу кілька прикладів у хронологічному порядку:

*Йорик*: Гамлетові слова: „Бідолашний Йорику”, мовлені в отій архетипній сцені з черепом, були підхоплені Стерном і використані в *Трістрамі Шенді* (1761-62). Вони настільки стійко асоціюються з книгою Стерна, що нещодавнє видання Шекспірового твору містить таку примітку: „Ім'я є настільки відомим, що можна навіть забути про те, що воно походить саме звідси”<sup>7</sup>. Це породжує цікаве питання, наскільки використана Стерном фраза впливає на наше сприйняття постаті Шекспіра. Іншими словами, ми маємо

<sup>6</sup> Engler B. Shakespeare's Passports // International Shakespeare: The Tragedies / Ed. Patricia Kennan and Mariangela Tempera. – Bologna: Clueb, 1996. – P.11-16.

<sup>7</sup> Shakespeare W. Hamlet / Ed. Philip Edwards. – Cambridge: Cambridge Univ.Press, 1985. – note to 5.1.152.

можливість переконатися, що в літературному процесі згадування аж ніяк не є лише одностороннім знаком.

*Ромео*: перше значення, яке наводиться в Оксфордському словнику, це „Закоханий, пристрасний залицяльник; звабник, затятий шанувальник жінок”. Такий запис з’явився через п’ять років після виходу роману Стерна, у 1766 році.

*Гамлет*: у словнику написано: „Ім’я принца Данії, героя однойменної шекспірівської п’єси, вживається у складі алюзії. *Гамлет без принца (Данського)* – постановка без головного актора або дійство без центральної фігури” (1775).

Збирання й інтерпретація згадувань Шекспіра, які засвідчують його присутність в культурі різних країн, є важливим завданням. До недавнього часу це було доволі трудомістким процесом, що потребував прекрасної пам’яті та безмежного терпіння в роботі з матеріалом. Нині ж, коли все більше текстів стають доступними в електронній формі, на пошук фраз витрачаються не дні (як колись), а секунди. Втім, при використанні електронних джерел треба бути обережним. Вони не завжди пропонують найкращі тексти і до того ж оперують не словами, а комбінаціями літер, пробілів між ними та знаків пунктуації. Щодо орфографії та пунктуації, які зазнали суттєвих змін впродовж цих століть, то їм часто не приділяється належної уваги.

Збирання шекспірівських посилок наразі триває в Базельському університеті. Проект, який ми поміж собою називаємо *Гіпергамлет*, має офіційну назву *Passages we Live By (Пасажі, якими ми живемо)*. Ця назва є свідомою алюзією до заголовку класичного дослідження Лакоффа і Джонсона *Metaphors We Live By*. Як пишуть автори цієї роботи, „ми з’ясували, що більшість понять, якими ми користуємося у повсякденному житті, є метафоричними за своєю суттю. Ми також зрозуміли, що, коли ми намагаємося більш чітко визначати ці метафори, це починає заважати нашому сприйняттю, мисленню і діяльності”<sup>8</sup>. *Метафору* можна з легкістю замінити на *пасаж*.

<sup>8</sup> Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. – Chicago: University of Chicago Press, 1980.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Одним із завдань нашого проекту було створення відповідної інформаційної бази та програмного забезпечення. Насамперед йдеться про Інтернет-видання Гамлета (<http://www.HyperHamlet.unibas.ch/>), в якому зазначено, на які пасажі, коли, як і хто посилався. Матеріал систематизований за кількома критеріями: за типом тексту, в якому той чи інший пасаж процитований; за способом виокремлення посилання; за його лінгвістичною структурою та ін. Ми намагаємося з'ясувати, як пасажі увійшли до різноманітних дискурсів та яким чином вони були використані. Посилання наводяться за принципом хронології, тож можна побачити, коли ті чи інші пасажі були особливо популярними. Вражає, приміром, те, наскільки важливу роль для становлення готичного роману у другій половині XVIII ст. мали сцени з привидами. І хоча проект обмежується лише однією п'єсою (щоправда, якою п'єсою!), матеріалу вже зібрано дуже багато. Оскільки наш веб-сайт є інтерактивним, кожен читач, який знаходить нове посилання, може запропонувати його редакторам. Дякуючи українській дослідниці Тетяні Хітровій ми вже маємо кілька посилань з української літератури.

Звісно, наша робота не обмежується збиранням посилань. Аби краще зрозуміти їхню роль і значення у розвитку культури, ми маємо дослідити, яким чином і в яких контекстах вони використовуються.

Якщо ми проаналізуємо згадування Шекспіра і його творів (усі чотири вищеназвані форми) з використанням тих електронних засобів, які стали доступними нашому поколінню, ми зможемо чіткіше уявити, що ж надало Шекспіру того статусу, який він сьогодні має, та яким чином він його досяг. І тоді ми краще зрозуміємо, як його твори вплинули на нашу культуру.

Проаналізувавши згадування в різних мовах і культурах, ми, вочевидь, зможемо порівняти їх, виявити подібності й розбіжності. При цьому Шекспіру і його творам відводитиметься роль *tertium comparationis* (критерію порівняння). Ми з'ясуємо, наскільки важливим виявився



його вплив на формування сучасної культури у різних куточках Європи. Ми побачимо, як різними шляхами, головним чином через Францію або Німеччину, Шекспір увійшов до цих культур, сприяючи їхньому розвитку. Ми зможемо також виявити в них спільні риси, а також те, що їх відрізняє.

Саме ми – не-носії англійської мови, що укорінені в різних культурах, – маємо унікальну можливість зробити важливий внесок в усвідомлення єдності європейської спільноти, яка складається з низки своєрідних культур, адже нам здебільшого близькою є як англійська, так і власна культура. І навіть якщо ми не братимемо активної участі у представленому мною проекті, ми все одно залишатимемося постійно причетними до нього, оскільки, кожного разу, ведучи мову про Шекспіра, ми неодмінно цитуватимемо його або ж посилатимемося на нього.

*Переклали з англійської  
Олена Лілова і Юрій Черняк*

**Торкут Наталія**  
(Запоріжжя)

## **ШЕКСПІР ЯК КУЛЬТУРНА МЕТАФОРА В КОНТЕКСТІ ПОШУКІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

*В статті розглянуто функціонування концепту „Шекспір” як культурної метафори, що корелюється з пошуками європейської ідентичності. Спираючись на теоретичні розробки представників сучасної лінгвістики, семіотики і культурології, автор досліджує семантичні ресурси і когнітивну продуктивність згаданої культурної метафори крізь призму інтераціоналістської теорії Макса Блека. Особлива увага приділяється висвітленню характеру метафоризації постаті Шекспіра в сучасному українському соціокультурному контексті.*

***Ключові слова:** Шекспір, культурна метафора, ідентичність, дискурс.*

Серед видатних майстрів мистецтва слова найпотужнішим потенціалом метафоризації наділений Вільям Шекспір. Цей потенціал виявляється на двох рівнях. По-перше, Шекспір є творцем величезної кількості метафор, які ввійшли до культурного фонду західної цивілізації та постійно актуалізуються в найрізноманітніших сферах її життя. Деякі з шекспірівських метафор – приміром, «Весь світ театр і люди в нім актори – стали своєрідними формулами, що пояснюють механізми людської саморепрезентації в соціумі, а інші – як-то «звелась гнилизна в Данськiм королівстві» чи «звихнувся час наш» – набули сили культурних кодів.

Тексти Великого Барда стали воістину невичерпним джерелом інтертекстуальності. Присутність його метафор в художніх творах письменників різних епох і різних національних літератур – від Дж.Мільтона, Новаліса, Ф.Стендаля,

В.Гюго, І.Тургенєва до Дж.Стейнбека, Дж.Фаулза, А.Мердок і Дж.Апдайка – свідчить про невичерпність креативних ресурсів Шекспірового слова та з усією очевидністю доводить слушність славнозвісного гетевського вердикту: «Шекспір і нема йому краю...».

Другим, так би мовити позатекстовим, рівнем прояву зазначеного потенціалу метафоризації є функціонування в соціокультурній сфері імені, а точніше концепту «Шекспір» як культурної метафори. Загальновідомою сьогодні є теза про те, що «метафора не тільки формує уявлення про об'єкт, вона також визначає і спосіб та стиль його осмислення»<sup>1</sup>. Тож у цій статті я не обмежуватимусь лише переліком і розглядом тих базових імплікацій, що виникають у нашій свідомості, коли ми зустрічаємося з метафорами на кшталт «Німеччина – це Шекспір» (Фрідріх Фішер) або «Шекспір – це дзеркало всесвітнє» (Пантелеймон Куліш). Моєю пріоритетною задачею буде виявлення і аналіз тих когнітивних механізмів, які пов'язують Шекспіра як ключову метафору, що задає аналогії між різними системами понять і наділена величезною евристичною силою, з пошуками європейської ідентичності – вектором, який для сучасних українців набуває статусу екзистенційного вибору: «Бути чи не бути. Ось що стало руба!»

Тож насамперед коротко зупинимося на дефініціях базових понять.

Говорячи про Шекспіра, я матиму на увазі не просто біографічного автора – актора зі Стретфорда-на-Ейвоні, творця шекспірівського канону, чи імпліцитного автора, який вимальовується в нашій уяві під час читання «Гамлета» або «Сонетів», а певний інтелектуально-рецептивний конструкт, джерело смисло- і текстопороджуючих імпульсів, тобто, засновника дискурсивності. Цей термін, як відомо, вперше було вжито Мішелем Фуко стосовно З.Фройда і К.Маркса, котрі, на його думку, є чимось більшим, ніж просто авторами

---

<sup>1</sup> Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 14.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

своїх творів. Так само і Шекспір, як зазначає Ю.Черняк, може вважатися засновником дискурсивності, оскільки в сучасній культурі він постає не тільки як автор власних літературних творів, але й як своєрідний інтелектуальний натхненник, чия постать і художня спадщина стимулюють подальше невпинне розгортання мисленнєвої стихії, породжуючи дискурс<sup>2</sup>. Дискусії стосовно його особистості та написаних ним художніх текстів спричинюють появу інших нових текстів (літературних творів, інтерпретацій та перетлумачень), сприяють народженню суголосних, чи навпаки, принципово контрастних думок, ідей, концепцій.

Тепер перейдемо до поняття «культурна метафора». Активно вживане у сучасній гуманітаристиці, воно досі залишається не вписаним до категоріальної сітки жодної із дисциплін і все ще потребує чіткого окреслення семантичних меж та кореляції з суміжними термінами.

Сучасна теоретична думка розмежовує такі поняття, як поетична метафора і наукова метафора. Якщо перша, що пов'язана з фантазією й вимислом, є, за словами Федеріко Гарсія Лорки, «справжнісінькою донькою уяви і народжена миттєвим спалахом інтуїції, озорена довгою тривогою передчуття»<sup>3</sup>, то друга – тобто наукова метафора – є, як влучно зазначає Хосе Ортега-і-Гассет, «тим знаряддям думки, за допомогою якого нам вдається досягти найвіддаленіших куточків нашого концептуального поля. Об'єкти, що близькі до нас і легко осягаються, відкривають мисленню доступ до далеких і вислизаючих від нас понять. Метафора подовжує «руку» інтелекту, її роль у логіці може бути уподібнена вудочці або гвинтівці»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Черняк Ю.І. Шекспірівський дискурс в Україні XIX ст.: специфіка і механізми структурування // Держава та регіони. – Серія: Гуманітарні науки. – № 3. – Запоріжжя: КПУ, 2010. – С.42-46.

<sup>3</sup> Гарсія Лорка Ф. Избранные произведения в 2-х т. Т. 1. Стихи. Театр. Проза / Пер. с исп. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 412.

<sup>4</sup> Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 72.

Отже, пріоритетна функція поетичної метафори – вразити нашу уяву та подарувати естетичну насолоду, натомість наукова метафора слугує не тільки способом найменування чи вираження, але й важливим знаряддям мислення.

Втім, зустрічаються й такі метафори, в яких розподіл згаданих функцій паритетний, а домінуючою є орієнтаційна функція. Цей термін був запропонований Джорджем Лакоффом і Марком Джонсоном у широковідомій статті «Метафори, якими ми живемо». На їх думку, крім метафор структурного типу, коли одне поняття структурно метафорично узгоджується в термінах іншого, існують також і метафори орієнтаційного типу, «коли немає структурного узгодження одного поняття в термінах іншого, але є організація цілої системи понять за зразком якоїсь іншої системи»<sup>5</sup>.

До такого типу належать метафори на кшталт «Шекспір – смертний Бог» (Гарольда Блума) або «Шекспір – наш сучасник» (Яна Котта). Будучи укоріненими в інтелектуально-духовному просторі культури, такі метафори мають аксіологічно забарвлену семантику і певний прогностично-моделюючий потенціал. Саме їх я і називатиму культурними метафорами. Так, метафора Г.Блума, що вибудовується на смисловій антиномії, фіксує не лише винятковість, унікальність, надприродну силу творчого генія Шекспіра, але і його близькість до кожного з нас, яка забезпечується спільністю однієї із базових іманентних ознак людини – смертністю. Перебуваючи одночасно у двох вимірах, сформованих цією метафорою, Шекспір сприймається і як абсолютне втілення досконалості, і як орієнтир, взірцевість якого запрограмована метафоричною формулою: смертний, що піднявся до рівня вищого начала. Метафора польського режисера Яна Котта активізує у нашій свідомості ідею актуальності створеного Шекспіром, його спроможність

---

<sup>5</sup> Лакофф Д., Джонсон М. Метафори, которими мы живем // Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журинской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 396.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

бути співпричетним тому інтелектуально-духовному континууму, в якому перебуваємо ми (тут і зараз), а отже, його здатність піднятися над часом.

Отже, культурна метафора – це така форма вираження смислу, яка оприявнює зв'язок (подібність чи неподібність) між різноякісними поняттями за рахунок актуалізації семантичних, когнітивних і аксіологічних ресурсів певного культурного концепту.

У складі культурної метафори концепт «Шекспір» може виконувати різні функції. Інколи він формує те, що відомий американський філософ Макс Блек назвав «фокусом метафори»<sup>6</sup>. Наприклад, коли американського проповідника Генрі Ворда Бічера, брата відомої письменниці Г.Бічер-Стоу, сучасники називали «Шекспіром американської кафедри», то так, вочевидь, вони намагалися підкреслити його непересічну риторичну майстерність, а фокусне слово «Шекспір» при цьому слугувало свого роду влучним компліментарним інакомовленням.

Незрідка концепт «Шекспір» формує рамку культурної метафори. Так, англійський драматург-неоромантик Освальд Марбах назвав свою п'єсу «Шекспір – Прометей» (1874), акцентуючи у такий спосіб подібність англійського поета і міфологічного персонажа. В процесі дешифровки коду цієї метафори, тобто під час з'ясування когнітивних зв'язків між її фокусом та рамкою, виявляється певна грань таланту Шекспіра: він відкрив людству необмежені можливості творчості й тим самим врятував його від одноманітно-буденного байдужого животіння, втамувавши своїми текстами інтелектуальну і духовну спрагу людини.

Прикметно, що у тих випадках, коли концепт «Шекспір» формує рамку (або контекст) культурної метафори, вона більшою мірою прояснює щось у самому феномені Шекспіра. Коли ж ім'я драматурга є фокусом, то така метафора спрямовується на інтерпретацію чи оцінку чогось,

---

<sup>6</sup> Блек М. Метафора // Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 156.

що є зовнішнім по відношенню до нього. Такий різновид культурних метафор цікаво розглянути крізь призму інтеракціоністського підходу, обґрунтованого Максом Блеком.

За слушним спостереженням англійського філософа і літературознавця Айвора Ричардса, «коли ми використовуємо метафору, в нашій свідомості присутні дві думки про дві різні речі, причому ці думки взаємодіють між собою всередині одного єдиного слова чи виразу, чиє значення якраз і є результатом цієї взаємодії<sup>7</sup>. Інтеракціоністський підхід М.Блека дозволяє осягнути таїну метафори у «взаємодії двох думок, що б'ють в одну точку»<sup>8</sup>. Саме такий підхід видається найбільш релевантним задекларованому у заголовку цієї статті аналітичному завданню: показати, яким чином концепт «Вільям Шекспір», що набув статусу універсальної культурної метафори, корелюється з європейською ідентичністю, і яку роль відігравав, відіграє чи може відіграти Шекспір у наших власних пошуках цієї культурної ідентичності.

Під європейською ідентичністю я маю на увазі структурований у процесі міжкультурної комунікації певний ментально-психологічний конструкт (сукупність рис, характеристик, властивостей та ін.), що набувається представниками різних національних культур у зовнішніх зв'язках і діалогічних стосунках та включає як мінімум три засадничі конститuentи:

- усвідомлення спільності базових цінностей;
- визнання наявності єдиного загальноєвропейського простору культури, що має власну внутрішню територію, на якій діють її власні смисли;
- наявність такого собі спільного «тексту культури», в якому функціонує певний фонд культурних метафор і спрацьовують ті культурні коди, якими спроможний адекватно послуговуватися суб'єкт культури.

<sup>7</sup> Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 46.

<sup>8</sup> Блек М. Метафора // Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 103.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Безперечно, європейська культурна ідентичність не означає втрати чи розмивання власної національної ідентичності, адже, як наголошує сучасний філософ В.Даренський, «евристичний смисл поняття ідентичність полягає в тому, що воно фіксує напружену діалектику самототожності і внутрішньої складності суб'єкта культури»<sup>9</sup>. Тож підкреслимо, що процес формування ідентичності – це завжди діалогічні відносини в межах бінарної опозиції «своє» – «чуже». Сутність таких відносин у площині культури детермінується креативним синтезом протилежних інтенцій свідомості – досягти консенсусу через спільність смислу та залишатися цікавим, неповторним, унікальним через його варіативність і нетотожність. За влучною метафорою В.Даренського, «топос діалогу – в непозбутньому зазорі між тим, що взаємозрозуміло, і тим, що взаємонеzрозуміло»<sup>10</sup>.

Отже, повернімося до Шекспіра як однієї з базових культурних метафор європейської цивілізації та розглянемо її семантичні ресурси і когнітивну продуктивність в плані формування європейської культурної ідентичності.

Одним із найбільш ранніх, чи то давніх, топосів, спродукованих в процесі рецепції творчості Шекспіра, є топос його універсальної позачасовості. Ще Бен Джонсон у славнозвісному вірші-передмові до Першого Фоліо сказав: «Він належить не тільки своєму часові, а й усім вікам! Усі музи були якраз у розквіті, коли з'явився він, щоб, наче Аполлон, приємно потішити наш слух і щоб зачарувати нас, наче Меркурій! Сама Природа пишалася і з радістю вбиралася в шати його поезій!»<sup>11</sup>.

Суголосними виявилися й патетичні метафори Джона Мільтона:

---

<sup>9</sup> Даренский В.Ю. Диалогические «механизмы» формирования культурной идентичности // Актуальні проблеми духовності: Збірка наукових праць / Відп. ред. Я.В.Шрамко. – Вип. 8. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2007. – С. 51.

<sup>10</sup> Там само. – С. 43.

<sup>11</sup> Johnson B. To the memory of my beloved, the author, master William Shakespeare and what he hath left us // The Complete Works of William Shakespeare / [ed. by A.H. Bullen]. – L. : Collector's Library Edition, 2005. – P. x.



*О любий спадкоємче славі! Для них  
Свідоцтво не потребуєш ти слабих;  
У нашій подиві ти сам, величний,  
Собі поставив пам'ятник довічний* (переклад В.Мисика<sup>12</sup>).

Подібну думку висловлював і німецький просвітник Й.Гердер: «Шекспір говорить мовою всіх віків, станів та характерів».

Тріумфальне входження англійського генія в інтелектуально-духовний континуум інших націй та його органічна імплементація в культурні контексти різних епох супроводжувалися певною дефрагментацією цього топосу, конкретизацією дискурсу позачасової слави Шекспіра через низку базових культурних метафор.

Перша група таких метафор деталізує тезу: Шекспір позачасовий, бо він наділений дивовижною силою розуму, яка запускає механізм нашого власного мислення, спонукає до сумнівів і напружених духовних, інтелектуальних та естетичних пошуків. Наведемо декілька прикладів.

1. К.Ельце: «Шекспір – учитель людства».
2. Р.Емерсон: «До Шекспірового мозку доступу немає! Ми завжди стоїмо у нього за дверима...».
3. І.Франко: «Як Міцкевич був поетом зради, так Шекспір був безсмертним поетом сумніву, якого не зумів досягнути навіть Гете у своїм Фаусті».
4. Ф.Достоевський: «Шекспір дав можливість цілому поколінню відчувати себе мислячою істотою, спроможною думати».
5. Г.Блум: «Шекспірівський розум... – це розум на всі часи, і наступні століття також не зможуть його охопити».

Як бачимо, спроможність Шекспіра пробуджувати думку, провокувати на розмисли і рефлексію репрезентується у смисловому просторі культурної метафорики як цінність, і це по суті суголосне домінуючому в Західній традиції світопізнання аналітичному типу осягнення сутності речей.

---

<sup>12</sup> Мільтон Дж. Вірші в перекладі Василя Мисика [Електронний ресурс] / Дж.Мільтон. – Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printthebookzl.php?id=262&bookid=1&sort=1>.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Друга група інтерпретує гетевський топос «Шекспір і нема йому краю...» шляхом акцентування таких аспектів, як неперевершеність поетичної фантазії, дивовижна сила і психологічна переконливість образів, повна відсутність авторського суб'єктивізму, що дають можливість ототожнювати його з природним генієм:

1. Й.Граббе: «Шекспір – божественний орган природи».
2. Л.Тік: «Шекспір – геній, що символізує злиття мистецтва і природи».
3. Ф.Шлегель: «Шекспір – осердя романтичної уяви».
4. А.Дюма: «Після Бога найбільше створив Шекспір».
5. Й.-В.Гете: «Шекспір змагався з Прометеєм! За його прикладом, риса за рисою, створював він своїх людей ... і потім оживив їх диханням свого генія».
6. Т.Манн: «Шекспір – це сама природа, наївна, морально індиферентна, всюдисуща і все стверджуюча».

І зрештою, третя група метафор фіксує найвищий пієтет у ставленні до постаті Шекспіра, що проголошується еманациєю Божественного начала:

1. Й.-В.Гете: «Шекспір є причетним до світового духу: як і той, він пронизує світ, від обох ніщо не приховане».
2. В.Гюго: «Шекспір – бог театру».
3. Г.Блум: «У світовій літературі Шекспір посідає таке ж місце, що й Гамлет у колі художніх образів: це усепроникаючий дух – дух, що не знає меж».
4. Г.Блум: «Якщо є письменник, що став смертним Богом, то це – Шекспір».

Тож, як бачимо, присутність великого англійського драматурга в інтелектуально-духовному просторі європейської цивілізації в якості культурної метафори не тільки забезпечила йому надзвичайно високий статус абсолютного взірця поетичної досконалості і філософської мудрості, але й заклала певні онтологічні передумови для самоідентифікації індивіда, нації і культури по відношенню до В.Шекспіра. На рівні внутрішніх запитів така самоідентифікація передбачає постановку низки питань: чи спроможний я зрозуміти

Шекспіра та підключитися до його животворної мисленнєвої стихії? чи є за моїх часів і в моїй культурі майстри слова, яких можна порівняти з Шекспіром? що єднає мене з Шекспіром і яким є його вплив на мою націю та її культуру? чи можна передати всю глибину й велич Шекспірового слова засобами іншої мови і чи здатна на це моя рідна мова?

Входження Вільяма Шекспіра до мікрокосму різних європейських національних культур відбувалося в різні часи й за різних обставин. Якщо перші німецькі переклади його п'єс з'явилися ще у 1741 році (К.В.Брок), і у 1777 році німці вже мали повний переклад шекспірівського канону (Й.Ешенберг), а у Польщі в 1770-х роках друкувалися перші шекспірознавчі розвідки, то Україну майже не заторкнув той перекладацький шекспірівський бум, що спостерігався в Росії в середині ХІХ ст. Колоніальний стан України, принизливий статус української мови, якій Емським указом та Валуєвським циркуляром відводилася роль «малоросійського наречія», придатного лише для домашнього вжитку, відсутність єдності національної еліти – усе це гальмувало процес знайомства нашого народу з творчою спадщиною англійського генія. Цей процес був болісним, сповненим трагічних парадоксів і драматичних колізій.

Показово, що в Україні, як, до речі, і в інших європейських країнах, рецепція В.Шекспіра безпосереднім чином була пов'язана зі специфікою національної самосвідомості, а відповідно і з самоідентифікацією нації. У Німеччині першої половини ХІХ ст., приміром, спостерігалася активне його «привласнення», а динамічне функціонування культурних метафор оприявнювало й закріплювало у масовій свідомості міф «Наш Шекспір». З легкої руки гетевського Вільгельма Майстера, німці почали вбачати в Гамлеті дзеркальне відображення власного національного характеру. Ця теза так часто лунала із вуст літературних і театральних критиків, філософів і поетів, що зрештою перетворилася на своєрідну аксіому. Так, Август Шлегель писав про Гамлета: «він нам зовсім не чужий. Нам не треба анітрохи змінювати

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

власний характер, аби називати його абсолютно нашим»<sup>13</sup>. Трохи пізніше Г.Гейне висловив схожу думку: «Ми знаємо цього Гамлета так само, як знаємо власне обличчя, яке так часто бачимо в дзеркалі»<sup>14</sup>. Один із перших німецьких шекспірознавців Г.Гервінус назвав Гамлета символом німецької революції 1848 року: «Образ, який ми, німці, бачимо в цьому дзеркалі, страшенно схожий на нас... Зовсім як Гамлет, ми втратили радість нашого існування й втікаємо від реального життя в ідеальний світ»<sup>15</sup>.

В Україні ж, навпаки, точилися дискусії, чи потрібний українцям Шекспір, чи здатні вони його зрозуміти, чи варто перекладати його твори і чи може українська мова впоратися з таким надскладним завданням. Надзвичайно показовою в цьому сенсі є реакція на появу здійсненого М.Старицьким українського перекладу «Гамлета». У проімперській пресі одразу ж з'явилися принизливі рецензії, спрямовані на дискредитацію цієї доволі успішної творчої спроби. Навіть відомий історик М.Костомаров вкрай упереджено поставився до перекладу М.Старицького, заявивши, що таких письменників, як Шекспір не варто перекладати українською мовою. Натомість М.Драгоманов, П.Куліш, І.Франко, Панас Мирний, Олена Пчілка досить високо оцінили якість перекладу та стали на захист самої ідеї перекладання творів Шекспіра для українців. «Нашому народові, – писав М.Драгоманов, – Шекспір дуже подобався б: віком стоїть він ще недалеко од народного погляду, однако умом і талантом зачіпа глибину душі чоловічої, – а як і наші народні пісні багаті психологічним аналізом, то тут

---

<sup>13</sup> *Schlegel A.W.* Etwas ueber William Shakespeare bei Gelegenheit "Willhelm Meisters" (1796) // *Shakespeare-Rezeption. Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Ausgewahlte Texte 1741-1788: in 2 Bd.* / [hrsg. v. H. Blinn]. – Berlin: E.Schmidt, 1982. – Bd.2. – S. 98.

<sup>14</sup> *Heine H.* Shakespeares Maedchen und Frauen (1838) / Heine H. // *Werke und Briefe: in 10 Bd.* – Berlin-Weimar: K. Briegleb.,1972. – Bd. 5 – S. 241.

<sup>15</sup> *Gervinus G.G.* Shakespeare: in 4 Bd. / Gervinus G.G. – Leipzig: Engelmann, 1849. – Bd.1. – S. 129.

то і можна було надіятись, що Шекспір може дійти до самої простої душі»<sup>16</sup>.

Дуже вагомий внесок у популяризацію Шекспіра в Україні зробив П.Куліш, який не тільки поставив собі за мету перекласти весь корпус Шекспірівських творів, але й проголосив засвоєння Шекспіра одним із шляхів долучення українців до європейської цивілізації:

*На-ж дзеркало: воно всесвітнє, визирайся,  
І зрозумій, який ти азійат мізерний,  
Розбоєм по світах широких не пишайся,  
Забудь свій манівець, козацький пролаз темний,  
І на культурну путь Владимирську вертайся*<sup>17</sup>.

Він сподівався, що, ввійшовши до Шекспірового храму, українці зможуть позбутися там свого невігластва й дикості та пристати до сім'ї європейських народів.

Сьогодні, завдяки зусиллям багатьох поколінь української інтелігенції зроблено чимало важливих кроків на шляху освоєння українцями творчої спадщини Великого Барда. Він посідає одне з чільних місць в нашій культурі, а його роль у подоланні постімперського синдрому і формуванні нашої європейської ідентичності є вкрай важливою. Одним із аргументів на користь цієї тези слугує функціонування Шекспіра як культурної метафори в інтелектуально-духовному просторі сучасного українського суспільства.

У 2009 році колектив лабораторії ренесансних студій, що є спільним проектом Інституту літератури НАН України і Класичного приватного університету, ініціював проведення всеукраїнської інтелектуально-просвітницької акції «Безмежний світ Шекспірових сонетів». В рамках акції старшокласникам було запропоновано написати власний сонет на честь Великого Барда. У конкурсі взяли участь понад 1300 школярів з усіх областей України. Приємно відзначити, що серед сонетів, написаних нашими дітьми, було чимало

<sup>16</sup> Цит. за Шаповалова М.С. Шекспір в українській літературі. – Львів: Вища школа, 1976. – С. 43.

<sup>17</sup> Куліш П. До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів // Куліш П. Твори : в 2 т. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 1. Поезія. – С. 189.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

творів, які можна без перебільшення назвати справжньою поезією.

Аналіз метафорики цих текстів дає підстави стверджувати, що Шекспір став органічним компонентом культурної свідомості української молоді. І цим, вочевидь, ми маємо завдячувати включенням до парадигми шкільної освіти такого предмету, як «Зарубіжна література». Відчувається, що у нас Шекспіра сьогодні читають: він не перетворився на ікону, до його текстів звертаються у пошуках відповідей, від нього очікують емоційно-психологічної розради.

Клочко Анастасія (9-Б, ліцей №141, м. Харків).

*Безсоння. Тиша. Мерехтять зірки.*

*Чаклунка ніч розставила тенета.*

*В душі неспокій: знов думки, думки...*

*Обкладинка стара – Шекспір. «Сонети».*

*Чи це кохання? Певно, що секрет,*

*Бо хочеться і плакати, й сміятись!*

*Шекспіре, я читаю твій сонет,*

*І він допомагає сподіватись.*

*Та що ж це? Бо реальність, мов зника...*

*Мій Барде, хто ж я є цієї миті?*

*В потертих джинсах дівчинка струнка,*

*Що заблукала в іншому столітті!*

*Самотність і рядків солодких ліра...*

*Безсоння. Ніч. Допоможи, Шекспіре!*

В художньому просторі цього вірша актуалізується загальноєвропейський топос позачасової геніальності Шекспіра. Втім, якщо зазвичай розгортання метафоричного потенціалу здійснюється за рахунок апеляції до загально значимих концептів (вищезгадані три групи метафор), то тут домінування приватної стихії призводить до зміни функціонального статусу культурної метафори «Шекспір». Авторка вочевидь спирається на усталені асоціації щодо масштабності постаті англійського драматурга і характеру впливу його текстів на реципієнта. Однак, підкреслено внутрішня фокалізація (чуттєвий світ оповідача є вихідною точкою поетичного наративу) призводить до появи нових

імплікацій, які, в свою чергу, формують нову метафорику. Об'єктом метафоризації постає внутрішнє «я» ліричної героїні, яка некомфортно почувається в сучасному їй світі та гостро усвідомлює суголосність Шекспірових рядків власним умонастроєм, світовідчуванню, психологічному стану. Використання концепту «Шекспір» як культурної метафори створює можливість самоконституювання ліричного суб'єкта, увиразнюючи його ціннісні пріоритети. Ці пріоритети експліковані концептами, які співзвучні базовим конститuantам культурного конструкту «Шекспір – геній всіх часів і народів». Так, наявна в тексті декларація зв'язків між внутрішньою потребою розмислів і зверненням до Шекспірового слова у пошуках розради, емоційної насолоди, певної інтелектуально-психологічної підтримки є своєрідною проекцією базових компонентів смислового поля загальноєвропейського топосу. Нагадаємо, що він реалізується через метафоричну вербалізацію таких характеристик творчої особистості Шекспіра як спроможність надавати імпульс до розгортання мисленнєвої стихії, поетична віртуозність, співпричетність до Божественного начала.

Таким чином, сформоване в сучасному українському соціокультурному контексті авторське «я» молодій поетесі несе на собі вплив і відбиток діалогу культури. Такий діалог влучно і водночас метафорично охарактеризував В.С.Біблер: «Діалогізують... не абстрактні культури як такі, але Прометей і Дон-Кіхот, Едип і Гамлет, Августин і Паскаль»<sup>18</sup>. Ідентифікація як трансформація суб'єкта при засвоєнні ним образу самого себе здійснюється у просторі культури, тож культурні метафори відіграють у цьому процесі одну із провідних ролей. Виступаючи аксіологічно маркованим втіленням загальнозначимих смислів, вони формують спільний словник і текст культури, закладають базисні засади культурної ідентичності.

---

<sup>18</sup> Біблер В.С. Идея культуры в работах Бахтина // Одиссей. Человек в истории. 1989. – М.: Наука, 1989. – С. 21-59.

**Жлуктенко Наталія**  
(Київ)

**ШЕКСПІР С.Т.КОЛРІДЖА:  
ПОНЯТТЯ «ОРГАНІЧНОЇ ФОРМИ»  
У СУЧАСНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ**

*У статті розкривається сутність поняття «органічна форма», що посідає одне з центральних місць у шекспірознавчих студіях англійського автора доби Романтизму С.Т.Колріджа. Показано цінність цього концепту для осмислення творчої спадщини Шекспіра у подальшій епохи.*

***Ключові слова:** шекспіроцентризм, західний канон, школа ресентименту, органічна єдність.*

На виборі об'єкту і предмету даної розвідки позначилися два чинники. Перший – історико-типологічний: у сучасній епістемології англійського романтизму варто повернутися до осмислення ролі шекспірівського дискурсу в його формуванні та розвитку. Інша причина – це загальнокультурна дискусія про співвіднесення духовного спадку минулого та культурних запитів сьогодення, що триває в українській гуманітаристиці: поява українського перекладу всесвітньовідомого «Західного канону» (1994) американського дослідника Гарольда Блума активувала її проблемні питання. Серед останніх нас цікавить не так дилема приймати чи не приймати канон Блума чи як ставитися до методології, на якій засновано його структуру, як критерії естетичної оцінки літературних явищ, що їх обстоює американський теоретик. Прочитання Шекспіра Семюелом Тейлором Колріджем, одним з найвідоміших романтичних поетів та мистецьких критиків Англії, може прислужитися як для визначення історичних смислів шекспірівського коду на початку ХІХ ст., так і у рецепції культурних кодів минулого на початку ХХІ ст.



Як відомо, для Г.Блума Шекспір – центр Канону, адже „без Шекспіра ми не могли б зрозуміти власну сутність, ким би ми не були. Ми завдячуємо Шекспіру не лише образами нашого мислення, а й самою здатністю мислити”<sup>1</sup>. У захисті свого „шекспіроцентризму” Г.Блум налаштований поліметодологічно. Він обирає інструментарій соціокультурних студій, коли йдеться про те, чи був Шекспір стретфордцем, вдається до історико-типологічних співставлень (зараз їх усе частіше називають контекстними), адже порівнює феномен Шекспіра з Чосером, Данте, Сервантесом, а згодом контрапунктно відстежує його резонанс у західній культурі аж до Джойса, Пруста, Беккета. Г.Блума цікавить рецепція Шекспіра англійською, німецькою, французькою, іспанською, американською культурами, форми якої він розглядає у синхронії та діахронії. Дослідник шукає підтримки „шекспіроцентризмові” не лише в ідеях Г.Ф.Гегеля, а й З.Фрейда, полемізує з найбільш значущими опонентами шекспірівського стилю, не обійшовши увагою ані позицій Джорджа Бернарда Шоу в Англії, ані Л.М.Толстого в Росії. Такий усебічний підхід дозволяє Г.Блуму аргументовано протиставити своє бачення феномену Шекспіра „школі ресентименту”, яка, „йдучи за своїми догмами, змушена оголосити естетичну вищість, зокрема шекспірівську, тривалою в часі культурною змовою, що покликана захищати політичні та економічні інтереси Великобританії від XVIII сторіччя й до наших днів”<sup>2</sup>. Маємо уточнити, що терміном „школа ресентименту” (school of resentment) Г.Блум позначає і в „Західному каноні”, і в інших своїх студіях, зокрема шекспірознавчих, різноманітні літературно-критичні методиками, що відмовилися від суто естетичних критеріїв аналізу літературних творів.

Г.Блум зазначає, що унікальність словесного мистецтва Шекспіра серед інших його зразків відкрилася йому після тривалої праці над доробком романтичних та

---

<sup>1</sup> Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох / Пер. з англійської. Заг.редакція Р.Семківа – К.: Факт – 2007. – С.50.

<sup>2</sup> Там само. – С.61.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

модерністських поетів<sup>3</sup>. У нашій спробі характеристики функціональності шекспірівського коду також логічно повернутися назад – від естетичних полемік останньої третини ХХ ст. до доби романтизму. Необхідність того спричинена також станом розробки предмету розвідки на вітчизняних теренах.

Шекспірівські мотиви в естетичній теорії та літературній практиці англійських романтиків хоч і не були першорядною проблемою російської теорії літературного романтизму в Англії, але зверталися до неї найавторитетніші науковці тих часів. А.А.Єлистратова переконливо довела некоректність ідеї тотального „антишекспіризму” Дж.Г.Байрона<sup>4</sup>. Н.Я.Дьяконова в працях різних років послідовно аналізувала різні аспекти „культу Шекспіра” серед англійських романтиків і подала детальну характеристику критичних поглядів С.Т.Колріджа стосовно цього предмету<sup>5</sup>. Про відродження інтересу до Шекспірового спадку в творах лондонських романтиків Ч.Лема та В.Хезліта, В.Скотта, в лекціях того ж таки С.Т.Колріджа писали інші філологи ленінградської школи<sup>6</sup>, однак методологічні похибки минулих часів у їхніх працях очевидні, – зокрема, згадки в них про Колріджеве поняття органічної форми переважно засновані критикою суб’єктивного ідеалізму та інших світоглядних „хиб” видатного мислителя і поета. Після 1990-х років російські дослідники більше займалися шекспірівським кодом у літературному процесі ХХ ст., в чому досягли безперечно

<sup>3</sup> Там само. – С.57.

<sup>4</sup> *Елистратова А.А.* Байрон и Шекспир / А.А.Елистратова // *Philologica. Исследования по языку и литературе. Памяти академика В.М.Жирмунского.* – Л.: Наука, 1973 – С. 328-337.

<sup>5</sup> *Дьяконова Н.Я.* Шекспир в английской романтической критике (Хезлит и Колридж) / Н.Я.Дьяконова // *Шекспир в мировой литературе.* – М.-Л.: „Худож. лит-ра”, 1964 – С. 129-132; *Дьяконова Н.Я.* Английский романтизм. Проблемы эстетики / Нина Яковлевна Дьяконова. – М.: Наука – 1978. – С.22-26.

<sup>6</sup> *Клименко Е.И.* Английская литература первой половины XIX века (Очерк развития) / Екатерина Иннокентьевна Клименко. – Л.: Изд-во ЛГУ – 1971. – С. 28-31; *Яковлева Г.В.* Эстетические взгляды С.Т.Колриджа и его «Лекции о Шекспире». – Автореф. дис. ... канд.филол. наук – Л.: ЛГУ –1975. – 20 с.

цікавих результатів<sup>7</sup>, тоді як сприйняття даного феномену в ХІХ ст. залишилося на маргінесах дослідницького поля.

Українське літературознавство так само, на жаль, не приділяло належної уваги шекспірівським мотивам в естетичній теорії та літературній практиці англійських романтиків, а поодинокі сучасні згадки про дану проблему стосуються хіба що розгляду її в літературному доробкові Дж.Г.Байрона. Фундаментальна оцінка шекспірознавчих праць С.Т.Колріджа (зрештою, так само, як і загальна характеристика його творчого доробку) – це майбутнє завдання нашої англістики. Наразі окреслимо серед ідей та тез Колріджевої Шекспіріани один аспект – поняття органічної форми, сформульоване ним у лекції про Шекспіра 1808 р.

Концептуальна для нас категорія отримала містке метафоричне визначення в полеміці Колріджа з тими критиками та читачами, які, подібно до сучасної „школи ресентименту”, не визнавали унікальності поетичного дару Шекспіра, звинувативши його, щоправда, не у формуванні підґрунтя „культурної змови”, а в антиестетизмі. „Помиляються ті, – заперечував їм Колрідж, – хто не розрізняє механічної правильності й органічної форми <...> Шмат сирої глини може набути будь-якої форми і зберегти її, коли висохне. З іншого боку, органічна форма – форма внутрішня, вона виникає із самого твору, і в повноті свого розвитку є проявом ідентичної досконалості його зовнішньої форми”<sup>8</sup>.

С.Т.Колрідж на межі ХVІІІ-ХІХ ст. був не менш пристрасним прихильником Шекспіра, ніж Г.Блум наприкінці ХХ ст. Задумавши створити власну філософсько-естетичну систему, Колрідж згадує Шекспіра постійно – в літературній біографії, лекціях, філософських есе, листах, щоденнику тощо. Ще в авторській передмові до юнацької збірки „Вірші на різні теми” (1796), так само, як у першій збірці сонетів, Колрідж, спираючись на досвід Шекспіра,

<sup>7</sup> Див.: Английская литература XX века и наследие Шекспира / Отв. ред. А.П.Саруханян – М.: Наследие – 1997. – 272 с.

<sup>8</sup> *Кольридж С.Т.* Избранные труды / Сост. В.М.Герман / Сэмюель Тэйлор Кольридж. – М.: Искусство. – 1987. – С. 285 (тут і далі переклад наш – **Н.Ж.**)

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

ставив на меті досягти органічної цілісності: „so the poem may accept as it were, a Totality, in plainer phrase, may become a Whole”<sup>9</sup>. Зрештою, навіть звертання Колріджа до сонету опосередковано свідчить про інтуїтивне тяжіння молодого поета до концепту цілісності, що на ньому заснований даний ліричний жанр.

Згодом тотальність (Totality) і цілісність (Whole), віднайдені в сонетах Шекспіра та інших авторів, перетворюються для Колріджа на об’єкти власної духовної практики. Сприйняті на засадах теорії А.Шлегеля, вони призведуть мислителя до концептів „органічної єдності” духу і природи, а водночас і до глибокого теоретичного бачення як свого власного покликання, так і нового романтичного світобачення загалом. Романтичну епістемологію для Колріджа формують не лише імпульси історичної реальності, а й пошук тієї повноти відображення багатьох драматичних обставин у єдиному моменті думки, який був суголосний Шекспіровому.

Шекспір Колріджа постає перед сучасним читачем у характерних для романтичного мислення параметрах міфологізації Майстра: він – новий Вергілій, за глибиною філософського бачення суголосний Мільтону. Риторика ж Колріджевої аргументації зовні проста, адже в „Лекціях про Шекспіра” він апелював до досить широкої аудиторії. Водночас вона не менш пасіонарна, як, скажімо, риторика В.Гюго, який набагато пізніше, 1867 року, й у своєму культурному контексті виступав із захопленою аналітикою шекспірівського спадку. Утім, з погляду сьогодення, Колріджева Шекспіріана суголосна не лише ідеям його однодумців романтичної доби, а й деяким сучасним судженням. Ось приклад критичного узагальнення Колріджа: „доба Шекспіра – епоха обдарованих одинаків, людей наділених великими талантами, а разом з тим

---

<sup>9</sup> Coleridge’s Responses. Selected Writings on Literary Criticism, the Bible and Nature. General Editor John Beer. Vol. I: Coleridge on Writers and Writing. Ed. by Seamus Perry. – L.-N.Y.: Continuum – 2008. – P. 3.

прагненням реалізувати вузьку, практичну мету”<sup>10</sup> – так проникливо й водночас іронічно міг характеризувати контекст елизаветинської доби будь-хто із сучасних авторів англійської історіографічної метапрози.

Аби відродити Шекспіра для свого контексту, Колрідж його вивищує, але, зауваживши, що „Шекспір говорить з нами мовою нашої людської природи”<sup>11</sup>, захищає його право на так звану „грубість” мови, якою дорікали його стилю класицисти по обидва боки Ла-Маншу<sup>12</sup>. Предмет дискусії про Шекспіра початку ХІХ ст. найперше стосується художньої мови Барда, але поки пуристи сперечаються, молодий Колрідж у щоденниковому записі 4-7 лютого 1805 р. роздумує над тим, яка з європейських мов найбільш придатна для поезії, подібної Шекспіровій<sup>13</sup>. Найвищий критерій у Колріджевій апології Шекспіра – здатність його поетичного таланту „засобами одного образу чи почуття видозмінювати багато інших, начебто *переплавляючи* їх для того, щоб *злити їх розмаїття воєдино...*”<sup>14</sup>. На думку англійського романтика, у своєму образному експерименті Шекспір наблизився до відтворення людської думки та почуття в їхній максимальній єдності, в органічності їх проявлення, коли вони і складають єдність (unity).

Квінтесенцією такої віртуозної влади над словом є велика ілюзія, що її створює шекспірівський текст: „здається, вам нічого не сказали, але сказали все”, підкреслив у проникливому есе про Шекспіріану Колріджа російський дослідник І.І.Гарін<sup>15</sup>. І Г.Блум підтверджує контрапункт бачення унікальної природи шекспірівського письма зі своєї перспективи: „навіть найгірша п’єса Шекспіра, погано поставлена й зіграна акторами, котрі не мають навичок декламації, все одно якісно і кількісно

<sup>10</sup> *Кольридж С.Т.* Цит. вид. – С. 261.

<sup>11</sup> Там само. – С. 273.

<sup>12</sup> Там само. – С. 61.

<sup>13</sup> *Coleridge’s Responses...* – Р.11-13.

<sup>14</sup> *Кольридж С.Т.* Цит. вид. – С. 286.

<sup>15</sup> *Гарин И.И.* Пророки и поэты. – М.: Изд. центр "Терра", 1994. – Т.6. – С. 85.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

відрізнятиметься від будь-якої драми Ібсена або Мольєра. Ми переживаємо шок зустрічі зі словесним мистецтвом, котре перевищує будь-що інше, настільки переконує й заповнює нас, що нам видається вже зовсім не мистецтвом, а чимось, що від початку було нам притаманно”<sup>16</sup>.

Перегук ідей Шекспіріани Колріджа з сучасними естетичними дилемами виразно відчутний на рівні теоретичного осмислення проблеми особистості. Англійський романтик упевнений у тому, що персонажі Шекспіра „у певному сенсі поза часом”. Для Колріджа, як і для більшості дослідників Шекспіра, у манері зображення драматургом дійових осіб „немає й тіні самозамилування, з яким людина зазвичай судить про себе”<sup>17</sup>. Зауваживши, що Гамлет Шекспіру цікавий тим, „як перетворюється в дзеркалі його свідомості зовнішній світ”<sup>18</sup>, Колрідж наголошує на суб’єктивному чинникові, органічному як для романтичної характерології, так згодом і для пошуків у цій царині митців модернізму й постмодерну.

У фрагменті „Ознаки шекспірівської драматургії” Колрідж аналізує чергове проявлення множинності в органічній єдності, зупиняючись на тому прийомі характерології Шекспіра, який ми б назвали „поліфонічною проекцією”. Рецепт особистості Полонія, з погляду Колріджа, формує низка естетичних чинників: і юнацька, запальна упередженість щодо нього Гамлета, який вбачає в Полонії поплічника Клавдія, що допоміг йому захопити трон, і благоговійне схиляння Офелії перед пам’яттю батька, й спогади самого старого придворного, що не позбавлені мудрості, свідчать про набутий життєвий досвід, і водночас – про абсолютну нездатність цього „старого блазня”, за словами Гамлета, зрозуміти, що відбувається у нього на очах<sup>19</sup>.

Суголосно Колріджевим принципам „полівекторної вибудови” образу Полонія, наче розвиваючи це спостере-

<sup>16</sup> Блум Г. Цит. вид. – С. 57.

<sup>17</sup> Колрідж С.Т. Цит. вид. – С. 273.

<sup>18</sup> Там само. – С. 289.

<sup>19</sup> Там само. – С. 273.

ження, подає свою аргументацію „відкритого тексту” шекспірівських образів Г.Блум: „Якщо ви мораліст, вас обурить Фальстаф, якщо зануда – вас викриє Розалінда, якщо ж ви догматик, то не маєте жодних шансів зрозуміти Гамлета. Врешті, якщо ви професійний тлумач характерів, то персонажі Шекспіра всі разом доведуть вас до відчаю”<sup>20</sup>.

Підсумовуючи, варто наголосити, що розробка С.Т.Колріджем на матеріалі творчості Шекспіра одного з ключових понять його творчої філософії – „органічної форми”, „єдності” надає нових можливостей для естетичної рецепції поетичної мови Шекспіра, драматичних характерів, читацького або глядацького відгуку на них.

У сучасній перспективі терміни й поняття, якими оперував видатний англійський романтик, виглядають мало не єретично – „totality”, “wholeness”, “organic unity”: „школа ресентименту” сприймає їх як одіозні кліше, архів, застиглий зліпок явищ і духовних процесів. Але Шекспіріана Колріджа, як ми в тому переконуємося, не є „шмат засохлої старої глини”, а радше місткий комплекс спостережень над процесами творчої уяви: „Вона [уява – **Н.Ж.**] розщеплюється, розтікається, проникає всюди задля того, щоб *від-творити* [написання через дефіс – С.Т.Колріджа; курсив наш – **Н.Ж.**]; а якщо цей процес видається нездійсненним, уява все одно прагне ідеалізації та єдності. Вона присутньо життєдайна (*vital*), навіть якщо об’єкти, на які її звернено, застигли та мертві”<sup>21</sup>.

Для нас суттєвим і показовим є те, що цю ідею Колріджа як ціннісну обирає авторка сучасної монографії про романтизм Шарон Растон: видана в 2007 році, її праця написана з врахуванням багатьох новітніх методик інтерпретації – нового історизму, культурних та гендерних студій тощо. Отже, полілог між Шекспіром, Колріджем, невинним романтиком Г.Блумом і нами триває: заради Шекспіра і заради нас самих, – якими він нас створив.

<sup>20</sup> Блум Г. Цит. вид. – С. 74.

<sup>21</sup> Цит. за: *Ruston Sh. Romanticism./ Sharon Ruston. – London : Continuum.– 2007.– P.104.*

**Кейс Віталій**  
(Нью-Йорк, США)

## **ЗАУВАГИ ДО РОМАНУ ВАЛЬТЕРА СКОТТА «КВЕНТІН ДОРВАРД»<sup>1</sup>**

*У статті простежується відлуння Шекспірової творчості у романі В.Скотта „Квентін Дорвард”. Вплив Шекспірових драм позначився на композиції роману, образах персонажів у творі, а також на рівні мови та засобів художньої образності. Автор статті виявляє художні ознаки, у яких втілюється романтична суть „Квентіна Дорварда”.*

***Ключові слова:** романтизм, роман, елизаветинська література, драма, шекспірівська трагедія, композиція, персонаж, мова.*

Якщо один жанр походить від іншого, то, незалежно від того, наскільки оригінальним видається новий, у ньому при прискіпливому розгляді можна помітити риси, що пов'язують його з літературною традицією. Ці залишки можуть полягати в різноманітних засобах, що їх використовує автор, або в ставленні – прихильності чи ворожості – до старої форми. Це можуть бути певні елементи, явно відсутні в новій жанровій формі – елементи, характерні для старої. І навпаки: елементи, відсутні в старій формі, стають осердям нової. Таким чином, побачивши, чим нова форма не є, ми дістанемо ключ до розуміння того, чим вона є.

Усе вищесказане й зумовлює структурну побудову даної статті, в якій спочатку відзначаються ті традиційні риси роману, що були відомі й попереднім століттям, потім виявляються риси, які були незвичні для роману ХІХ

---

<sup>1</sup> Усі цитовані мною сторінки з роману відносяться до наступного видання: *Sir Walter Scott. Quentin Durward. Introduction by C.L.Bennet. – N.Y.: Airmont Classic, 1967.*



століття, і насамкінець розглядаються ті характеристики, у яких саме й полягає романтична суть “Квентіна Дорварда”; інакше кажучи, розглядається світогляд, утілений у ньому.

Думається, що будь-який розгляд історії англійської літератури неможливий без згадки про Шекспіра. Шекспірівський геній є осердям англійської літератури, тож англійський роман, як, до речі, й інші жанри, не уник його впливу, навіть попри те, що за часів Ренесансу роман як жанр не існував. “Квентін Дорвард” найбільш шекспірівський із усіх старих романів, які мені траплялося читати. Я навіть вважаю, що між Скоттом і Шекспіром існує тісніший зв'язок, ніж між Скоттом і Філдінгом.

### **I. “Квентін Дорвард” і англійська літературна традиція**

Щось дуже елизаветинське є в самій мові й образах роману “Квентін Дорвард”. Ми натрапляємо тут на ті ж витончені химерні порівняння, що так притаманні поезії англійського Ренесансу. Наприклад, описуючи Олівера, оповідач говорить:

«Своїми рухами і манерами він нагадував домашню кішку, яка любить вдавати сплячу чи йти кімнатою повільно й крадькома, ніби боязким кроком, а зараз стежить за ніркою якоїсь нещасної мишки чи треться об руку з очевидною довірливістю й насолодою, і одразу після того нападає на жертву, шкрябаючи того, можливо, хто щойно пестив її» (152)

На таке розгорнуте порівняння ви не часто натрапите в неокласичній прозі, зате воно переважає в пізньоренесансних творах, особливо ж у віршах Джона Донна. В романі Скотта часто зустрічається й гра слів – ще один улюблений художній прийом елизаветинців. Наприклад, підсміюючись над нещасливим шлюбом герцога Орлеанського з кульгавою неотесаною донькою Луї, Шарль Бургундський говорить:

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

“Причина, чому я підніс би спис проти Орлеанця мусіла б бути справедливою і простою” (331)<sup>2</sup>.

Якщо ці засоби вказують на близькість романіста до елизаветинців, то найбільшою мірою він заборгував найвідомішим з-поміж них. У композиційному плані, приміром, роман “Квентін Дорвард” є модифікованою шекспірівською трагедією.

Проте заради послідовності повернімося до розгляду образності й мови роману В.Скотта. Тут теж знак Шекспірового впливу проступає з усією очевидністю. Наприклад, коли Луї говорить: «могила зієє переді мною» (389), ми чуємо відлуння Гамлетового монологу в сцені другій третього акту:

*Тепер настав нічний відьомський час  
Коли гроби зіяють, і навіть пекло  
Вихаркує всі пошесті на світ.*

*Гамлет (III, 2)*

В іншому епізоді Квентін стоїчно пояснює свою резигнацію перед дворянською любов'ю<sup>3</sup>: “Стерничий направляє своє судно на полярну зірку, хоча він навіть не сподівається заволодіти нею. А з думкою про Ізабеллу де Трої я стану гідним воїном, хоча, можливо, вже ніколи її й не побачу” (321). У цих словах чується відлуння шекспірового 116-го сонету:

*...вона (любов – В.К.) завжди присутній, нерухомий знак,  
Що бачить бурю, сама ж не коливається ніколи:  
Всім мандрівним суднам вона зоря –  
Ціна якій не знана, хоч видна висота.*

<sup>2</sup> В англійській мові слова *fair* і *straight* є гомоніми. *Fair* можна перекласти як *справедлива* або *гарна*. Так само слово *straight* можна перекласти як *не скомплікована* або *не крива*.

<sup>3</sup> *Courtly love* (дослівно: *дворянська любов*) – це специфічна *платонічна*, а не *статевая* любов; специфічна, бо відноситься до рицарського кодексу поведінки. У середньовіччі *сквайр* або молодий шляхтич, який вчився рицарського мистецтва “прирікав” себе на службу “ідеальній жінці” – дуже часто дружині рицаря, якому служив. За часів Ренесансу граф Кастильоне (1478–1529) сформалізував кодекс поведінки для придворної шляхти у своїй книжці *Дворянин*. Отже, *дворянська любов* це духовне ідеалізування жінки: Жінка це символ Святої Богородиці.

Можна заперечити, що наведені приклади – лише випадкові збіги, які насправді нічого не доводять. Можливо, так і є. Однак таких “випадковостей” у романі багато, і їх не можна не брати до уваги. Порівняйте, наприклад, спогад Луї про хвастощі молодого Шарля: “Я пригадую... Я бачив, як він перепливав річку та ледь не потонув, хоча неподалік був міст” (392), зі спогадами Кассія про хвастощі Юлія Цезаря:

*Бо раз в холодний і вітряний день  
Неспокійний Тібр рвавсь на береги,  
Цезар сказав мені: “Кассіє, чи ти відважися  
Зі мною скочити у ці сердиті води  
І поплести на той бік?” І справді, скочив сам.  
Юлій Цезар (I, 2)*

Справді, деякі абзаци у Вальтера Скотта і Шекспіра можна було б поміняти місцями, не заподіявши сюжету суттєвої шкоди, зваживши при цьому, звісно, на різницю між відповідними жанрами. Порівняймо, наприклад, зустрічі Луї і Шарля, з одного боку, та Ричарда II і Генрі Болінброка з іншого. У романі принц говорить: “Ні, мій милий кузене, ... ніколи не зловживай гречністю так, щоб аж благати про те, що ти можеш сміло наказувати – чи ж радити, якщо тобі так до вподоби. Ми відстали від почету, – додав він, дивлячись на невеличкий почет, що збирався його супроводжувати, – але ти, кузене, маєш сіяти за нас двох” (406).

Подібні сарказм та жаль до себе відчуваються і в словах короля Ричарда II, сказаних у схожій ситуації:

Болінброк: *Відступіться,  
І покажіть належну шану Його Величності.  
(Стає на коліно.)*

*Мій ласкавий пане –*

Король: *Дорогий кузене, ти зневажаєш своє шляхетне коліно,  
І робиш гордою неблагородну землю цілуючи її.  
Встань, кузене, встань!  
Твоє серце піднеслося, я знаю,  
Ось так високо (доторкається голови),  
Хоча твоє коліно на землі.*

*Ричард II (II, 4).*

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Обидва, як бачимо, намагаються зберегти королівську гідність у присутності своїх шляхетних суперників, а іронічність становища надає цим героям однакового трагізму.

Шекспірознавці давно звернули увагу на те, як у Шекспіра мовлення Ричарда II набуває все більшої поетичності й метафоричності з наближенням трагічної розв'язки. Порівнюючи це явище з апогеєм роману “Квентін Дорвард”, можна помітити подібне ж перетворення. На початку роману, наприклад, мовлення особливо не вирізняє Луї серед інших персонажів, за винятком його іронічного, іноді навіть сардонічного гумору. Можна сказати, що його мова не стоїть на віддалі від мови його підданих. Однак усе змінюється, коли він потрапляє в тюремну башту. Його мовлення стає метафоричним, багатим на консейти<sup>4</sup> й образи. Ось як емоційно, приміром, він докоряє астрологові: “Зізнайся, зраднику, що я роззява, що твоя облудна наука – лише марево, а планети, які сяють над нами як мізерні керманічі нашого життя, так само можуть змінити його перебіг, як і їхні відображення в річці” (375).

Мова Луї, як і Ричардова, стає музичною, багатою на алітерації та інші звукові засоби. Коли він кричить у відчаї до де Коміна, його мова перетворюється на справжню словесну симфонію: “Ah!” replied the King, “you mean that infernal marriage! I will not consent to the breach of the contract betwixt my daughter Joan and my cousin of Orleans – it would be wresting the scepter of France from me and my posterity; for that feeble boy the Dauphin is a blighted blossom, which will wither without fruit. This match between Joan and Orleans has been my thought by day, my dream by night. I cannot give it up. (394)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> **Conceit** (консейт) – це старанно розроблена метафора, яка порівнює цілком відмінні об'єкти або емоції. Її ефект це шок і несподіванка. Наприклад:

Бо як жінки, гроби також уже  
Кільком навчились бути ложем.  
*Джон Донн, Реліквії*

<sup>5</sup> А! – відповів король, – Ти згадав той пекельний шлюб! Я не дозволю розірвати заручини моєї дочки Йоанни і мого кузена, герцога Орлеанського – це позбавить моїх нащадків королівського скіпетра! Бо той слабосилий

Структура роману В.Скотта також позначена впливом Шекспіра<sup>6</sup>. Тут є і близький сюжет із двома лініями, як у “Королі Лірі”, де другорядний сюжет пояснює головний. При цьому Квентінова жага лицарських подвигів у літньому віці зіставляється із кодексом правил прагматичного політика Луї і творить екскурс в історичну реальність. Втім, якщо у п’єсі другорядний сюжет є лише віддзеркаленням головного, то в романі два сюжети протиставляються одне одному. Шекспірівські герої Глостер і Лір є в основному подібними за своїм типажем і переймаються майже однаковими проблемами. А от герої В.Скотта – Дорвард і Луї – суттєво відрізняються: один є ідеалістом, а інший – егоїстом.

До речі, говорячи про художні образи роману, не можна оминати увагою ще один персонаж, характерний для шекспірівських творів. Це блазень Ле Гльоро. Насправді, багато героїв роману можуть розглядатися як шекспірівські моделі. Сам Квентін може мати за прототип одного з легковірних закоханих із ранніх комедій Шекспіра. Він благородний, чесний, мужній, і загалом уособлює середньовічний кодекс рицаря, який за часів Ренесансу був уже анахронізмом. А приземленість та простацька насолода життям його дядечка Леслі є ремінісценцією Фальстафа, чи, точніше, Сера Тобі Белча<sup>7</sup>. Звичайно, його практичне втілення кодексу<sup>8</sup> робить марним безпосереднє порівняння. Фальстаф, урешті-решт, був милим негідником, тоді як Сер Тобі Белч – дуже незначним героєм. Але Ле Гльоро – це

---

хлопчак-дофін – прибитий цвіт, що зів’яне без плоду. Про ці заручини моєї доньки із Орлеанцем у день я думав і мріяв уночі – я не дам їх розірвати!

<sup>6</sup> У романі є навіть монологи, що нагадують монологи Шекспірових трагедій: “Шарль Простак – Шарль Простак! Так нащадки наречуть Луї Одинадцятого, чия кров скоро освіжить твої плями? Луї дурень, Луї кретин, Луї засліплений? Це замалі слова для моєї глупоти!” (363).

<sup>7</sup> Фальстаф не потребує пояснення. Натомість Сер Тобі Белч – це дуже подібний до Фальстафа характер з Шекспірової “Дванадцятої ночі”. Він має перебільшений апетит до напоїв та харчів, і взагалі ставиться до життя з ентузіазмом. Його ім’я Welch (в перекладі – “відригувати”) добре окреслює його вульгарну натуру.

<sup>8</sup> Я маю на увазі *придворний кодекс* як він був визначений Б.Кастільоне (1478-1529) у його відомій книзі “Придворний”.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

пряме Скоттове запозичення із Шекспірової трагедії. І не потрібно силувати уяву, щоб довести це.

Оповідачеві (назвімо його всевидячим оком, що стежить за учасниками подій) не завжди можна вірити. Якби він був здатний бачити речі очима автора та об'єктивно про них переповідати, ми б не мали потреби в уяві. Навіть есе, якщо вони гарно написані, вимагають від читача здатності фантазувати. Тут же розглядається роман, який є витвором мистецтва. Тож треба бути готовим до іронії, аби побачити те, що стоїть за очевидним. Роман не інформує нас, як газета, тому необхідно залучити уяву. Якщо говориться, наприклад, що *Ле Гльоро* був хвальковитий, то його поведінка не дає підстав для такого висновку, хоча ім'я й вселяє думку про цю рису. Оповідач натякає також, що блазень насправді був дурним, коли порівнює його розум із розумом п'яниць (372). Але й це є дуже далеким від правди. *Ле Гльоро* такий же проникливий критик людської глупоти, як і будь-хто із Шекспірових блазнів. Коли командувач королівської поліції декларує свою вірність до Луї, саме блазень іронічно тлумачить його слова – так само, як блазень Ліра коментував слова Лірової старшої дочки про вірність. “Ми всі вірні, – сказав Трістан л'Герміт хрипко, – бо якщо вони засудять Вашу Величність на смерть, то ні одному з нас не пощастить зберегти себе, навіть якщо ми й намагатимемося”. – “Оце і я розумію, добра тілесна запорука вірності,” – сказав *Ле Гльоро*. (359)

Мова *Ле Гльоро* часто є настільки ж афористичною, як і мова Шекспірового блазня. Пояснюючи відсутність на бенкеті Д'Гимбекорта і Філіпа де Коміна, *Ле Гльоро*, приміром, говорить: “Ті, хто скоріше дивитиметься на паперового змія на крилах, ніж на фазана на столовій дошці, споріднені з блазнем, тож він має сісти з ними на табуретці, яка є їхнім спільним рухомим майном” (349).

Цей образ у романі є досить нетрадиційним, однак водночас він є найбільш шекспірівським.

Слизаветинська публіка, як відомо, не вимагала тієї правдоподібності від дійства на сцені, якої вимагали від

сюжету читачі ранніх романів. На невідповідність між дійсністю й сценою не звертали уваги, бо вистава задовольняла глядачів своєю театральністю. Це, звичайно, давало драматургу більшу свободу у зображенні персонажів, таких, наприклад, як Панталоне в *commedia del'arte*. В англійському театрі цей шаблонний персонаж нерідко з'являвся у вигляді блазня-моралізатора. Драматурги використовували цей образ для пом'якшення трагедійного дійства (як, приміром, Вагнер у трагедії Марло "Доктор Фаустус"). Іноді ж блазню відводилась роль неупередженого коментатора у самій п'єсі. Так, зокрема, вчинив Шекспір у "Королі Лірі". Обидва трактування вимагали для блазня великої свободи: йому дозволялося переступати соціальні перепони, його репліки про можновладців завжди були чесними і часом навіть образливими. У "Королі Лірі", наприклад, блазень картає свого господаря за те, що "його дочки стали його матерями". Коли ж Кент вирішує залишитися з нещасним королем, блазень знущально мовить:

Блазень: *Давай я також найму його. Ось мій ковпак*<sup>9</sup>.

Лір: *Як то, мій плутяго? Що ти верзеш?*

Блазень: *Ей, ти! Краще одягни мій ковпак.*

Кент: *Чому, блазню?*

Блазень: *Чому? Бо ти взяв сторону того, хто в немилості.*  
*Король Лір (I, 4).*

Таке викривлення суспільної дійсності в ранньому романі було немислимим. Проте безпосереднім прототипом Скоттового Ле Гльоро є блазень Ліра. Тож йому також дозволено долати суспільні бар'єри, і гордовитий герцог не зважає на це:

– Я дам твоєму кузенові Луї подарунок більш почесний і підходящий, ніж ти. Мій ковпак та в додачу – моє брязкальце<sup>10</sup>. Бо, клянуся, він є більшим дурнем ніж я, оскільки підчинив себе твоїй владі.

<sup>9</sup> Блазні носили ковпак, який виглядав наче гребінь на голові півня.

<sup>10</sup> Крім ковпака, блазні також відзначалися тим, що тримали в руці брязкальце – часом вдаючи, що то їхня булава.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

– Але якщо я не дам йому приводу для жалкування, то що тоді, друже? – сказав герцог.

– Тоді ти сам, Чарльзе, справді отримаєш моє брязкальце і мій ковпак як найбільший дурень з-поміж нас трьох (326).

Отже, я намагався продемонструвати, що, коли сер Вальтер Скотт писав свого “Квентіна Дорварда”, він чимало запозичував у Шекспіра. Але я не вважаю Скотта імітатором Шекспіра, бо його роман має багато *аспектів*, які безсумнівно *належать лише йому*. (Саме тому ми читаємо Скотта з таким зацікавленням!). Але я розгляну їх в останній частині. Зараз я б хотів показати, яким чином “Квентін Дорвард” пов'язаний з розвитком англійського роману і його формальних засобів.

### II. “Квентін Дорвард” і розвиток роману

Сер Вальтер Скотт написав “Квентіна Дорварда”, коли англійський роман мав ще відносно невелику історію. Безпосередньо *цей твір* пов'язаний з англійським романом ХІХ століття саме на рівні системи образів персонажів. Він не торкається питань *статевої моралі і звичаїв*, як, приміром, “Памела” С.Річардсона. Він має справу з набагато важливішими питаннями моралі, з моральністю на тлі змін людської долі: він вивчає моральність у Європі від часів Людовіка ХІ до 1825 року, коли роман був написаний. На відміну від Філдінгового “Джозефа Ендрюса”, роман В.Скотта не описує звичаїв, однак він розглядає етику, яка змінює історію. І якщо тематично він не є дитям ХІХ століття, то існують деякі структуральні властивості, які показують його зв'язок з попередниками.

Другорядний сюжет проростає з так званого *road novel*<sup>11</sup>, який спочатку популяризували романісти пікарескної традиції, а згодом Г.Філдінг. Це композиція “Дон Кіхота”, а також “Джозефа Ендрюса”. Розвиток другорядного сюжету за схемою мандрівки у “Квентіні

---

<sup>11</sup> Роман подорожі



Дорварді”, на відміну від роману Г.Філдінга, є цілісним та має іншу мету. Герой, який серйозно втілює у вчинках *кодекс честі*, неминуче робить марними всі спроби порівнювати його з блукальцями<sup>12</sup>, зображеними у більш ранніх творах. Якби там не було, більшість подій у романі В.Скотта відбуваються в дорозі (приміром, Квентін та Ізабелла зустрічаються в корчмі, а по-справжньому знайомляться саме по дорозі в Льеж).

Шотландський письменник намагається створити у читача відчуття правдоподібності описуваних подій, і це зближує його твір з романною традицією XVIII століття. Адже відомо, що ілюзія реальності була в ті часи набагато важливішою проблемою для романістів, ніж сьогодні. Деякі з них намагалися вирішити її, розвиваючи сюжети своїх творів за рахунок введення особистих листів персонажів. “Памела і Клариса” С.Річардсона, приміром, є зразками епістолярних романів. Інші ж автори, наприклад Д.Дефо, засновували свої сюжети на нібито знайдених ними «документах». Так, в романі “Моль Флендерс” англійський письменник намагається створити цю ілюзію правдоподібності за рахунок включення до тексту цитат із листів Моль, лікарняних книг, нотаток із щоденників та ін. Вальтер Скотт, представляючи своєму читачеві події, що відбуваються у 1468 році, розповідає про них з позиції 1825 року. При цьому, щоб примусити читача повірити оповідачеві, романіст пише передмову, яка насправді є початком сюжету. Знайомство з оповідачем відбувається у бібліотеці серед стародавніх рукописів. Відкриваючи там „правду” про героїв та події, він проектує свою уяву в минуле – можна сказати, „телескопічно”<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> “Кодекс ” Дон Кіхота в порівнянні з Квентіновим (який видається серйозним героєм) є лише буфонадою.

<sup>13</sup> Так само і Джон Фаулз “телескопічно” переносить уяву оповідача з наших днів у вікторіанський час у *Подрузі французького лейтенанта*. Не втрачає своєї популярності також і пікареский прийом. Погляньте на композицію застосовану Марк Твенном у XIX столітті (“Гекльберрі Фінн”) і Джеком Керуаком у XX (“В дорозі”). Це лише аналогії. Я не намагаюся всупереч реаліям стверджувати наявність будь-яких “впливів”.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Це створює для оповідача логічне прикриття. Точніше, створює ілюзію, нібито все, про що він розповідає, насправді так і відбувалося, хоча й минули століття від тих подій, які він описує так детально. Як гід туристам, він пояснює окремі найдріб'язковіші деталі, яких читач напевно не знає. Приміром, те, що „у п'ятнадцятому столітті навіть у палацах двері не відчинялися так тихо, як в наші дні” (166). Він пояснює або ж час від часу інтерпретує мову персонажів, заодно розмірковуючи про них самих: “Тим часом Людовік, хоча й був найосвіченішим принцом свого часу, при цій, як і при інших нагодах, дозволяв своїй пристрасті брати верх над розважливістю, і з задоволенням долучався до погоні за диким кабаном у найцікавіші її моменти. Одного разу трапилося так, що дворічний кабан перебіг дорогу іншому, якого й переслідували мисливці” (148).

Іноді оповідач навіть додатково пояснює суть попередньо оповіді, не ризикуючи зруйнувати ілюзію правдоподібності: “Попередній розділ, згідно зі своїм заголовком, був ретроспекцією, яка дала читачеві змогу вповні зрозуміти обставини, за яких король Франції і герцог Бургундський діяли спільно” (344)

Тож не дивно, що у читача складається враження, ніби Квентін дивним чином постійно знаходиться перед очима оповідача. Він єдиний персонаж у перших 25 розділах, чії думки нам відомі, як наші власні. Жодна подія не відбувається без Квентінової участі, чи, принаймні, без його присутності. Тому, коли він вперше зникає, оповідач ніби розгублюється і зрештою, щоб зберегти вже створену ілюзію, застосовує давній, відомий ще з роману XVIII століття, прийом: “На жаль, у цьому місці мемуарів, якими ми здебільшого користувалися, укладаючи цю правдиву повість, виявився пропуск, бо вони писалися головним чином зі слів Квентіна, котрий, звісно, не міг чути того діалогу, що відбувся за його відсутності між королем і таємним радником. На щастя, у бібліотеці замку *Hautlie* знайшлася рукописна копія “*Chronique Scandaleuse*” Жана де Труа, значно повніша, ніж друковане видання. На її полях

виявилися доволі цікаві позначки, які, на нашу думку, могли бути написані самим Олівером після смерті його пана і перед тим, як його самого відзначили дійсно заслуженою нагородою – петлею. Із цього ж джерела ми змогли дізнатися про зміст нижченаведеної розмови Луї з його нікчемним улюбленцем, розмови, що проливає світло на політичний курс цього принца, який, в іншому випадку, був би нам невідомим” (176).

Справді, на щастя! Як же по-іншому читач може примирити те, що він по праву очікував, із тим, що він отримує? Дивно, що Скотт не вдається до цього ж прийому, коли Квентін зникає з роману на більш довгий проміжок часу наприкінці 25 розділу. Це все ж не виправдовує певної неузгодженості авторської позиції<sup>14</sup>.

Я торкнувся лише двох аспектів роману, в яких відчувається, що В.Скотт запозичує літературні прийоми, прийняті у XVIII столітті. Але таких аспектів значно більше. Молодий закоханий герой, приміром, як основа для сюжету був умовністю, відомою ще Єлизаветинській драмі, і я вважаю, що вже Філдінгові вдалося пристосувати цей хід для роману набагато краще, ніж Скоттові. У всякому разі, зв'язок “Квентіна Дорварда” з романом XIX століття є більш відчутним.

Зв'язок В.Скотта і роману XIX століття має двосторонній характер: письменник сам зазнав його впливу, але у відповідь теж вплинув на нього. Другу частину цього твердження часто акцентують у літературознавстві, тож я її не розглядатиму. Я повернуся до неї, коли говоритиму про романтизм В.Скотта. А тут я згадаю лише ту рису його роману, що була характерною і для інших письменників його часу, винахідником якої Скотт не був. За якихось двадцять років до того, як Скотт написав свого “Квентіна Дорварда”, Марія Еджворт (Edgeworth) опублікувала “Замок Рекрент”, що також до певної міри був революційним для

---

<sup>14</sup> Якщо друга передмова справді є частиною роману, то цей прийом застосовано двічі. “Квентін Дорвард”, як і “Робінзон Крузо”, базується на „знайдених документах”.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

романного жанру. Крім багатьох гарних речей, які можна сказати про роман XVIII століття, у нього є один серйозний недолік: в ньому відсутнє відчуття художнього часопростору. І тут немає нічого дивного, адже автори цих романів ще не були далекі від елизаветинців, які теж слабували на цей дефект. Марія Еджворт все змінила і, впровадивши часопростір у свою оповідь, суттєво визначила майбуття роману.

Отже, до появи “Квентіна Дорварда” часопростір вже став елементом поетики роману. Далі я спробую показати, як Скотт скористався ним саме в цьому творі.

Художнє оточення надає відчуття місця і часу. Та використане в якості прийому, воно може дати значно більше. Скотт, наприклад, використовує його у “Квентіні Дорварді” для того, щоб змалювати портрети персонажів. Він міг би просто сказати, що Галеотті дозволяє собі розкіш, що його астрологічний хист – це ключ, який відчиняє двері до приємного життя. Він міг би, але він не чинить так. Натомість, він змальовує свого героя, вмістивши його в певне середовище, яке говорить про нього набагато красномовніше, ніж звичайне постулювання: “Покої цього придворного, рицаря і мудреця, були вмебльовані набагато розкішніше, ніж ті, які Квентіну доводилося бачити в королівському палаці. Прикрашені різьбою й візерунками шафи його бібліотеки, а також чудові гобелени, свідчили про виточений смак ученого італійця. Одні двері із цього кабінету вели до його спальні, інші ж – до башти, що слугувала йому за обсерваторію. Посередині кімнати стояв величезний дубовий стіл, засланий дорогим турецьким килимом – трофеєм, що був здобутий у паші після великої битви під Джейза, під час якої астролог бився пліч-о-пліч з доблесним поборником християнства Матіасом Корвіном. На столі лежали чудово вироблені різноманітні математичні й астрологічні інструменти з найдорожчих матеріалів. Його срібна астролябія була дарунком німецького імператора, а посох Якова з ебенового чорного дерева, оздоблений

багатою золотою інкрустацією, був присланий йому чинним Папою на знак великої пошани”. (189)

Скотт продовжує описувати речі в кімнаті астролога. Ми бачимо обладунки, іспанські мечі з Толедо, шотландський спис, турецьку шаблю, музичні інструменти, срібне розп'яття, античну погребальну вазу, а також „кілька маленьких бронзових пенатів язичницьких часів” У його бібліотеці знаходяться „предивні манускрипти класичної давнини вкупі з об'ємистими життями християнських святих”. Коли романіст закінчує опис одягу астролога, ми маємо повний портрет ренесансного вченого-придворного цілком у стилі Кастильоне. Отже, характер цього героя досить яскраво виявляється в його смаках. Тож, коли згодом в романі ми дізнаємося, яким пожадливым до золота він є, то це нас уже не дивує. Цю рису виказувало все те, що його оточувало.

Подібним же чином Скотт надає своєрідності й місцю, де відбувається подія. Коли граф Крев'якюр супроводжує свого полоненого (Квентіна), вони простують полями Фламандії: “Вони поспішали родючою долиною Ено<sup>15</sup>, під великодушним супроводом яскравого і блискучого повного місяця; він проливав своє жовтувате проміння на плодючі пасовища, ліси і пшеничні поля, де хлібороби під його світлом збирали врожай (такими працьовитими були фламандці уже в ті часи); він освітлював широкі, тихі й багаті на рибу ріки, по яких, не зустрічаючи на своєму шляху ні скель, ні стрімких потоків, плавно ковзали білі вітрила торгівельних суден повз веселі й спокійні села, чия зовнішня пристойність і чистота свідчили про безтурботність і благополуччя їхніх мешканців; він освітлював оточені глибокими ровами феодальні замки баронів і рицарів, із зубчастими мурами та високими вежами (адже рицарі Ено славилися серед європейської знаті) і його світло відбивалося вдалечині на гігантських баштах кількох височезних монастирських церков” (319-320).

---

<sup>15</sup> Ено (Hainault) – провінція південно-західної Бельгії.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

На перший погляд наведена вище цитата нагадує ностальгію за минулим. Звичайно, вона має риси романтизму. Але важливіше те, що вона виконує багатовимірну естетичну функцію в сюжеті. Вона окреслює місце і час, створюючи „місцевий колорит”. Її ліричний тон відбиває сумний настрій полоненого Дорварда, який думає, що вже ніколи не побачить своєї коханої. Протиставлення мирної сільської місцевості та „галантних баронів”, „рицарів”, „замків”, „башт” ніби коментує саму історію: доки Франція й Бургундія ведуть важку війну, життя йде як завжди. Місяць слугує символом всесвіту – усього того, що є незмінним і постійним. Це око макрокосму, що байдуже споглядає смертних людей, чії амбіції є високою баштою – в’язничною, напевне. Яку ж кращу функцію може виконати опис оточення?

Але функції навколишнього середовища на цьому не закінчуються. Крім того, що місяць є символом, він виступає також і як об’єднуючий чинник. Пригадаймо, як Квентін, який аж до цього розділу був у центрі подій, скоро зникне повністю з роману, а Людовік XI вийде на передній план. Далі Квентін згадується з такого приводу: „Цей високий, темний, масивний будинок можна було побачити ясно в сяйві того місяця, який осявав Квентіна Дорварда між Шарлеруа і Перонною і який, як уже відомо читачеві, світив особливим світлом” (336).

„Висока, похмура і гнітюча будівля” – це в’язниця, до якої згодом потрапить Людовік. Отже, місяць, як зазвичай говориться, „кидає світло на справу”. При цьому відбувається не тільки поєднання двох сюжетів, але й формується думка, що людина, будь вона королем чи простим солдатом, однаково може стати жертвою долі. Як зазначає Шекспір у „Гамлеті”: „Можна рибалити, взявши за приманку черв’яка, який точив тіло короля, а потім скуштувати рибіну, яка ковтнула того черв’яка”. Або: „Ми годуємо худобу, що годує собою нас, а самі годуємось, щоб нагодувати черву. І ситий король і худий жебрак – тільки різні наїдки для одного стола. Кінець для всіх один” (IV, 3).

### III. Романтичний елемент у “Квентіні Дорварді”

Перш ніж узятися за розгляд романтичного елементу у творі В.Скотта, я, вочевидь, маю дати визначення використовуваним термінам. Слова *романтизм* і *реалізм* мають значення тільки в певному контексті, і втрачають його одразу, коли ми беремо їх поза контекстом. У цілому, і я не можу перебільшити загальність цього, реалізм відображає світ через наслідування, а романтизм – через уяву. Коли ми припускаємо, що реалістичне зображення світу вимагає потужної уяви, і що, навпаки, романтичний образ світу був би беззмістовним, якби не певне реалістичне підґрунтя, то ми дійсно маємо певні труднощі з вживанням наших термінів.

Квентін Дорвард, наприклад, живе за цінностями середньовічних романів, хоча персонажем він є не дуже яскравим і конвенційним. Натомість Луї XI не має романтики у своєму житті ні на йоту. Але попри те, що говориться про нього у першій передмові, образ цей є доволі цікавим, і Скотт витратив на його створення велику силу уяви. Отже, першим ключем до романтизму є авторське ставлення до свого витвору.

У згадуваній раніше передмові, наприклад, Скотт порівнює Луї зі Злим началом, із сатанинським героєм, що „піднімає й ушляхетнює свою порочність, тривалий і непереможний супротив проти самого Всесильного – зверхня зневага стражденності поряд із підкоренням” (12) Скотт засуджує цінності короля, який зневажає усіма моральними принципами та нехтує засадами людської пристойності. Але він зачарований таємничістю й силою характеру Луї, його прагненням цілеспрямовано йти до перемоги, не звертаючи уваги на перешкоди, що й робить короля надлюдиною. Зачароване ставлення романіста очевидне в яскравій сцені, де він змальовує короля після перемоги над Де Каміне: “Луї довго дивився услід Філіпові, коли той вийшов із покою, а потім вибухнув гірким сміхом. „Він говорив про рибальство – я ж послав його додому, і форель легко піймалася!” – Він вважає себе добродієм, бо відмовився від хабара, але так

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

легко піддався на мої лестощі й обіцянки та зрадив можливості помститися за образу, завдану його марнославному! – Що ж, відмовившись від грошей, він став лише набагато біднішим, і ні на йоту не став чеснішим. І все ж таки він повинен стати моїм, тому що має найрозумнішу голову з-поміж них. Ну, тепер перейдемо до більш благородної гри! Я маю зустрітися з цим левіафаном Карлом, який власною персоною саме зараз пливе сюди, збурюючи морські глибини поперед себе. Аби відволікти його увагу, треба буде кинути йому за борт бочку, як це роблять перелякані моряки. Однак, можливо, одного дня я знайду нагоду, щоб встромити гарпуна в його серце!” (396)

У цій сцені Луї дійсно нагадує мільтонівського Сатану – звитяженого, але непереможеного. І коли Де Каміне, звичайний добрий чоловік, говорить перед своїм від'їздом: „Кожна мудра людина, коли побачить скелю, що заступає дорогу, кине марні намагання подолати її”, ми розуміємо природу Луї з такої його відповіді: „Але хоробрий чоловік... буде хоча б похований під її уламками!” (389) Ця відповідь пояснює те, чому Луї насмілився на поїздку до табору свого найзапеклішого ворога.

*Переклав з англійської  
Назарій Назаров*



**Маценка Світлана**  
(Львів)

## ШЕКСПІРІВСЬКИЙ СОНЕТ У ПОЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ С. ГЕОРГЕ

*У статті розглянуто особливості реценції сонетів Шекспіра німецьким поетом-символістом Стефаном Георге. Митець здійснив художню обробку збірки німецькою мовою, оригінальність якої полягає у модерністичній манері інтерпретатора-перекладача. Заперечуючи біографічний підхід прочитання творів Шекспіра, С. Георге із позицій герменевтики наголошує на досконалості форми й звучання сонетів, які стали важливою складовою його художнього світу.*

**Ключові слова:** шекспірівський сонет, С. Георге, форма й звучання поетичного твору, лірична музикальність.

Переклад сонетів В. Шекспіра видатним німецьким поетом-символістом Стефаном Георге (1868-1933), опублікованих у 1909 році, є найоригінальнішою німецькомовною версією шекспірівської поетичної збірки. Саме як перекладач митець “здійснив крок від красивого художнього твору до великої поезії, від символістського авангарду до європейської традиції”<sup>1</sup>, – зауважує в лекціях про нього Г. П. Ландманн. Панівною є думка критиків про те, що С. Георге переклав Шекспіра (як і Бодлера та Данте) “власною мовою” – “ins Georgische” (Г. П. Ландманн). Цим зумовлена вагомість даного перекладу як віхи духовної культури ХХ ст., яке, як і кожна попередня епоха, змушене було засвоювати світову літературну спадщину також у мовному плані по-новому. Відтак ідеться про поетичну обробку шекспірівських сонетів, особливістю якої є одночасне коментування оригіналу. Німецька дослідниця

---

<sup>1</sup> Landmann G.P. Vorträge über Stefan George. – Düsseldorf, München: Verlag Helmut Küpper, 1974. – S. 179.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

О. Маркс вважає, що при такій рецепції поет демонструє власну художню манеру, так що зміна образів у перекладі вказує на щось глибше, аніж на зміну поверхні<sup>2</sup>. Під цим глибшим слід розуміти поетичну концепцію С. Георге, важливу роль у формуванні якої, безумовно, відіграло його захоплення шекспірівським сонетом. Із цього приводу Ф. Апель пише: “Те, що характеризує всю лірику естетизму: рефлексія сформованості через форму й у ній, із самого початку характерне й для перекладу: він є поезією, поетикою й герменевтикою водночас”<sup>3</sup>. Це підтверджує поетологічне положення С. Георге: “суть поезії, як суть сну: Я і Ти. Тут і Там. Колись і Тепер існують поряд і стають одним і тим самим”<sup>4</sup>. Отже, завдання поета – проникнення у поетичний світ Шекспіра, вслухання в нього й таке глибоке його засвоєння, щоб виникло співзвуччя з ним власного творення та на цій підставі – уможливлення осмислення поезії як такої.

Говорячи про витoki творчості С. Георге, Ф. Гундольф вказує на “природну античність” поета, а також на його спорідненість із великими творцями Данте і Шекспіром. С. Георге був переконаний, що обидва майстри слова найбільшою мірою поєднали елемент і образ, мову і космос, природу й людину, до чого так прагнув він сам, і тому стали для нього уособленням поетичної творчості: “трагічна, героїчна, аристократична Людина, яка своєю піднесеною мовою підкоряє весь світ і тим самим водночас зберігає і підвищує світотворчі сили: Шекспір – завдяки увіковіченню кожної високої пристрасті й зачаруванню всього земного життя, Данте – завдяки показу божого царства й відкриття святих законів душі”<sup>5</sup>. Обох С. Георге переклав

---

<sup>2</sup> *Marx O.* Stefan George in seinen Übertragungen englischer Dichtung // *Castrum peregrini*. – N. LXXVII. – Amsterdam, 1957. – S. 10.

<sup>3</sup> *Apel F.* Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. – Heidelberg, 1982. – S. 192.

<sup>4</sup> *George S.* Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen // *George S. Gesammelte Werke in 18 Bänden*. – Bd. 17. – München, 1967. – S. 85.

<sup>5</sup> *Gundolf F.* George. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. – S. 52.

німецькою мовою не стільки через саму мову, скільки через той образ мови, який вони створили, й той світ, який уміщує їхнє слово. Відтак Шекспір для нього це – найбагатший світ, а Данте – найвищий із поетів. В обох митцях німецький поет побачив високу алегорію власного поетичного покликання.

Ще у 1894 році в журналі “Мистецькі листки” С. Герге проголосив нове визначення мистецтва, ґрунтоване на співвідношенні форми й змісту: “У поезії – як у будь-якому іншому занятті мистецтвом – кожен, хто захоплений пристрасстю щось ‘сказати’, якимось ‘діяти’, не вартий навіть того, щоб увійти у передній двір мистецтва... Щодо цінності поезії вирішує не смисл (інакше вона була б мудрістю, вченістю), а форма, тобто зовсім не зовнішнє, а те глибоко збуджувальне в розмірі та звучанні, завдяки чому в усі часи первістки, майстри відрізнялися від наступних, митців другого порядку. Цінність поезії ще не визначається навіть щасливою знахідкою в рядку, строфі чи більшому відтинку – складання, відношення окремих частин одна до одної, необхідне слідування одного з іншого характеризує насамперед високу поезію... Суворий розмір є водночас найвищою свободою”<sup>6</sup>. На протигагу до романтичної вимоги гармонійності форми й змісту С. Герге прагне окреслити поезію, виходячи з її форми, із становлення її структурності. Поета приваблює “початкова чиста радість від надання форми”<sup>7</sup>. Найвагомішими при цьому є “звук рух структура”<sup>8</sup>. Справжнє розуміння мистецтва виявляється там, де “художній твір захоплює й ним захоплюються як структурою (ритмічно)”<sup>9</sup>. Ці поетологічні роздуми поета є засадничими також у його рецепції сонетів Шекспіра, яка стає додатковим приводом для власної оригінальної

<sup>6</sup> *George S. Tage und Taten...* – S. 85.

<sup>7</sup> *George S. Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen // George S. Gesammelte Schriften in 18 Bänden. – Bd. – 13/14. – Düsseldorf, 1968. – S. 5.*

<sup>8</sup> *George S. Dante. Die göttliche Komödie. Übertragungen // George S. Gesammelte Schriften in 18 Bänden. – Bd. 10/11. – Düsseldorf, 1968. – S. 5.*

<sup>9</sup> *George S. Blätter für die Kunst. – Bd. IV, Heft 1-2 (November 1897). – S. 25 // Цит. за: Horstmann G. Shakespeares Sonette in Deutschland. – Berlin, 1995 // <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=965459535>. – S. 201.*

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

творчості. Виходячи із того, що ті норми, вимоги, цінності, які передає світова класика, поступово втрачають силу, виникає необхідність їх переосмислення й нового проголошення за допомогою художнього твору. Тому, вважає Г. Горстманн, С. Георге, очевидно, не намагався реконструювати шекспірівське світосприйняття читачам ХХ ст. та представити чужий твір в його цілісності й неповторності, а швидше за все сподівався використати його у власних поетичних намірах: “Незважаючи на всю спрямованість на оригінал, тут виникає щось зовсім власне; поезія, яка більше спільного має із поетичними творами Стефана Георге, аніж передає виражений у шекспірівських сонетах світ уяви кінця 16 століття в Англії”<sup>10</sup>. Отже, сонети Шекспіра привернули увагу німецького поета передусім своєю оригінальною внутрішньою структурою, яка, на його думку, й містила поетичне послання, саме тому він прагнув відтворити її.

Про іншу особливість рецепції С. Георге шекспірівських сонетів ідеться у передмові до збірки, у якій перекладач пропонує власне розуміння шекспірівського сонету: “Із причин, чому шекспірівські сонети в нас ще мало поціновані, найважливішою, попри вимогу дуже високого розуміння, є внутрішня: за звичкою ми розглядаємо всю поезію як цілком “романтичну”, а ці чотирнадцятирядкові вірші, хоча й представляють найвищу поезію, цілком “неромантичні”. Зовнішня причина стосується предмету. Із цього приводу століттями дискутували, що є грою, а що почуттям, ким є молодий блондин і чорнява леді останнього розділу: гадали, розтягуючи й блудячи, аж до повного несприйняття тону душі. Не лише в ряді поширення (І-ХVII), де звичайно дух прихованіший, ні, скрізь більш тупі голови виявляють зроблені на замовлення стильові вправи, ті, що нижчі – всю притаманну їм відразу: однак майже ніхто не пізнав змісту: боготворіння краси і палке прагнення до увіковічнення. У наші дні люди й поети відверто

---

<sup>10</sup> *Horstmann G. Shakespeares Sonette in Deutschland* // <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=965459535>. – S. 216.

порозумілися: у центрі низки сонетів у всіх ситуаціях і рівнях знаходиться пристрасна відданість поета своєму другові. Це слід прийняти, навіть не розуміючи, й відразу виявляється безглуздим заплямовування осудами та порятунками того, що один із найбільших людей на землі, вважав добрим. А надто заматеріалізована й зараціо-налізована епоха не має жодного права у цьому пункті продукувати слова, оскільки вона навіть не має гадки про світотворчу силу надстатевої любові”<sup>11</sup>. У цьому тлумаченні шекспірівських сонетів С. Георге виявляє свій власний ідеал. Інтерпретуючи Шекспіра, він послуговується поетичним досвідом модернізму. Суттєвим тому є сприйняття мистецтва поетом як артефакту. Мовиться про свого роду художню “переплавку” реальності, про переведення її елементів у новий стан. Цим зумовлена складність поетичного висловлювання С. Георге, який як поет і перекладач ставить перед читачем надзвичайно високі вимоги розуміння вірша.

Центральною ідеєю передмови є розрізнення романтичної та неромантичної поезії. Ця позиція була характерною для членів літературного гуртка С. Георге, коли йшлося про визначення поетичної творчості. Показовою у цьому зв’язку є праця Ф. Гундольфа “Шекспір. Його суть і творчість”. Виходячи із шіллерівського протиставлення наївної та сентиментальної поезії, автор пояснює, що романтична поезія ґрунтується на опозиції суб’єкта й об’єкта у поетичній свідомості і в результаті цього розриву передає речі опосередковано, у заломленні через рефлексію. Неромантична поезія заснована на єдності зовнішнього й внутрішнього світу, тому вона охоплює явища безпосередньо, вона, за Ф. Гундольфом, “відображає безпосередню духовну реальність”<sup>12</sup>. Відтак Шекспір, стверджує дослідник, – яскравий приклад неромантичного поета: “Жоден інший геній не пізнав життєві обставини так безпосередньо,

<sup>11</sup> *George S. Shakespeare Sonette. Umdichtung.* – Düsseldorf: Küpper, 1965. – Bd. 12. – S. 6.

<sup>12</sup> *Gundolf F. Shakespeare. Sein Wesen und Werk.* – Berlin, 1928. – Bd. 1. – S. 172.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

настільки не прив'язано до ідеалу або етичного закону, настільки не заломлено через моральну рефлексію, так заглиблено у їхній час та місце, без трансцендентального тлумачення чи заспокоєння, без сентименталізму, естетики чи містики гуманістів від Петрарки до Гете, і передусім без будь-якого романтичного витання й насолоджування. Жоден поет коли-небудь так мало ухилявся від своєї буттєвої долі: вверх – до святого, вниз – до тваринного, всередину – до темряви, назовні – у пустоту, ймовірно, що він вніс у свою завжди відкриту й водночас міцну особистість динамічний світ явищ і свіжу гру сил своєї вірної світові епохи, відчув земні речі та їхню вагомість, усвідомив види, стани, хисти і у цьому знайшов алегорію своєї власної повноти”<sup>13</sup>. Тобто, Шекспір для Ф. Гундольфа – поет без жодних суперечностей поміж буттям і мисленням, саме тому читач, здебільшого орієнтований на романтичну поезію, не може зрозуміти його суті. Сонети у цьому зв'язку вразливі найбільше: “Сприймаючи все як відображення, ми ще можемо тлумачити його драми, цей внутрішній світ, як відокремлений зовнішній. Тим більше спантеличують сонети, як тільки ми шукаємо тут посилянй, зображення, визнання. Якщо беруть до уваги лише їхню дію, замість суті, їхні образи, замість руху, отримують щось окреме, замість пізнання їх як єдності, так вони втрачають Усе, що у нашому розумінні втілює вірш”<sup>14</sup>. Тому дослідник застерігає від алегоричного прочитання Шекспіра, поета, який “повністю перебував у тепер і тут свого сприйняття”. Ф. Гундольф формулює також думку, яка є важливою для розуміння рецепції Шекспіра С. Георге. В англійському поеті повністю стає очевидним походження мистецтва, ідентичність самотності й різноманітності явищ. С. Георге Ф. Гундольф також вважав неромантичним поетом.

Слід звернути увагу й на розуміння німецьким митцем предмету та змісту шекспірівських сонетів. У передмові

---

<sup>13</sup> Ibid. – S. 174.

<sup>14</sup> *Gundolf F. Shakespearei Sonette // Die Zukunft. – Bd. 18, Heft 41, 1910. – S. 67.*

автор відмовляється від їхнього біографічного тлумачення та моральних оцінок. У цьому сенсі він представляє запропоновану наприкінці ХІХ ст. у Німеччині теорію, згідно якої не слід ототожнювати шекспірівські образи із реально існуючими особами. Однак, за С.Георге, герої Шекспіра також не є мисленнєвими фігурами, вони походять із дійсності оточуючого поета світу явищ<sup>15</sup>. Із приводу цього він зазначає у книзі “Дні і вчинки” під заголовком “Мистецтво й людський праобраз”: “Протікання нашого життя (ритм) вимагає окрім нас праобразу, який у багатьох людських фігурах часто знаходить втілення окремих рис, часу та способу наближення. Немає іншого пояснення ані коханій Данте, ані шекспірівському другові. Пошуки справжньої Беатріче чи справжнього В. Г. є грою інтерпретаторів”<sup>16</sup>. Поетологічною основою стає, таким чином, формування праобразу у поезії, що С. Георге проголошує суттю шекспірівських сонетів, а також власної творчості.

Ф. Гундольф оцінює працю над шекспірівськими сонетами як покликання С. Георге. Дослідник переконаний, що поету єдиному вдалося передати німецькою мовою їхнє “звучання духу”. “Провидець і промовець світотворчих сил голоснішим, суворим і важким словом” здійснив відкриття нових виражальних можливостей художнього використання поетичного слова в німецькій мові і поезії. Як зазначає Г. Краннер, художня обробка С. Георге шекспірівських сонетів спрямована супроти швидкого розуміння, вона схиляється до герменевтики, яка поміж іншим є наслідком перекладацького принципу “підвищеної дослівності” й пов’язаних із нею граматичних та ідіоматичних девіацій<sup>17</sup>. Поет пише німецькою, як іноземною. Часто звучання слова для нього є важливішим, ніж його значення. Точніше, у поетичному висловлюванні його цікавить маятниковий рух

<sup>15</sup> Horstmann G. Op. cit. – S. 219.

<sup>16</sup> George S. Tage und Taten... – S. 88.

<sup>17</sup> Kranner G. Kraus contra George. Kommentare zu den Übertragungen der Sonette Shakespeares. – Wien: Universitätsverlag, 1993. – S. 73.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

поміж звучанням і значенням, а відтак його вплив на семантику. Г.-Г.Гадамер вбачає у цьому відтворення “нової музикальності ліричного вірша” в німецькому мовному матеріалі. “Те, що тут називається музикальністю мови, означає абсолютне внутрішнє поєднання звучання й значення, мислення й буття слова. Вона представляє найбільше підвищення можливостей поетичного слова взагалі, що поміж звучанням і значенням завжди надає різноманітні можливості рівноваги”<sup>18</sup>. Така лірична музикальність не виключає предметного смислу мовно виражального, натомість повністю вводячи його у поетичний звуковий рух, що дозволяє говорити про магічність промовляння.

Очевидно, що шекспірівські сонети були для С. Георге тим поетичним кульмінаційним пунктом, який він називав “красою”. Вони захоплювали його як джерело духовних сил, як художній світ, автономний і досконалий у своїй організації та звучанні, як предмет естетичної насолоди. У цьому сенсі шекспірівський праобраз є важливою складовою поетичної творчості німецького митця.

---

<sup>18</sup> *Gadamer H.-G. Der Dichter Stefan George // Gadamer H.-G. Poetica. Ausgewählte Essays. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977. – S. 22.*



**Бандровська Ольга**  
(Львів)

**ШЕКСПІР У 9-МУ ЕПІЗОДІ «УЛІССА»  
ДЖ.ДЖОЙСА: МЕТАФІЗИКА  
ІНДИВІДУАЛЬНОГО І УНІВЕРСАЛЬНОГО**

*У статті проаналізовано своєрідність художньої реконструкції особистості Шекспіра в 9-му епізоді роману «Улісс» Дж.Джойса. Доводиться, що Джойсова концепція біографування ґрунтується на усвідомленні динамічної структури особистості і є реалізацією закону діалогічності і всебічної інтертекстуальності.*

***Ключові слова:** Шекспір, Шекспірівське питання, Дедал, біографія, особистість.*

Сучасна філософська антропологія розглядає кожне конкретне буття людини як суперечливу динамічно рухливу єдність загального та унікально-індивідуального. Ті письменники, які у своїй творчості змогли наблизитись до відтворення цієї діалектики, є особливо жданими у світовій культурі від покоління до покоління, оскільки історія літератури виявляє чималу розбірливість стосовно того, що залишається в її постійному активі. Чотирьохсотлітня актуальність Шекспіра, який, за Г.Блумом, центрує канон західноєвропейської літератури, полягає якраз у тому, що мова його поезії „залишається мовою не однієї людини, а цілого світу людей”<sup>1</sup>, а образи ним створені є „розкодуванням” специфічними засобами художнього пізнання унікальності буття особистості, що не є доступним ані науці,

---

<sup>1</sup> *Елиот Т.С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе / Томас Стернз Элиот; [пер. с англ., отв. ред. И.Булкина]. – К.: Airland; М.: Совершенство, 1997. – С.202.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

ані філософії”<sup>2</sup>. Зображення мутацій людської психіки, забезпечення можливості змінюватися вважають найголовнішим досягненням Шекспіра. Однак широта Шекспірового таланту більш масштабна, вона „дозволяє відчитувати йому універсалістську байдужість природи загалом. Ніщо важливе у шекспірівській широті погляду не обумовлене культурно чи гендерно”<sup>3</sup>. Такий універсалізм творчості митця, „поета природи”, чії персонажі „розмивають межі між законами природи і гри”<sup>4</sup>, є центром тяжіння для багатьох мислителів та письменників наступних поколінь, породжує стремління знайти ключ до його особистості.

Такий універсалізм є простором творчої зустрічі Шекспіра і Джойса. „Все виглядає новим, і в той же час залишається таким самим, як було на початку. Йдеться про подібність до природи”, – це спостереження К.Юнга про „людський документ нашого часу” – Джойсовий „Улісс”<sup>5</sup>. У.Еко порівнює роман англо-ірландського письменника з образом Ейнштейнівського всесвіту, в якому зафіксовано „момент переходу до сучасного умонастрою, драму свідомості, що розпалася і пробує відновити свою єдність, але всередині цієї руйнації не знаходить потрібного напрямку”<sup>6</sup>.

Якщо особистість – це винахід новоєвропейської культури, то історія літератури від Шекспіра до Джойса є відкритим у минуле і майбутнє, нелінійним, креативним процесом становлення особистості і формування її художнього образу. Ця нелінійність і відкритість особистості („людина може стати всім, як бідний корсиканський офіцер

---

<sup>2</sup> Каган М.С. Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности / [Сост. и отв. ред. Астафьева О.Н.]. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 220.

<sup>3</sup> Блум Г. Західний канон на тлі епох / Гарольд Блум; [пер. з англ. за заг. редакцією Р. Семків] – К.: Факт, 2007. – С. 60.

<sup>4</sup> Там само. – С. 84.

<sup>5</sup> Юнг К.Г. Монолог „Улисса”. – Режим доступа: <http://www.jungland.ru/node/1565>

<sup>6</sup> Эко У. Поэтики Джойса / Умберто Эко; [пер. с итал. А.Коваль]. – Спб.: «Симпозиум», 2003. – С. 289-291.

став власителем Європи”<sup>7</sup>) робить персонажів Джойса розширенням персонажів Шекспіра і навпаки, якщо взяти до уваги, що теперішнє визначається майбутнім, „силою тяжіння теперішнього до майбутнього, якщо і невідомого їй реального, то проектом майбутнього”<sup>8</sup>. Саме так вибудовується традиція, „той зв’язок, який зберігає поет, не односторонній зв’язок”, – пише Т.С.Еліот, – „...минуле так само видозмінюється під впливом теперішнього, як і теперішнє зазнає скеровуючого впливу минулого”<sup>9</sup>.

У розділі „Джойс і його боротьба з Шекспіром” „Західного канону” Г.Блум акцентує свідомий зв’язок метра модернізму з великим попередником: „...для Джойса ідеалом природної людини був саме Шекспір, джойсівський Шекспір, якщо бути точним”<sup>10</sup>. І якщо „Джойс прагнув всезагальної взаємодії та взаємопроникнення персонажів”<sup>11</sup>, то і в цьому його орієнтиром був Шекспір. Г.Блум навіть доводить, що великий драматург і його твори стали матрицею джойсового „Фіннеганового помину”<sup>12</sup>, роману, який він визначає „як найбільш успішну метаморфозу Шекспіра у світовій літературі”<sup>13</sup>. Таке твердження, можна на наш погляд, застосувати і до „Улісса”, враховуючи множинність культурних пластів у цьому творі.

Голос Джойса у художньому полілозі про Шекспіра в ХХ столітті є, таким чином, одним з найпотужніших. Шекспірівські мотиви є наскрізними у творчості видатного реформатора художньої словесності минулого століття. Але це не тільки і не стільки „долання” Шекспірових художніх висот чи окрема думка з шекспірівського питання, це намагання на основі аналізу багатьох культурних текстів минулого подати універсалістський портрет Шекспіра як

<sup>7</sup> Каган М.С. Цит. вид. – С. 230.

<sup>8</sup> Там само. – С. 221.

<sup>9</sup> Еліот Т.С. Цит. вид. – С. 159.

<sup>10</sup> Блум Г. Цит. вид. – С. 480.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Там само. – С. 485.

<sup>13</sup> Там само. – С. 493.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

людини, особистості, митця. Якщо макромасштабом подібного узагальнення є вся творчість письменника, то мікромасштабом можна вважати 9-й епізод роману „Улісс”.

Передумовою аналізу джойсової концепції біографування є усвідомлення металітературного характеру його творчості. Обраний епізод як зразковий приклад металітературного тексту є реалізацією закону діалогічності, всебічної і всеохопної інтертекстуальності, що знаходить вияв у відносинах між автором і персонажем, між створеними Джойсом образами і шекспірівськими образами, між письменником і текстами світової культури, між голосами багатьох дослідників Шекспірової творчості, у сповідально-драматичному авторському „внутрішньому” діалозі із самим собою, який дублюється у внутрішньому діалозі головної діючої особи епізоду – Стівена Дедала. В текст епізоду включено практично всю культуру від античності та зародження християнства і до сучасності.

Особистість Шекспіра, як вважає Г.Блум, цікавила Дж.Джойса навіть більшою мірою, ніж його драматична творчість. Ключова ідея письменника, яку він розгортає в 9-му епізоді „Улісса” і яку можна вважати вихідною у формуванні його концепції біографії Шекспіра (враховуючи, що Джойс не претендує на звання наукової гіпотези), – це відтворення у трагедії „Гамлет” основних подій життя драматурга. За переконанням Джойса, привид батька Гамлета є уособленням Шекспіра, сам Гамлет – це його померлий син Гамнет, а королева – дружина Енн Гетвей/Шекспір: *“It is the ghost, the king, a king and no king, and the player is Shakespeare... To a son he speaks, the son of his soul, young Hamlet... (had Hamnet lived he would have been prince Hamlet’s twin)... you are dispossessed son: I am the murdered father : your mother is the guilty queen, Ann Shakespeare, born Hathaway...”*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Joyce J. Ulysses / James Joyce ; [introd. by Jeri Johnson]. – Oxford University Press, 1993. – P. 181. „Это – призрак, это король, король и не король, а актер – это Шекспир... Он обращается к сыну, сыну своей души, юному принцу Гамлету... (будь жив Гамнет Шекспир, он был бы близнецом принца

За Джойсом, організуючим елементом біографії драматурга і його п'єси, який доводить правомірність аналогії між ними, є концепт зради: "... *she was not faithful to the poet? ... – Where there is a reconciliation, there must have been first a sundering*"<sup>15</sup>; "*No later undoing will undo the first undoing. The tusk of the boar has wounded him there where love lies ableeding*"<sup>16</sup>; "*Two deeds are rank in that ghost's mind : a broken vow and the dullbrained yokel on whom her favour has declined, deceased husband's brother. Sweet Ann was hot in the blood. Once a wooer twice a wooer*"<sup>17</sup>.

Таким чином, модель Джойсової біографії і п'єси „Гамлет” є варіаціями розробки мотиву зради, такими траєкторіями його розвитку, кожна з яких відповідатиме духовному змісту особистості чи то творця „Гамлета”, чи то його персонажів.

Джойс, сучасник Фрейда, припускає ще одну можливу причину внутрішнього конфлікту Шекспіра. Емоційну та ментальну гойдалку – вірність/зрада, спокій/гнів, образа/прощення – міг розхитати, на думку письменника, один з трьох рідних братів поета: „... *the theme of the false or the usurping or the adulterous brother or three in one is to Shakespeare, what the poor is not, always with him*”<sup>18</sup>. Така подвійна зрада й могла штовхнути майбутнього драматурга до самоізоляції. Джойс вважає, що практично вся творчість

---

Гамлета)... ты обездоленный сын, я убитый отец – твоя мать преступная королева, Энн Шекспир, урождённая Хетуей...» [Джойс Дж. Улисс / Джеймс Джойс; [пер. с англ. В.Хинкис, С.Хоружий]. – М.: Республика, 1993. – С.145.

<sup>15</sup> *Joys J. Op. cit.* – P. 185. „... она была неверна поэту?... – Где было примирение, ... там прежде должен был быть разрыв” [Джойс Дж. Цит. вид. – С. 149.]

<sup>16</sup> *Ibid.* – P. 188. „Его отделали так, что не передать. Кабаний клык его поразил туда, где кровью истекает любовь” [Там само. – С. 152];

<sup>17</sup> *Ibid.* – P. 194. „Две мысли терзают призрака: нарушенный обет и тупоголовый мужлан, ставший её избранником, брат покойного супруга. У милой Энн была горячая кровь. Соблазнившая один раз соблазнит и в другой” [Там само. – С. 157]

<sup>18</sup> *Ibid.* – P. 203. „... тема брата-обманщика, брата-захватчика, брата-прелюбодея или же брата, в котором всё это сразу, была тем для Шекспира, чем нищие не были: тем, что всегда с собой” [Там само. – С. 164].

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Шекспіра є реалізацією обраної ним поведінкової моделі втечі: *“The note of banishment, banishment from the heart, banishment from home, sounds uninterruptedly... It is ... in all plays”*<sup>19</sup>. Важливо, що Шекспір зміг перетворити вигнання на „друге народження”: *“... he left her and gained the world of men”*<sup>20</sup>, *“... his losses is his gain, he passes on towards eternity in undiminished personality”*<sup>21</sup>.

Цікаво, що Джойс не дає раціонального пояснення поверненню Шекспіра до Стратфорда: *“He goes back, weary of the creation he has piled up to hide him from himself, an old dog licking an old score”*<sup>22</sup>. Однак психологи стверджують, що спільним для всіх програм „другого народження” є готовність особистості розкритися не лише назустріч собі, а й назустріч своїм близьким, навіть не зважаючи на нестерпність вихідної ситуації. Примирення не було повним, адже в заповіті, який цитує Джойс, дружині заповідається не найкраще ліжко, що можна вважати непрямим підтвердженням „відлучення від столу і спальні”, тобто в перекладі на юридичну мову – підтвердженням неофіційного розлучення.

У художньому світі Шекспіра Джойс знаходить постаті й інших близьких йому людей – батьків, дітей, онучки. Але в першу чергу, самого творця, чий образ, розсіяний по його власних творах, поєднує такі емоційні полюси як трагічна драматичність і холоднокровна діловитість: *“He draw Shylock out of his own long pocket. The son of a maltjobber and moneylender he was himself a cornjobber and moneylender with*

---

<sup>19</sup> Ibid. – Р. 204. „Мотив изгнания, изгнания из сердца, изгнания из дома, звучит непрерывно, он рассеян повсюду ... во всех пьесах” [Там само. – С. 164-165].

<sup>20</sup> Ibid. – Р. 183. „... он оставил её, чтобы покорить мир мужчин” [Там само. – С. 147].

<sup>21</sup> Ibid. – Р. 189. „...его утраты – для него прибыль, личность его не оскудевает, и он движется к вечности” [Там само. – С. 152].

<sup>22</sup> Ibid. „Он возвращается обратно, уставший от всех творений, которые он нагромоздил, чтобы спрятаться от себя, старый пёс, зализывающий старую рану” [Там само. – С. 152].

*ten tods of corn hoarded in the famine riots... He sued a fellowplayer for the price of a few bags of malt...*”<sup>23</sup>.

Окреслена версія не вичерпує діапазону біографічних розмислів Дж.Джойса. Шекспірівський дискурс багатьма зв'язками вписаний у художній універсум „Улісса”, він почергово і одночасно зливається з дискурсом Стівена Дедала, якому належить роль оповідача Шекспірової версії Джойса, дискурсом Леопольда Блума, центрального персонажа роману (фактично Блум, який також представляє автора, лише на мить з'являється в епізоді, але він присутній у ньому через шекспірівський дискурс), і з авторським дискурсом. Нероз'ємні, вони утворюють складні багатошарові смислові вузли, які унаочнюють, на думку У.Еко, повний розпад зв'язків людини зі світом: „Джойс вдається до зовнішнього модусу, перетворюючи свою історію у блюзнірську алегорію тринітарної таїни: батько здатний знов визнати себе у сині; син, знов готовий віднайти себе у стосунку до батька; і третя особа, яка вивертає цей стосунок навиворіт і перетворює його на карикатуру...”<sup>24</sup>.

В епізоді „батько” – це Шекспір і Блум, і батько Стівена; „син” – це Гамлет, померлий син Шекспіра Гамнет, Стівен і померлий син Блума; „жінка-дружина-мати” – це мати Гамлета королева Гертруда, Енн Гетвей/Шекспір, це померла мати Стівена, а також позатекстово дружина Блума Моллі.

Стівен в „Уліссі” знаходиться в положенні Гамлета, він зрікся сім'ї і втратив зв'язок з батьком, він відчужений і вигнанець. Разом з тим, будучи одночасно реалізацією авторського досвіду і носієм Джойсових поглядів на Шекспіра, він роздумує про батьківство як „невідворотне зло”, „юридичну фікцію”: “*Son ... born brings pain, ...He is a*

<sup>23</sup> Ibid. – Р. 196. „Шейлока он извлёк из собственных необъятных карманов. Сын ростовщика и торговца солодом, он и сам был ростовщик и торговец зерном, попридержавший десять мер зерна во время голодного бунта... он подал в суд на одного из своих собратьев-актёров за несколько мешков солода” [Там само. – С. 158].

<sup>24</sup> Эко У. Цит. вид. – С. 259.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

*male : his growth in his father's decline, his youth his father's envy...*"<sup>25</sup>. Польді Блум, чия доля уподібнена автором до долі Шекспіра („Шекспіром дещо борхесіанського толку” називає його Г.Блум), – також дезінтегрована людина: чоловік, якому зраджує дружина, батько, який втратив сина.

Відтак, відносини „батько-син” в епізоді і в романі, в цілому, утворюють складну діалектику заперечення і єдності, що, згідно Джойса, добре передав автор „Гамлета”: “... *the Father was Himself His Own Son... if the father who has not a son be not a father can the son who has not a father be a son? When Rutlandbaconsouthhamptonshakespeare or another poet of the same name in the comedy of errors wrote Hamlet he was not the father of his own son merely but. Being no more a son, he was and felt himself the father of all his race, the father of his own grandfather, the father of his unborn grandson...*”<sup>26</sup>.

Парадоксальна, на перший погляд, ідея єдиносутності батька і сина своєю основою має пародійне тлумачення Джойсом вчення єретика III-го століття Савелія (його ім'я називає Стівен), який висловив припущення, що єдиний Бог виступає в трьох іпостасях, які після Страшного суду зіллються в одну-єдину монаду, тому Бог Отець, Бог Син, Бог Святий Дух не мають за собою реального розрізнення, що приводило до заперечення Трійці. Важливо, що критика, зокрема Гаролд Блум, розуміє єдиносутність батька-сина як літературну метафору, як образ Богоподібного Шекспіра: „Шекспір є батьком, котрий батько самому собі. В нього немає попередників і так само немає наступника,” – і робить

---

<sup>25</sup> *Joyce J.* Op. cit.. – P. 199. „Сын... рождаясь приносит муки, ... он новый мужчина: его восход – это закат отца, его молодость – отцу на зависть...” [Джойс Дж. Цит. вид. – С. 161.]

<sup>26</sup> *Ibid.* „...Сам же отец – Свой Собственный Сын... если отец, у которого нет сына уже не отец, то может ли сын, у которого нет отца, быть сыном? Когда Ратлендбэконсаутхемптоншекспир или другой какой-нибудь бард с тем же именем из этой комедии ошибок написал „Гамлета”, он был не просто отцом своего сына, но, больше уже не будучи сыном, он был и признавал себя отцом всего своего рода, отцом собственного деда, отцом своего нерожденного внука...” [Там само].



суттєве доповнення: „власне, так ідеалізовано бачив себе як автора сам Джойс”<sup>27</sup>.

Особливе значення у тринітарній схемі автора „Улісса” надано жінці. Але зрозуміти цю роль жінки-матері-дружини можна, напевно, лише залучаючи психологічну і біографічну точки зору. З одного боку, Стівен називає любов матері „єдиною цінністю світу”<sup>28</sup>. З іншого – багато дослідників наголошують на комплексі зради, присутньому в житті письменника, на „його майже мазохістському бажанні стати жертвою подружньої зради”<sup>29</sup>. Виходячи з цього, роль жінки в тринітарній організації образної системи роману в цілому і в обраному епізоді зокрема полягає в тому, що через неї укріплюється зв’язок між батьком і сином, але не в розумінні її материнства, а через зраду, яка примушує чоловіка відчувати себе самотнім і розпочати пошук – Шекспір прагне злиття з сином через художні творіння, Стівен шукає духовного батька, Блум – духовного спадкоємця. У.Еко, правда, застерігає від перебільшення теоретичного значення тринітарності, наголошуючи її оперативний, практичний характер в організації образної системи.

Версія Шекспірового життя, побудована на мотивах зради і вигнання була, очевидно, важливою для Джойса. Про це свідчать 12 лекцій, присвячених Шекспіру і прочитаних ним в Трієсті (текст цих лекцій втрачений). Але письменник, як видається, пробує здолати бар’єр між рівнем біографічного факту і рівнем інваріантної процесуальності людського життя. Цьому слугує не лише авторське самопроекування на біографію Шекспіра через персонажів роману Стівена і Леопольда Блума, а й залучення біографій відомих постатей європейської культури – наприклад, Сократа та Цезаря. Образ жінки-матері-дружини, який розпадається на образ дружини Шекспіра Енн, образ королеви Гертруди, образ матері Стівена та образ дружини

<sup>27</sup> Блум Г. Цит. вид. – С. 479.

<sup>28</sup> Джойс Дж. Цит. вид. – С. 161.

<sup>29</sup> Еко У. Цит. вид. – С. 260.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Блума Моллі, також містить набір смислових конотацій – це, наприклад, перша біблійна жінка Єва або єгипетська цариця Клеопатра. Тобто, можна стверджувати, що у модерністичній за своєю світоглядною настановою реконструкції образу Шекспіра з'являється ще один вимір, універсалізуючий, який об'єднує біографії кожної людини. На цьому текстовому рівні основним мотивом є повернення, пошук кожною людиною власного „я”: *“We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers-in-love. But always meeting ourselves. The playwright who wrote the folio of this world ... the lord of things as they are... hangman god, is doubtless all in all in all of us...”*<sup>30</sup>.

Недаремно, письменник колись наприкінці життя зауважив, що він прийшов у літературу з чітким усвідомленням особистої оригінальності, але з досвідом зрозумів свою подібність до всіх інших людей.

Власне, така модель біографування, побудована на перетині щонайменше двох систем координат, вирізняє Дж.Джойса з-поміж інших літераторів і пояснює негативне ставлення письменника до тодішнього „одномірного” шекспірознавства: *“Coffined thoughts around me, in tumtuncases, embalmed in spice or words”*<sup>31</sup>; *“Cypherjugglers going the highroads”*<sup>32</sup>; *“... deephid meanings in the depths of the buckbasket”*; *“William Shakespeare and company, limited. The people's William. For terms apply: E.Dowden, Highfield house...”*<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Joyce J. Op. cit.. – P. 204. „Мы бредем сквозь самих себя, встречая разбойников, призраков, великанов, стариков, юношей, жен, вдов, братьев по духу, но всякий раз встречая самих себя. Тот драматург, что написал фолио мира сего..., властелин всего сущего..., бог-палач. Вне всякого сомнения, есть все во всем в каждом из нас...” [Джойс Дж. Цит. вид. – С. 165.].

<sup>31</sup> Ibid. – P. 186. „Вокруг меня мысли, заключённые в гробах. В саркофагах, набальзамированные словесными благовониями” [Там само. – С. 149.].

<sup>32</sup> Ibid. – P. 187. „Жонглёры цифрами и шифрами шагают по столбовым дорогам” [Там само. – С. 150.].

<sup>33</sup> Ibid. – P. 196. „...глубинные смыслы на дне корзины с грязным бельём” [Там само. – С. 159.]. „Вильям Шекспир и Ко, акционерное общество. Общедоступный Вильям. Об условиях справляться: Э.Доуден, Хайфилд-хаус...” [Там само. – С. 158.].

Зрозуміло, що суперечки навколо Шекспіра базуються на відсутності знання про його життя – проблематизується саме тіло „несметноликого” (“myriadminded”<sup>34</sup>) митця. Значить кожний, хто висловлюється про нього, керується не знанням, а власними світоглядними цінностями, які за своєю природою є особистісною категорією, наділеною, на відміну від істин, множинністю й альтернативністю. Взагалі суб’єктивність біографа у структурі біографічного факту ніколи не знімається повністю.

Аналіз 9-го епізоду доводить, що можливість пізнання біографії конкретної особистості – і життєво-реальної, і художньо-образно змодельованої – ґрунтується на врахуванні загальних закономірностей і індивідуальних, які утворюють доволі гнучку відкриту конфігурацію. У традиційній літературі історія особистості представлена лінійними біографіями з однонаправленим процесом, в якому акцентується засвоєння (або відмова від) запроєктованої соціальної долі. У літературі модернізму можна побачити протилежні підходи до тлумачення біографії. Вірджинія Вулф в „Орландо”, Джеймс Джойс в „Уліссі” вибудовують життя персонажів як поле певних можливостей реалізації особистості. Джойс, нашаровуючи на власну версію біографії Шекспіра історії своїх персонажів, автобіографічні моменти свого життя, приклади з історії культури, проводить думку, що за унікальним і випадковим приховані певні закономірності, так само як і за множиною варіацій потрібно бачити глибинні інваріанти.

В контексті теорії складності вчені виділяють людське суспільство і культуру як надскладну (антропо-соціо-культурну) систему порівняно із системами простими (неорганічними) і складними (біологічними) системами. Російський культуролог М.С.Каган запропонував виділити четвертий клас систем, які він назвав *супернадскладними* – це людина як особистість і художні образи, що відтворюють динамічну структуру особистості. Виділення і визначення

---

<sup>34</sup> Ibid. – Р. 197.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

цього типу систем він пояснив „унікальністю змісту кожної особистості і кожного художнього образу, що підвищує на декілька порядків рівень складності і тип складності цих систем і робить безмежним різноманітність їх конкретних конфігурацій”<sup>35</sup>. Чи не належить Джойсовий аналіз Шекспіра до найкращих ілюстрацій цієї концепції?

Продуктивність ідеї російського вченого полягає також в тому, що процес художньої творчості є аналогічним становленню особистості, це завжди рух, позначений елементами нелінійності та самоорганізації. Можливо, в науці ця ідея актуальна і своєчасна, однак не нова. Після Ніцше в художній формі її висловив Джеймс Джойс, рефлектуючи над біографією видатного митця „всіх часів і народів” (а це для письменника був процес, що розтягнувся на все творче життя): *“As we... weave and unweave our bodies, from day to day, their molecules shuttled to and fro, so does the artist weave and unweave his image... so through the ghost of the unquiet father the image of the unliving son looks forth... So in future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be”*<sup>36</sup>.

В „Поетиках Джойса” У.Еко зазначає, що Джойс „використовує дані культури тільки і насамперед для того, щоб передати музику ідей, він зближує одне з іншим поняття, він висвічує різноманітні зв’язки, грає відлуннями, але не створює філософії”<sup>37</sup>. Вчений погоджується з Г.Левінім, що „вся культурна архітектура двох останніх творів має смисл не філософський, а технічний”<sup>38</sup>. Відмова Джойсові у розробці філософського концептуального

<sup>35</sup> Каган М.С. Цит. вид. – С. 219.

<sup>36</sup> Joyce J. Op. cit.. – P. 186-187. „Подобно тому как мы... без конца ткём и распускаем телесную нашу ткань, молекулы которой день и ночь снуют взад-вперёд, – так и художник без конца ткёт и распускает ткань собственного образа... так в призраке неуспокоившегося отца вновь оживает образ почившего сына... Итак, в будущем, которое сестра прошлого „я”, может быть, снова увижу себя сидящим здесь, как сейчас, но только глазами того, кем я буду тогда” [Джойс Дж. Цит. вид. – С. 150].

<sup>37</sup> Эко У. Цит. вид. – С. 261.

<sup>38</sup> Там само. – С.260.

погляду на природу особистості, на наш погляд, є надмірно однозначною. Заявлена ним ідея людини як процесу, вічного руху-становлення, ідея тяжіння теперішнього майбутнім, а також художньо продемонстрована невід’ємність загального і унікального в житті особистості фундують сучасне розуміння філософією феномену людини. Невипадково, роздумуючи про Шекспіра, Стівен зауважує: “... genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery”<sup>39</sup>. Не меншою мірою Джойс окреслив і власні новаторські пошуки, філософські в тому числі.

---

<sup>39</sup> *Joys J. Op. cit.. – P. 182. „...гений не совершает ошибок. Его блуждания намеренны, они – врата открытия” [Джойс Дж. Цит. вид. – С. 146]*

**Greenhill Rima**  
(Stanford University, USA)

## SHAKESPEARE'S ECHOS IN THE WORKS OF IL'YA IL'F AND EVGENY PETROV

*Як показано у статті, з-поміж усіх західних письменників саме Шекспір є найбільш часто цитованим автором у романах Іллі Ільфа та Євгенія Петрова. Прямий зв'язок між романами „Дванадцять стільців” чи „Золоте теля” та творами Шекспіра простежується не лише завдяки наявним тематичним та словниковим паралелям, але також у політичних підтекстах у романах Ільфа і Петрова та в образі Остапа Бендера, що частково змодельований з Гамлета.*

***Ключові слова:** Радянська реальність, гумористична пародія, неологізми, літературні посилання, недоладні імена.*

Like William Shakespeare, Il'f and Petrov do not need an introduction. They have done for the Russian language what Shakespeare did for English – enriched it and made it much more colourful and vibrant<sup>1</sup>.

The vast majority of Il'f and Petrov's literary parodies are references to the works of Russian and Soviet writers, such as Chekhov, Saltykov-Shchedrin, Gogol, Bulgakov, Olesha and Valentin Kataev. Among foreign writers in their novels they mention Milton, Dumas and de Maupassant. While these influences have been pointed out by several scholars, until now no one has concentrated on Il'f and Petrov's debt to William Shakespeare. Not only is Shakespeare parodied and quoted by Il'f and Petrov, but he is the most frequently quoted and alluded foreign author in their works. Some of these elements are more obvious, other's less so, and most of them are found in Il'f and

---

<sup>1</sup> For a detailed analysis of humorous devices in the novels of Il'f and Petrov, see R.Greenhill, 'Analysis of Lexical and Stylistic Devices in I. Il'f and E. Petrov's *Twelve Chairs* and *The Golden Calf*' (PhD Thesis, School of Slavonic and East European Studies, London University, 1990).

Petrov's novels *Двенадцать стульев* – *Twelve Chairs* (henceforth abbreviated as DS) and *Золотой теленок* – *The Little Golden Calf* (abbreviated as ZT), published in 1928 and 1931 respectively.

Like Shakespeare, Il'f and Petrov created an array of unforgettable characters, which have become part of the psyche of several generations of readers. The names of the characters have become household names.

### *Людоедка Эллочка*

The most memorable female character in the novels is undoubtedly Ellochka the Cannibal from the *Twelve Chairs*, and her thirty-word vocabulary. Ellochka is introduced to the reader by the authors in the following way:

*Словарь Вильяма Шекспира по подсчету исследователей, составляет 12000 слов. Словарь негра из людоедского племени «Мумбо-Юмбо» составляет 300 слов.*

*Эллочка Щукина легко и свободно обходилась тридцатью (DS 157)<sup>2</sup>.*

The poverty of Ellochka's lexicon reflects her low cultural level and highlights the meagerness of her mental abilities. Her speech coincides with her actions and her utilitarian approach to life. By comically juxtaposing Ellochka and Shakespeare, Il'f and Petrov make a strong value judgment, namely, that a person's vocabulary inevitably reflects the level of their intellectual development.

If Ellochka is considered to be a cannibal on the basis of her poorly stocked vocabulary, we can safely predict that Il'f and Petrov were full of admiration for Shakespeare and thought him to be a genius.

### *Engineer Shchukin*

Ellochka is married to an engineer Shchukin who evokes our pity partly because he is married to Ellochka and partly because of his tragi-comic bathing incident. While Ellochka would have

---

<sup>2</sup> И.Ильф Е.Петров. Двенадцать стульев и Золотой теленок. – Фрунзе, 1986. All the quotations from the novels come from this edition.

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

no idea who Shakespeare is, her more intelligent husband subconsciously parodies Hamlet's immortal lines 'to be or not to be'. He stands in the bathroom deciding whether 'to bathe or not to bathe':

*Принять ванну или не принимать (DS 169)*

### ***Vasisualy Lokhankin***

Vasisualy Lokhankin is a minor but unforgettable character in the ZT. Lokhankin is characterized by a very distinct style of speech – he speaks in iambic pentameter, which also happens to be the meter that Shakespeare relies on in his plays and sonnets<sup>3</sup>.

### ***Inprobable and incongruous names and surnames***

The connection to Shakespeare extends into Il'f and Petrov's choice of improbable and incongruous names and surnames for his characters. Shakespeare is evoked in a name of a journalist from the *Twelve Chairs*. The journalist in question has two pen-names: a Soviet inspired one – *Маховик*, and a second one with an obvious connection to Shakespeare, as *Принц Датский* – *Prince of Denmark*. Later in the narrative Il'f and Petrov merge the two pseudonyms and create several incongruous concoctions out of them. First, comes a double barrel-pseudonym *Принц Датский-Маховик* (DS 93), and later in the text it gets narrowed even further to *Принц-Маховик*, then to *Маховик-Датский*, and finally to just simply *Маховик*. The journalist has been stripped of his more illustrious pseudonym associated with Shakespeare, because of his heavy use of Soviet journalistic clichés (DS 92-94). We could say that the journalist is demoted by Il'f and Petrov because he has neither artistic talent worthy of the association with the great bard, nor the integrity of Shakespeare's great literary creation – Hamlet.

---

<sup>3</sup> Iambic pentameter is the most prevalent meter of English poetry. It has been estimated that at least three quarters of all English poetry since the time of Chaucer was written in iambic pentameter. *Nims J.F. Sappho to Valery: Poems in Translation*. – Princeton: University Press, 1971. – P. 18.



### *Neologisms*

The years 1917-1928 were a particularly productive period for new linguistic derivations. Many new Russian words, which appeared at the time, owed their existence to the social and political structure of the new Soviet state. New and revolutionary concepts demanded a new vocabulary. Existing words were given new meanings, and new words were coined either by abbreviation or by conventional addition of suffixes and prefixes to existing roots. The practice of abbreviating existed prior to the revolution but at that time abbreviations were used primarily for the sake of brevity, and were restricted to the language of telegrams or official communications. The revolution gave rise to a flood of new abbreviations, in the form of acronyms, such as *КПСС*, *ГПУ*; stump-compounds proper, i.e. segments of two or more words, such as *колхоз*, *Госстрах* (*государственное страхование*); compounds consisting of a mixture of syllables and initials, such as *Губзу* (*губернское земельное управление*), *Районо* (*районный отдел народного образования*); and stump-compounds in which the first part is an abbreviation, and the rest are a whole words, eg. *Женотдел* (*женский отдел*), *угрозыск* (*уголовный розыск*), *агитплакат*, *профсоюз*<sup>4</sup>.

Among Il'f and Petrov's numerous humorous parodies on Soviet neologisms, there is one pseudo-abbreviation that bears a direct connection to Shakespeare – *Фортинбрас при Умслопогасе*. The authors don't acknowledge that they are aware that these are the names of literary characters (Fortinbras from *Hamlet* and Umslopogaa from H.Rider Haggard's novel *Allan Quatermain*). Parodying the theatre notices of the 1920's, Il'f and Petrov compose the notice for the performance of Gogol's play *The Marriage* which states that furniture was made by «*древесные мастерские Фортинбраса при Умслопогасе*» (DS 215)

---

<sup>4</sup> A group of Kiev artists coined along the lines of officially accepted abbreviations a name for their Kiev club, which they called ХЛАМ (художники, литераторы, артисты, музыканты).

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Il'f and Petrov make the pseudo-abbreviation *Умслопогас*<sup>5</sup> sound even funnier by attaching it to Shakespeare's *Fortinbras* – a name, which sounds like a Soviet compound abbreviation. Then they take the word *Fortinbras* to the next level of sophistication by creating a noun designating a worker from this furniture workshop by adding to it the suffix *-ец* in analogy with other nouns with the same ending such as *обкомовец* – 'a fellow *obkom* member' or *стахановец*:

*Остан врезался в очередь, растолкал фортинбрасовцев (DS 213).*

### ***Play-within-the novel.***

Another parallel between *Hamlet* and DS is the use of theatre as a theme. In *Hamlet* there is a group of traveling actors who perform a parody of the murder of Hamlet's father and the remarriage of his mother. It is a play-witin-a play, a device that Shakespeare is rather fond of and resorts to in several other plays as well as *Hamlet*. In *Twelve Chairs*, we have a play-within-a-novel in that there is a traveling theatre that puts on Gogol's play *Женитьба* – *The Marriage*. In *Hamlet*, the comedians act silently, in *Twelve Chairs* the actors hold up notices (DS 278, 369). The connection between the actors from *Hamlet* and the theatre group in *Twelve Chairs* is confirmed by the name and patronymic of the Columbus theatre's administrator – Yakov Menelayevich.

Menelaevich > Grk. Menelaos – Homer's Greek King.

In Shakespeare's tragedy, Hamlet asks the comedians to recite lines from Homer referring to the death of Priam, the lines

---

<sup>5</sup> After the publication of the DS, this pseudo-abbreviation became a vogue word and was used as a proper name for incompetent institutions as well as nicknames for ugly and meaningless abbreviations. Korney Chukovsky chose «Умслопогасы» for the title of his chapter on abbreviations in his book «Живой как жизнь». Of the popularity of this famous absurd creation, K.Chukovsky had this to say: “Это уморительное Умслопогас, внушающее мысль об угасании ума, было настолько похоже на тогдашние составные слова, что стало нарицательным именем одного очень большого издательства [...] Мы так и говорили тогда: «У нас в Умслопогасе...»”. *Чуковский К. Живой как жизнь*. – М.: Детская литература, 1968. – С. 637.

in which Priam's wife Hecuba gets mentioned<sup>6</sup>. Ostap quotes Hamlet's words: 'What's Hecuba to him?' by saying to Vorobyandinov:

– *Что мне Гекуба? Вы мне, в конце концов не мать, не сестра и не любовница* (DS 184).

Like Shakespeare, Il'f and Petrov include allusions to mythological and ancient classical figures. This mention is limited to the same classical and mythological characters as those of Shakespeare – namely, those that come from Homer and Ovid. In *The Golden Calf*, Zosya's Sinitskaya's husband is given a name Perikl Femidi. Not only is *Pericles* a title of one of Shakespeare's plays, but *Perikl* (Grk. Pericles) is known as Hercules in Roman mythology. And the tale of the labours of Hercules in Roman mythology. And the tale of the labours of Hercules was a popular theme in medieval and early modern literature and is particularly favoured by Shakespeare. Allusions to the labours of Hercules are mentioned in *Hamlet* as well as other plays, such as *Much Ado about Nothing*. The name Hercules also occupies an important place in *The Golden Calf*, where it is given to a Soviet organisation, which is the epitomy of a beauracratc Soviet institution. Hercules as a mythological character is known to always be labouring for something. By intentional contrast, in the Soviet *Hercules* no one is ever working. *Hercules* is full of petty Soviet bureaucrats who engage in empty rhetoric. Their language is full of dreary offical jargon consisting of colourless bureaucratic terms, Soviet clichés and archaic syntax of dull bureaucratic constructions – the style that thrived in the 1920's and 1930's and spread from the newspapers into the language of the masses.

### *Priama net*

It is not surprising that on the doors of *Hercules* offices, among other notices designed to prevent visitors from entering, hangs a sign *Приема нет* – *No Admitance* (DS 201). In Il'f and Petrov's story *Светлая личность*, however, *прием* – *admitance*

---

<sup>6</sup> Hecuba is mentioned in Ovid's *Metamorphoses* XIII, 423-450, 481-571 and Homer's *Iliad*, XVI, 717-8.

magically becomes *Приам* – *Priam*. One of the characters in *Светлая личность* has the same dream for three nights in a row: the Greek soldiers are approaching the gates of Troy. On the gates of the city there hangs a notice, which reads not *Приема нет*, but *Приама нет* – *Priam is out*.

### ***Julius Caesar***

Another famous Greek that haunts the pages of both Shakespeare and Il'f and Petrov is Julius Caesar. Not only this is the title of one of Shakespeare's plays but in *Hamlet* Polonius relates how he used to play Caesar while a young man. In *The Golden Calf*, Il'f and Petrov link Caesar with the theme of madness, when they make the pseudo-lunatic Starokhamsky hide away from the authorities in a madhouse by pretending he lost his mind and thinks himself to be Julius Caesar:

– Нет, с большевиками я жить не могу. Уж лучше поживу здесь, рядом с обыкновенными сумасшедшими. Эти, по крайней мере, не строят социализм (ZT 446).

His reasoning, like that of Hamlet's supposed madness, makes perfect sense!

### ***Political commentary.***

Petrov once admitted to their friend V.Galanov that writing *Twelve Chairs* cost them blood<sup>7</sup>. However, when the authors got down to write their second novel, writing *Twelve Chairs* seemed easy by comparison<sup>8</sup>. This was because up to 1928 literary life in the country was free from harsh political control, but in 1931, at the time of finishing *The Golden Calf*, this was no longer the case. In *The Golden Calf*, one can find even more similarities between Ostap and Hamlet.

---

<sup>7</sup> Если бы я не боялся показаться банальным, я сказал бы, что мы писали кровью. E.Petrov's notes to his book *Мой друг Ильф*, cited by V.Galanov: *Галанов В. Ильф и Петров*. – М., 1961. – С. 294.

<sup>8</sup> Писать было трудно... Мы вспоминали о том, как легко писались «Двенадцать стульев», и завидовали собственной молодости. E.Petrov from his notes to the book *Мой друг Ильф*, ЦГАЛИ, фонд 1821.

***Ostap Bender, «Великий комбинатор» and Hamlet***

At first glance, there seem to be few similarities between the two young men: tragic Hamlet, Prince of Denmark and the most charming rogue that Soviet picaresque literature has ever produced. Ostap has been compared by several scholars to Chichikov in Gogol's novel *Dead Souls*, but to my mind he has much more in common with Hamlet.

Firstly, Ostap himself tells us about his affinity with Hamlet. Like Hamlet, he loves theatre. In *The Golden Calf*, he says he played Hamlet in a theatre in his youth.

*Сколько таланту я показал в свое время в роли Гамлета!*  
(DS 212).

Secondly, Ostap is misunderstood, just as Hamlet is. Like Hamlet, Ostap observes the incongruity of life around him. Like Hamlet, he stands a head above the crowd. Both are very unhappy with their reality and want to escape. Hamlet wants to leave the court and go back to Wittenberg University. Instead he is sent to England, but is forced to return to Denmark. Ostap wants to leave the Soviet Union and go abroad, but is sent back to Russia.

Ostap sees himself as a knight deprived of his inheritance, and says he is:

*рыцарь, лишенный наследства советской властью* (ZT 597).

Hamlet, too, says he is being denied a promotion, in other words, the crown of Denmark.

Both Ostap and Hamlet, have a half-consummated relationship with the women they love – Zosya Sinitskaya and Ophelia respectively (both of whom, incidentally, are looked after by an aging father). Neither relationship ends in happiness.

Hamlet is attacked and robbed by pirates on the way to England and left naked on the shore. Ostap attempts to cross the border into Rumania but is attacked and stripped of his belongings by the Rumanian border guards and is left standing on the shore. Hamlet occupies a special place in Ostap's heart. The latter seems to care deeply about Hamlet's fate. Ostap's frustration with Soviet reality is expressed through his sympathy

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

with Hamlet. His discontent with his own situation makes him vent his anger and resentment at Denmark.

– *Объявлю войну Дании. Зачем датчане замучили своего принца Гамлета?* (ZT 566).

– *Марш, марш в Данию!* – says Ostop in a similar way to Hamlet who says 'Get thee to a nunnery' to Ophelia.

Both Hamlet and Ostop could be said to be «лишние люди» – 'superfluous people'. Ostop is a kind of Hamlet of the NEP era. He is, in the words of A.S.Lur'ye «интеллигент одиночка и индивидуалист, критически относящийся к окружающему его миру»<sup>9</sup>.

Both Ostop and Hamlet find the atmosphere of their respective countries oppressive. While Hamlet talks about the oppressive Danish air, Ostop complains to Zosya that the cause of his unhappiness is atmospheric pressure:

*Двести четырнадцать кило. Давят круглые сутки, в особенности по ночам. Я плохо сплю.* (ZT 593).

*Hamlet* is believed by Shakespeare scholars to be the most autobiographical of all Shakespeare's plays. As was confirmed by their friends and colleagues, Il'f and Petrov also collected much of their raw material from personal experience and observations<sup>10</sup>. In the tragedy, Hamlet speaks the mind of the great English playwright himself. Likewise in the *Twelve Chairs* and especially in *The Golden Calf*, Ostop becomes the mouthpiece of Il'f and Petrov.

In summary, I have mentioned a number of parallels in both themes and vocabulary, which express Il'f and Petrov's debt to Shakespeare. Il'f and Petrov's novels, just like Shakespeare's *Hamlet*, are political commentary. Their protagonist Ostop Bender is partially modeled on Hamlet.

The last parallel I would like to draw between *The Golden Calf* and *Hamlet* is the fact that their endings are not as different as they appear. As we know, Hamlet dies at the end of the play.

<sup>9</sup> Лурье Я.С. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. – Санкт-Петербург: Изд-во ЕУСПб, 2005. – С. 89.

<sup>10</sup> See, for example: Шкловский В. «Золотой теленок» и старый плутовской роман. – Литературная газета. – 30 апреля, 1934.

By the time *The Golden Calf* was published, Il'f and Petrov had to admit that the likes of Ostap were basically dead as literary characters<sup>11</sup>. Ostap was not to appear in the third novel that Il'f and Petrov planned to write.

In the closing lines of *Hamlet*, Fortinbras predicts that Hamlet's "voice will draw on more" – that is, that his words will influence others. The prophecy can equally apply to Ostap, whose aphorisms became catchphrases and vogue-words<sup>12</sup>, which are now an inseparable part of the Russian language.

---

<sup>11</sup> Как теперь нам писать? – сказал мне Ильф во время последнего пребывания в Париже. – Великие комбинаторы изъяты из обращения. В газетных фельетонах можно показывать самодуров-бюрократов, воров, подлецов. Если есть фамилия и адрес – это «уродливое явление». А напиши рассказ – сразу загалдят: «Обобщаете, нетипическое явление, клевета...». *Эренбург И.* Из книги // Сборник воспоминаний об Ильфе и Петрове. – М.: Советский писатель, 1961. – С. 182.

<sup>12</sup> Most of Ostap's pearls of wisdom spread to many age groups and were adopted virtually wholesale by Soviet youth of the late 1950's and early 1960's: «Как в каждой долгосрочной империи при многих периферийных языках есть один универсальный язык метрополии, так у нас языком универсальным [...] были – «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»... Есть в этом тайна, странность, загадка...» – wrote Maya Kaganskaya: *Каганская М.* Наследники Толстоевского или шестидесятые годы // *Время и мы.* – 1977. – № 6. – С. 133.

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

УДК: 821.111Ш-21.09:778.5

**Гейнс Баррі**  
(Альбукерке, США)

### **«БУТИ ЧИ НЕ БУТИ» ЕРНСТА ЛЮБИЧА: ГАМЛЕТ, ГІТЛЕР І ГОЛОКОСТ**

*Автор статті розглядає особливості трактування славнозвісного монологу «Бути чи не бути» в однойменному фільмі (1942) режисера Ернста Любича, де висміюються канцлер Німеччини Гітлер і нацисти. Детально досліджується характер мистецької переробки класичного матеріалу та виявляються механізми творення комічного ефекту у фільмі, який зображує трагічні події воєнних часів.*

***Ключові слова:** Ернст Любич, Гамлет, Шейлок, монолог «Бути чи не бути», кінофільм, театр, Гітлер, нацисти, війна.*

Дослідження особливостей трактування славнозвісного монологу «Бути чи не бути» акторами та кінорежисерами в шекспірівському «Гамлеті» є завданням надзвичайно цікавим. Проте воно видається занадто масштабним як для однієї статті. Тому я хотів би сфокусувати увагу на конкретному прикладі – фільмі Ернста Любича, що має назву «Бути чи не бути». Знаменитий гамлетівський монолог-самоаналіз є центральним у цьому фільмі, як до речі, і у самій п'єсі Шекспіра. У 1941 році, коли Ернст Любич зняв свій фільм, гамлетівське екзистенційне питання «Бути чи не бути?» – мабуть найвідоміша літературна цитата у світі – було не лише філософською дилемою, але й буквально виражало занепокоєність долями європейських євреїв.

Я був шокований, дізнавшись, що разом з багатьма іншими людьми фразу «Бути чи не бути» вживав – чи, точніше, зловживав нею – канцлер Німеччини. У розділі «Пропаганда війни» своєї книги «Моя боротьба» Адольф



Гітлер, зокрема, писав: «Коли нації на цій планеті ведуть боротьбу за своє існування – коли доленосне питання «бути чи не бути» потребує нагального вирішення – тоді всі міркування гуманності або естетики перетворюються на ніщо...»<sup>1</sup>. Таке поєднання метафоричної «гуманності», що «перетворюється на ніщо», зі словосполученням «боротьба за своє існування» та словом «вирішення» здається мені доволі безсердечним.

Гітлер, щоб він там не думав про Гамлета, напевно ненавидів Ернста Любича. Любич походив із заможної асимільованої родини берлінських євреїв. У 1922 році він переїхав з Німеччини до Сполучених Штатів, вважаючи, що для єврея в американській кіноіндустрії відкриваються кращі перспективи. Кажуть, що фюрер навіть наказав на станціях берлінського метро розвісити плакати з обличчям Любича та підписом «Типовий єврей»<sup>2</sup>.

Назва моєї статті та поєднання у ній імен Гамлета і Гітлера мають більшою мірою провокативний, аніж констатуючий характер. Фільм «Бути чи не бути» Ернста Любича знімався у ті часи, коли багато американців були скуті паралічем бездіяльності. У 1941 році, коли Любич та його творча група здійснювали кінозйомки, більшості громадян Сполучених Штатів війна в Європі здавалася чимось далеким. Офіційно Америка дотримувалася нейтралітету, і ізоляціоністські настрої були ще міцними. Наш держдепартамент досить зневажливо й бездушно ставився до відносно нечисленної групи європейських євреїв, що спромоглися емігрувати; лише кілька історій про нацистські звірства були відомі на той час у Сполучених штатах<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Adolph Hitler. Mein Kampf.* – München: Zentralverlag der NSDAP, 1943. – S. 195. – Я б хотів зазначити, що великий внесок у написання цієї статті зробила Маргарет Морер (Університет Колгейт), коли ми готували першу її версію для презентації. Якщо якісь із наведених думок сподобаються вам, то це, можливо, будуть саме її ідеї.

<sup>2</sup> *Eyman S. Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise.* – New York: Simon and Schuster, 1993. – P. 15, 244.

<sup>3</sup> Див. *Eyman D.S. The Abandonment of the Jews.* – New York: Pantheon Books, 1984.

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

За два місяці до прем'єри фільму, у березні 1942 року нацистське верховне командування розробило план «остаточного вирішення» єврейського питання. Проте, фільм Любича – це не розповідь про жахіття концтаборів. Не є він, принаймні на перший погляд, і кінооповіддю про Гамлета. У центрі уваги цього фільму – життя однієї варшавської театральної трупи наприкінці серпня 1939 року, тобто напередодні вторгнення гітлерівських військ до Польщі, та на початку Другої світової війни. До речі, сам монолог «Бути чи не бути» жодного разу так і не звучить у фільмі повністю. Актор Джек Бенні, який грає Гамлета, починає його тричі, але кожного разу камера переводиться з Бенні на молодого військовослужбовця, що сидить серед театральних глядачів і при перших словах монологу встає та виходить із залу.

Розпочинається фільм сценою репетиції трупю Театру Польського нової п'єси «Гестапо», яка, на думку її режисера Добоша (актор Чарльз Холтон), є серйозним твором про нацистів. Однак польський уряд вимагає виключити цю п'єсу з репертуару, бо вона може образити канцлера Гітлера. Замість неї трупа вирішує поставити «Гамлета» – класичну трагедію, що, на загальну думку, є вибором розумним і цілком безпечним. Та все ж, коли Гітлер окупує Польщу, трупа варшавського театру виявляється причетною до руху опору і змушена, наче Гамлет, брати участь у складних політичних іграх.

Любич уже мав попередній досвід роботи з творами Шекспіра. Його кар'єра розпочиналася у Німеччині, де він був актором у трупі Макса Рейнгарда та знімав німі фільми. Щонайменше один із них було знято за мотивами шекспірівської п'єси. Це «Ромео і Джулія у снігу» («Romeo und Julia im Schnee», 1920). Цілком природно, що такий майстер легкого гумору як Любич, зробив із шекспірівської трагедії комедію: у фінальній сцені фільму закохані імітують власну смерть, щоб змусити своїх батьків пожалкувати про ворожнечу між їхніми родинами. І коли, зрештою, покаяння рідних стає очевидним, молоді герої повертаються до життя. Як варіація шекспірівської п'єси, «Ромео і Джулія у снігу» –

дотепний і навіть проникливий фільм. Він майстерно обіграє мелодраматичні моменти заключної сцени ренесансної трагедії, трохи кепкуючи з них. Кожен актор, а також чимало глядачів напевно погодяться, що удавана смерть Джульєтти у Шекспіровій п'єсі наводить на думку, що інші смерті в театрі також можуть бути не реальними.

У фільмі «Бути чи не бути» Любич діє аналогічним чином, представляючи його як своєрідний театральний жарт над «Гамлетом». Цього разу він комічно обіграє не ситуацію з п'єси, а процес декламації найбільш відомого її монологу: кожен актор, який грає Гамлета, має побоювання, що монолог «Бути чи не бути» добре знайомий публіці і, якщо його манера виконання не зможе виправдати очікувань глядачів, він втратить їхню увагу.

Такою є зав'язка фільму Любича, або, точніше, жартівливий смисл його заголовку. Навколо цього жарту Любич і вибудовує фільм, де зображено початок Другої світової війни та ставляться питання стосовно того, як індустрія розваг має реагувати на ті жахи, що захлеснули Європу. Чоловік, який у фільмі виходить із глядацького залу, щойно актор Юзеф Тура (Джек Бенні) починає декламувати славетний монолог Гамлета, – це молодий пілот Польської військової авіації, лейтенант Станіслав Собінський (Роберт Стек). Він замишляє любовну інтригу з дружиною Тури, Марією Тура, роль якої виконує чарівна Керол Ломбард. Марія повідомила молодому чоловікові, що, якщо він бажає зустрітися з нею, то має прийти за сцену тоді, коли її чоловік почне читати знаменитий монолог. Обираючи на роль Юзефа Тури відомого радіокомедіанта Джека Бенні, Любич, вочевидь, розраховував на те, що репутація цього визнаного майстра пауз та навмисного затягування часу, посилюватиме гумористичний ефект. Одного лише погляду на Бенні, одягненого в костюм Гамлета, достатньо нам, аби зрозуміти, що його декламація монологу потребуватиме значно більше часу, ніж це потрібно простому англійцеві, щоб переказати ці рядки. У вустах Бенні цей монолог, який нам у повному обсязі так і не вдається почути, просто приречений бути

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

довшим, ніж зазвичай, – хоча й не достатньо довгим, щоб молодий пілот встиг задовольнити свої романтичні бажання.

На той час, коли льотчик виходить із залу вдруге, Гітлер уже вторгся у Польщу, і це змушує кожного зосередитись на більш глобальних політичних питаннях. Собінський приєднується до Польської ескадрильї Королівських повітряних сил, де дізнається, що професор Сілецький (Стенлі Ріджерс) – зрадник, який збирається викрити польське підпілля. Собінський повертається до Варшави, щоб убити його. В той же час, Тура, який підозрює свою дружину в симпатіях до Собінського, стає причетним до цього таємного плану, яким передбачається використання театральних навичок їхньої трупи у втіленні образів нацистських посадовців та збереження польського підпільного руху. В процесі послідовних перевтілень Тура не забуває нагадувати про своє сценічне «я», про «цього великого, великого польського актора Юзефа Туру». Йому неодноразово доводиться чути від людей, до яких він звертається з вищезгаданими компліментами на свою адресу, що вони ніколи не чули про Юзефа Туру. Щоправда, коли він, видаючи себе за професора Сілецького, говорить начальнику варшавського гестапо, полковнику Ергардту (Зіг Руман) про «цього великого, великого польського актора, Юзефа Туру», то отримує, зрештою, відповідь. «О, так. Я дійсно бачив його на сцені, коли був у Варшаві одного разу перед війною», – каже Ергардт. – «Те, що він зробив із Шекспіром, ми робимо зараз із Польщею».

Коли фільм «Бути чи не бути» у 1942 році з'явився на екранах американських кінотеатрів, на його адресу пролунало чимало критичних відгуків. Приміром, кінокритик із «Нью-Йорк Таймс» Бослі Краузер писав: «Звісно, не може бути жодного професійного виправдання подібній шокуючій мішанині реалізму і вигадки. Відверто кажучи, у такому нашаруванні фантазії й фактів гумор не може бути присутній навіть віддалено. Де точки зіткнення між абсолютно штучним сюжетом та стражданням нації –

однією з найбільших трагедій нашого часу?»<sup>4</sup> За словами Джоела Розенберга: «Коли цей фільм з'явився на екранах кінотеатрів, то він здавався надмірно легковажним як на такі жорстокі історичні часи, тому багато його жартів вважалися нетактовними і образливими. Фільм викликав велику кількість критичних відгуків,... проте не мав успіху у глядачів і був знятий з показу. Дивно, але така невдала в плані прем'єрного показу робота, несподівано виявилася набагато кращим відображенням проблем свого часу, ніж ми можемо сьогодні собі навіть уявити»<sup>5</sup>.

До речі, загальне невдоволення кінокритиків викликала фраза: «Те, що він зробив із Шекспіром, ми робимо зараз із Польщею». Кажуть, що колеги, дружина та друзі переконували Любича, аби той вирізав ці слова, проте він рішуче їх відстоював<sup>6</sup>. Нетактовність цього вислову лежить в основі замислу фільму. «Те, що він зробив із Шекспіром, ми робимо зараз із Польщею» – у цих словах витівки актора Юзефа Тури прирівнюються до нацистського гноблення Польщі. Кінокритики цей жарт відносили до самого фільму. Слід зазначити, що у фільмі запропонована лише лаконічна характеристика акторської манери виконання Юзефом Туром ролі шекспірівського Гамлета, коли він декламує початкові рядки монологу «Бути чи не бути». Іншими словами, ми маємо доволі обмежену інформацію про Туру як виконавця ролі Гамлета, тож можемо лише припускати, що він зробив з Шекспіром, а от стосовно військового вторгнення нацистів до Польщі, то тут ситуація, вочевидь, є зовсім іншою<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *New York Times*, March 2, 1942.

<sup>5</sup> *Rosenberg J. Shylock's Revenge: The Doubly Vanished Jew in Ernst Lubitsch's To Be or Not to Be // Prooftexts. – 1996. – Vol. 16. – №. 3. – P. 210.*

<sup>6</sup> *Tift S. Miming the Führer: To Be or Not To Be and the Mechanisms of Outrage // Yale Journal of Criticism. – 1991. – Vol. 5. – №. 1. – P. 4.*

<sup>7</sup> У своєму рімейку «Бути чи не бути» (1983) Мел Брукс намагається виправити цю ситуацію. Його виправлення змінюють і саму природу порівняння дій Гітлера проти Польщі зі спаплюженням шекспірового тексту. Коли ця фраза лунає у фільмі Брукса, вона стосується не лише недоладності інтерпретації актором шекспірового персонажа, але і його дій по відношенню до п'єси Шекспіра в цілому. Фредерік Бронський, персонаж, аналогічний Юзефу Турі, показаний не як постановник «Гамлета», а як режисер його стилізації, яку він

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

До речі, зображення Любичем у фільмі Юзефа і Марії Турів як виконавців головних ролей у «Гамлеті», викликає певні зауваження. Судячи з усього, Марія грає роль Офелії, адже перед виходом на сцену помічниця вплітає їй у волосся квіти.

Утім, давайте пригадаємо, що відбувається з Офелією у «Гамлеті» перед і після монологу «Бути чи не бути». Полоній інструктує свою доньку, як вона має прикинутися благочестивою, аби стати тією приманкою, що змусить Гамлета втратити контроль та викрити себе. Слова Полонія надихають Клавдія на монолог, який закінчується фразою «Який важкий тягар!»<sup>8</sup> Потім Полоній говорить: «Вже, чую, йде; ховаймося, мій пане». Після цього Офелія зазвичай залишається на сцені або неподалік неї, можливо, будучи непомітною для Гамлета протягом усього його монологу «Бути чи не бути», аж до рядків: «Але тихіш! Офелія! Згадай / Мої гріхи в своїй молитві, німфо.» У фільмі Любича ми бачимо останні репліки Полонія і Клавдія перед виходом Гамлета, однак, навіть з урахуванням надзвичайної повільності Джека Бенні, Марії, якщо б вона грала Офелію, аж ніяк не могло вистачити часу для зустрічі з Собінським. Марія Тура, як думається, може вписуватися у сюжет фільму в ролі Офелії лише за тієї умови, що «Гамлет» був істотно перероблений. Іншими словами, якщо ми погодимося з тим, що Любич мав більш-менш чітке уявлення про «Гамлета», то маємо припустити, що хтось інший – Тура чи режисер Добош – переробив п'єсу, внісши хтозна які зміни, принаймні суттєво змінив роль Офелії. Як ви, можливо, пам'ятаєте, і Лоуренс Олів'є у фільмі 1948 року, і Франко Дзефіреллі у кінострічці 1990 року, де Гамлета грає Мел Гібсон,

---

називає «Відлуння Гамлета». Бронський у Брукса буквально пошматував п'єсу, щоб зробити її засобом демонстрації власних фантазій щодо своїх акторських здібностей, і «Те, що він зробив із Шекспіром...», таким чином, у цьому фільмі більш прозоре. Втім, Брукс не дуже переймався тим, щоб стилізація Шекспіра його персонажем була здійснена із поганим смаком.

<sup>8</sup> Тут і далі «Гамлет» цитується у перекладі Л.Гребінки: Шекспір В. Гамлет, принц Датський // Шекспір В. Твори в шести томах – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 5-118. – Примітки перекладачів.

поставили монолог «Бути чи не бути» після розмови Гамлета з Офелією.

Ніхто з глядачів фільму «Бути чи не бути», звісно, не переймається тим, яку роль Марія Тура грає у «Гамлеті». Цей факт робить його блискучим прикладом того, як театр і пропаганда досягають своєї мети. І річ не тільки в тому, що театр і пропаганда створюють умови, коли правда навмисне перекручується; вони можуть також підточувати правду на більш фундаментальному рівні, завдяки спроможності впливати на нашу здатність підмічати всі нюанси певної ситуації. Як пише Стівен Тіффт, «формальна імітація механізмів пропаганди, як і більш очевидна імітація Гітлера в сюжеті фільму, двічі бентежать глядачів своєю риторикою: їхня занепокоєність через передчуття якогось насильства посилюється, а згодом витісняється страхом, що породжується незрозумілістю мети цього насильства»<sup>9</sup>.

Я б хотів звернути увагу читачів на один важливий аспект кінострічки «Бути чи не бути», зокрема на те, що в образі Тури чи Добоша Любич представив такого актора чи режисера, який пристосовує «Гамлета» до своїх власних потреб. Сам фільм також є вишуканою переробкою Шекспірової трагедії. Точніше кажучи, фільм тісно пов'язаний з ідеєю використання того, що Гамлет назвав «холостим пострілом» театральної вистави, для нагадування про нагальну політичну ситуацію. Ця думка, звісно, потребує більш детального висвітлення, ніж я можу тут запропонувати, проте її слушність видається мені цілком очевидною. Крім того, у фільмі «Бути чи не бути», зрештою, очевидним є й інший важливий аспект «Гамлета» – помста. Любич обігрує цей аспект з такою ж майстерністю, як і весь текст «Гамлета» у цьому фільмі. Як ми побачимо згодом, Любич добре усвідомлював, що шекспірівський єврей-лихвар Шейлок також прагне кари у п'єсі «Венеціанський купець».

Два актори варшавської трупи Бронський (Том Дуган) і Грінберг (Фелікс Брессар) найбільше обурюються, коли її

---

<sup>9</sup> *Tifft S. Op. cit.* – P. 6.

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

змушують зняти з постановки «Гестапо» та грати замість нього «Гамлета». У «Гестапо», де Бронський грав роль Гітлера, він, приміром, на адресоване йому привітання «Хайль, Гітлер!», самовдоволено відповідав: «Хайль, я сам!» Роль Гітлера надавала акторові можливість досягти успіху; він сподівався, що саме вона покладе початок його кар'єрному зростанню. Коли ж «Гестапо» відмінили і трупа повернулася до постановки «Гамлета», обидва ці актори отримали ролі вартових, скажімо, Франціско та Бернардо. Ми бачимо, як вони в обладунках несуть списи та ремствують, що їм дісталися незначні ролі. Грінберг шкодує, що їхня трупа не ставить «Венеціанського купця», адже він хотів би зіграти Шейлока. Він декламує Бронському частину монологу Шейлока на Ріальто: «Шекспір, вірогідно, думав про мене, коли писав таке. Це ж я! 'Хіба я не маю очей? Хіба я не маю рук, частин тіла, почуттів, прихильностей, пристрастей? Хіба не живить мене та сама їжа, що й інших? Хіба не ранить мене така сама зброя? Хіба не страждаю я від таких самих хвороб? Коли ви раните нас, хіба ми не спливаємо кров'ю? Коли ви нас лоскочете, хіба ми не сміємося? Коли ви нас труїте, хіба ми не помираємо?'<sup>10</sup>»

Любич не дає акторові можливості використати слова єврей чи християнин, що зустрічаються у монолозі шекспірівського Шейлока, однак про те, що Грінберг єврей, стає відомо раніше. (Він каже огрядному акторові зі своєї трупи: «Таких як ви, я їсти не можу.») Його зовнішність також відповідає етнічним стереотипам. Дуже яскраво описує її Дж.Розенберг: «Брессар... був неперевершеним – єврейський актор зі Східної Пруссії, чий специфічний акцент і зворушливо непривабливе обличчя говорили самі за себе. Він втілював мрійливу щирість разом з навіженством і донкіхотством, що робило його надзвичайно вразливим і водночас тріумфально нестримним». До того ж він мав

---

<sup>10</sup> Цитати з «Венеціанського купця» (іноді – дещо змінені, як у цьому фрагменті) подаються у перекладі І.Стешенко: Шекспір В. Венеціанський купець // Шекспір В. Твори в шести томах – К. : Дніпро, 1985. – Т. 2. – С. 477-570. – *Примітки перекладачів.*



«розкішний семітський [!] ніс»<sup>11</sup>. Ми знаємо, що актор Грінберг високо цінує комедії. Відстоюючи репліку Бронського «Хайль, я сам!», він говорить: «Вона викличе страшний регіт» і «Сміх – не та річ, на яку можна начхати». Коли він зображує Шейлока, намагаючись справити враження на Бронського, то комедійність цієї зворушливої сцени посилюється за рахунок чудернацьких костюмів датських списоносців, у які вдягнені актори.

Згодом, коли Бронський і Грінберг після бомбардування Варшави розгрібають сніг на вулицях міста, останній знову повторює монолог Шейлока, однак цього разу значно сумніше, у супроводі тужливої музики. Особливий наголос при цьому робиться на множинні займенники: «Коли ви раните нас, хіба ми не спливаємо кров'ю? Коли ви нас лоскочете, хіба ми не сміємося? Коли ви нас труїте, хіба ми не помираємо?» Певна абсурдність все ще відчувається і в лопатах для снігу, і в декламуванні Брессаром цих рядків, однак, попри все, у даному контексті слова Шейлока набувають іншого сенсу, демонструючи, як можуть вони звучати з вуст поляків у часи війни.

Отже, як бачимо, Любич поєднує слова Шейлока і дію «Гамлета». Шейлок говорить про помсту з такою ж пристрасстю, як і Гамлет. Час відплати настає у фіналі фільму. Оскільки театральна трупа виявляється причетною до вбивства зрадника Сілецького, вона розробляє детальний план своєї втечі з театру в той самий вечір, коли на виставу має прийти сам Гітлер. Режисер Добош продумує сценарій такої втечі. Тура та інші актори грають ті ролі, які вони мали у п'єсі «Гестапо»: Бронський – Гітлера, Тура та інші – офіцерів-есесівців. Грінберг, у якого в «Гестапо» ролі не було, грає самого себе, чи скоріше, когось схожого на нього, актора, чия особистість якимось чином стала нерозрізною з його улюбленою роллю. За планом він має імітувати диверсію, аби відволікти увагу справжніх німецьких солдатів, поки з'являться перевдягнуті актори трупи (т-р-у-п-а)

---

<sup>11</sup> Rosenberg J. Op. cit. – P. 209, 219.

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

Театру Польського та, змішавшись з німецькою штурмовою групою (г-р-у-п-а), вийдуть з приміщення театру. Грінберг вискакує на сцену і привертає до себе належну увагу. Коли його заарештовують фальшиві есесівці, Грінберг виголошує більш повну версію промови Шейлока на Ріальто. Ось ця сцена у переказі Розенберга: *[спочатку камера з середньої відстані показує Туру, поряд з яким, дивлячись один одного, стоять Бронський (загримований під Гітлера) та Грінберг]:*

ТУРА *[як шеф Гестапо]*: Як ви тут опинилися?

ГРІНБЕРГ: Я тут народився.

ТУРА: Що підштовхнуло вас тут і померти?

ГРІНБЕРГ *[поводячи носом у бік Бронського-Гітлера]*: Він.

ТУРА: Чого ви хочете від фюрера?

ГРІНБЕРГ: А чого він хоче від нас? Чого він хоче від Польщі? Чому...? *[Тут його слова стають нерозбірливими; камера наближається до «Гітлера», а потім спрямовується на Грінберга позаду правого вуха і плеча «фюрера»]* Чому? Чому? Хіба ми не люди? Хіба в нас немає очей? Хіба ми не маємо рук, частин тіла, почуттів, прихильностей, пристрастей? Хіба ми не їмо ту саму їжу, що й інші? Хіба не завдає нам ран така ж сама зброя? Хіба не страждаємо ми через ті ж самі хвороби? Хіба не такими ж ліками нас лікують? Хіба не відчуваємо ми холоду взимку і спеки влітку? *[Крупний план Грінберга]*. Якщо ви колете нас, хіба не сочить кров? Якщо ви лоскочете нас, хіба ми не сміємося? Якщо ви отруюєте нас, хіба ми не вмираємо? *[Новий спалах люті на його обличчі]* І якщо ви нас кривдите, чи не маємо ми мститися? *[Він кидається на «Гітлера», але есесівці утримують його]*.

*[Камера знову показує Бронського, Туру та Грінберга з середньої відстані, щоправда, під децю ширшим кутом і трохи зверху.]*

ТУРА: Лейтенанти Ланге та Шнайдер!

ЛЕЙТЕНАНТИ: Так, сер!

ТУРА: Заберіть цього чоловіка та доставте до моєї штаб-квартири; я хочу допитати його.

[Грінберг чинить опір офіцерам, проте його швидко виводять із залу. Протягом усієї сцени чути, як солдати, що сидять у театрі, співають «*Deutschland über Alles*»]<sup>12</sup>

Поки справжні есесівці спантеличено спостерігають за подіями, фальшивий Гітлер і його перевдягнуті офіцери виходять разом з Грінбергом із театру, уникаючи небезпеки. Це викликає шалений регіт.

Франсуа Трюффо писав: «Спробуйте-но через годину після перегляду фільму, якщо навіть ви й подивилися його вшосте, переказати мені сюжет «Бути чи не бути». Це абсолютно неможливо»<sup>13</sup>. Та попри це зауваження, я бажаю вам отримати можливість особисто насолодитись цим фільмом.

Окрім Любича та Брессара у зйомці фільму брали участь й інші євреї. Співпродюсер фільму Олександр Корда був угорським євреєм, який довгий час прожив у Великобританії, більш того, Джек Бенні (Бенні Кубельський) також мав єврейське коріння, хоча й народився у День Святого Валентина в м. Вокіган (Іллінойс). Його радіоперсонаж ніколи не мав відверто єврейських рис, аби не стати об'єктом глузувань. І справді, Розенберг описує його, як «довершений сплав класичного невдахи та американця з центральної вулиці.» У фільмі його персонаж Юзеф Тура одружений з вродливою блондинкою, неєврейкою, аристократичною Керол Ломбард. Чи мав Тура походити на єврея? Чи хотів Любич на його прикладі показати асимільованого єврея у противагу до єврея-емігранта Брессара? Утім, це тема для іншого дослідження.

Дж.Розенберг зазначає: «Для Любича сміх був річчю надзвичайно серйозною. Це була військова зброя: вираження життєздатності суспільства і засіб самопізнання... Кожна хвилина сміху в його фільмі є святом суперечності й непереконливості, і будь-яка спроба розібратися, так би мовити, у деталях комічного розв'язання жорстоких і важких

<sup>12</sup> *Rosenberg J.* Op. cit.– P. 230-231.

<sup>13</sup> *Truffaut F.* Lubitsch Was a Prince // *The Films of My Life.* – New York: Simon and Schuster, 1978. – P. 52.

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

подій лише призводить до нових суперечностей.»<sup>14</sup> Коли Любич знімав свій фільм, в якому висміював Гітлера і нацистів, він ще не міг знати ні того, чим закінчиться війна, ні того, яка доля чекає на мільйони європейських євреїв. Подібно до того, як Чарлі Чаплін (котрий не був євреєм) сатирично зобразив Гітлера єврейським циркульником у «Великому диктаторі» (1940), Любич також використав глузування у якості зброї проти безжального ворога. Кілька разів у фільмі Гітлер згадується не інакше, як «маленький чоловік з вусами», а нацисти залишаються обдуреними знов і знов.

Не можна вважати несподіванкою те, що Мел Брукс у 1983 році зробив рімейк фільму «Бути чи не бути». Він яскраво продемонстрував свою переконаність у тому, що існує лише один шлях зображення страхіть гітлерівської війни – висміювання. Приміром, до його кінофільму «Продюсери», що з'явився на екранах у 1968 році, та надзвичайно успішного однойменного бродвейського мюзиклу увійшов сценічний номер «Весна для Гітлера», який герої Брукса – продюсери – ставлять для того, щоб оголосити себе банкрутами.

Граучо Маркс також дотримувався подібної думки. У 1958 році, подорожуючи Європою, він відвідав місто, де народилася його мати. Його супутник у цій подорожі згадує про це таким чином: «Мандрівники виявили, що нацисти знищили всі єврейські могили, і вилучили з місцевої церкви старі метричні книги з записами про батьків і родичів Граучо. Він найняв автомобіль і попросив водія відвезти їхню групу до могили Адольфа Гітлера в Берліні, ... до бункера, в якому, як вважається, Гітлер наклав на себе руки, і де він, скоріш за все, був похований. На тому місці лежав величезний камінь заввишки понад двадцять футів. Маркс самотужки поліз на нього. Коли він досяг верхівки, то якусь мить спокійно постояв там. А потім, з надзвичайно серйоз-

---

<sup>14</sup> *Rosenberg J. Op. cit.* – P. 223, 234-235.

ним виглядом, пустився в несамовитий чарльстон»<sup>15</sup>. П'ятнадцятьма роками пізніше, у 83-річному віці, Граучо запитали: «Що було найприємнішим у вашому житті?» Він відповів: «Я їздив до Німеччини, і коли я там був, мені показали могилу Гітлера, і я станцював на ній. Я ніколи не був гарним танцівником, але того дня я танцював просто чудово!»<sup>16</sup>

Ернст Любич пережив Гітлера, проте він ніколи не повертався до Німеччини, аби станцювати на чийсь могилі. Його дивовижний фільм «Бути чи не бути» робить це за нього. За шістдесят років шекспірівського звукового кіно режисери знайшли чимало цікавих способів представлення Гамлета та його славетного монологу. Та в жодного з них це не вийшло так переконливо, як у Ернста Любича у фільмі «Бути чи не бути». Велика подяка йому за це.

*Переклали з англійської  
Анастасія Боковець і Юрій Черняк*

---

<sup>15</sup> Gurney Williams III, "What's Funny & Why," Sarah Lawrence [Magazine] (summer 2002): 13-14. – Історію розповіла Джудіт Двон Халлет.

<sup>16</sup> "Interview," *Playboy*, 21.3 (March 1974).

**Пронкевич Олександр**  
(Миколаїв)

## ШЕКСПІР І ПОПУЛЯРНА КУЛЬТУРА

*Увага автора статті зосереджена на вивченні шекспірівського інтертексту в популярній культурі. Ще на початку XIX ст. твори Шекспіра були інтегровані у систему популярних жанрів. Критика доби Романтизму перетворила Шекспіра на ікону елітарної культури. У період постмодернізму шекспірівські твори активно експлуатуються масовою культурою. У статті досліджуються приклади маніпулювання шекспірівськими цитатами у науково-фантастичному серіалі «Star Trek», у книзі коміксів Ніла Геймана «Сон літньої ночі», а також у комерційній рекламі. Шекспірівський інтертекст у сучасній популярній культурі виконує дві функції: 1) надає продукції масової культури вищий статус та 2) відновлює репутацію Шекспіра як «розважального» автора.*

**Ключові слова:** шекспірівський інтертекст, масова культура, серіал, комікс, комерційна реклама, цитата.

Шекспір є одним з найбільш експлуатованих популярною культурою класиків. За підрахунками Курта Ланкастера, XX століття побачило 385 кіно- і телеадаптацій шекспірівських п'єс (234 фільми і 151 телефільм). 36 з них було зроблено протягом 1990-х рр. Серед найвідоміших можна згадати фільми з участю Кенната Брена, а також «Річард III» Йєна МакКеллена (1995) і «Дванадцята ніч» Тівора Нанна (1996). Для популяризації Шекспіра продюсери й режисери майстерно використовують зірковий потенціал Голлівуду. Варто пригадати імена Мела Гібсона в ролі Гамлета у стрічці Франко Дзефереллі (1990), Леонардо Ді Капріо і Клер Дейнс у кітчевому фільмі «Ромео і Джульєтта Вільяма Шекспіра» режисера Беца Лурмана (1996), Аль Пачіно у документально-постмодерністській картині «Шукаючи Річарда III», Кларису Флокхарт, Кевіна Кляйна і Мішель Пфайфер в оскароносному фільмі «Сон літньої ночі»

(1998)<sup>1</sup>. Окрім кінопродукції, шекспірівські образи (як постать самого письменника, так і його персонажі), цитати з його текстів активно обігруються в карикатурах, коміксах, рок-музиці, мультиплікації, рекламі тощо. Масштаби виробництва популярної шекспіріади настільки великі, що її результати ледве вміщуються у грубій енциклопедії з показовою назвою «Шекспіри після Шекспіра» (*Shakespeares after Shakespeare*) Річарда Берта, випущеній 2007 р. видавництвом Greenwood Press. Ця ґрунтовна праця подає інформацію про використання цитат із шекспірівських творів у різних засобах масової комунікації, а додатки містять такі розділи, як «Шекспір у японських коміксах», «Шекспір та італійське телебачення», «Вебресурси шекспірівських товариств» тощо. Одне слово, сам Шекспір та його творчість є постійною референційною зоною популярної культури.

Причини такого активного використання образу самого Шекспіра, а також його творів у сучасній індустрії популярної культури обумовлені тим унікальним статусом, якого набув драматург і поет у західному, насамперед американському каноні. Як доводить Лоуренс Левайн у своїй відомій книзі «Високочолі/ низькочолі: виникнення культурної ієрархії в Америці», ще на початку ХІХ ст. твори Шекспіра були популярною розвагою. П'єси Шекспіра «виконувались у тому самому середовищі, де виступали чаклуни, танцюристи, співаки, акробати, міністрелі й коміки. Його твори на афішах стояли поряд з іншими розвагами і презентувалися публіці відповідним чином»<sup>2</sup>. Шекспірівський світ і публіка перебували у спільній зоні «фамільярного контакту». Натомість наприкінці ХІХ століття Шекспір вже виведений за межі популярної культури і стає символом культури елітарної. Його доробок і саме ім'я «сакралізуються» і набувають статусу взірцевості,

<sup>1</sup> *Lancaster K.* Neil Gaiman's *A Midsummer Night's Dream: Shakespeare Integrated into Popular Culture* // *Journal of American and Comparative Cultures*. – #23.3. – Fall 2000. – P. 1.

<sup>2</sup> *Levine L.* *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. – Cambridge: Harvard University Press, 1988. – P. 23.

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

винятковості, геніальності, розкриття чого потребує ґрунтовної академічної підготовки, а похід на шекспірівські п'єси є значною культурною подією, до якої ще треба дорости. Знання творів Шекспіра асоціюється з освіченістю, внаслідок чого письменник узурпується академічною спільнотою. Його високий статус підтримується шкільною та університетською освітою. Цілком зрозуміло, чому наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, за часів постмодерної доби, коли загострюється протиставлення елітарного і масового, саме Шекспір та його твори стають модними. Тепер він знову популярний і навіть успішний (за сучасними західними мірками) автор, чиї тексти й образи тиражуються мільйонними накладами.

Аналіса Касталдо звертає увагу на те, що «десакралізація» Шекспіра заперечує обстоювану академічним шекспірознавством вимогу сприйняття п'єс драматурга або його поетичних творів як цілісних творінь, як текстів, жоден елемент з яких не може бути опущений. Популярна культура постулює принцип «фрагментації» шекспірівських текстів. Вона «канібалізує п'єси, розжовує, ковтає їх і вводить перетравлені фрагменти в інші тексти. На відміну від методу, прийнятого у ХІХ столітті, ХХ століття розбило п'єси Шекспіра (а також і легенду його особистості) на фрагменти й запровадило їх в інші форми масової культури. Починаючи від реклами і закінчуючи фільмами й рок-н-ролом, сцени з найвідоміших п'єс мандрують, перебуваючи всередині інших творів, іноді інтегровані у художнє ціле, а іноді ні»<sup>3</sup>. Проілюструємо механізм включення шекспірівського інтертексту в популярну культуру. Розпочнемо з культового науково-фантастичного телесеріалу *Star Trek*.

*Star Trek* – багатосерійний телевізійний фільм, який виходить з 1966 року. Крім телевізійних фільмів, даний проект охоплює анімаційні фільми, художні фільми

<sup>3</sup> *Castaldo A. A Text of Shreds and Patches: Shakespeare and Popular Culture // West Virginia Shakespeare and Renaissance Association Selected Papers (SRASP). – West Virginia University. – Vol. 20. – 1997. – Інтернет ресурс: <http://www.marshall.edu/engsr/SR1997.html>*



(останній з них вийшов на екран 9 травня 2009 року). Аналіса Касталдо називає *Star Trek* найбільшим споживачем шекспірівської образності в популярній культурі. У всіх серіалах і фільмах Шекспір слугує постійною і специфічною культурною референцією. Аналіса Касталдо пише, що задум Джіна Роддерберрі, творця проекту, полягає в тому, щоб довести необмежені можливості людини, які розкриваються під час космічних подорожей. На думку А.Касталдо, *Star Trek* підкреслює гуманність людей, культивує віру в природну доброту людини і в те, що її майбутнє обов'язково буде яскравішими за минуле й теперішнє. З даної точки зору, Шекспір є прикладом руху вперед – драматург згадується як знавець людської душі, символ боротьби за людську велич, а також він репрезентує образ того найкращого, що є по-справжньому людським.

Зокрема, в одному з епізодів фільму *Star Trek: The Next Generation* суперечка з приводу добра і зла у людській природі оформлюється як дуель цитатами з відомих шекспірівських п'єс. Глядача поставлено перед вибором між двома ідейними позиціями – людяності, яку уособлює капітан Жан-Люк Пікар, якого, до речі, грає шекспірівський актор Петрік Стюарт, і скепсису щодо призначення людини, який виражає істероїдний чужинець, що своїми жестами і манерою вдягатися копіює диктатора. Останній називає Шекспіра «людським», а точніше людяним – *your human Shakespeare*. Далі опонент Капітана перекодує людські поняття в космічні – «*all the galaxy is a stage*», на що Капітан відповідає, що Шекспір пише про людину і треба говорити не «вся галактика», а «весь світ (*world*) – це сцена», оскільки дане слово більше підходить для опису простору, в якому живуть люди. Таким чином, глядач має справу з відомим рядком із комедії «Як вам це подобається». Далі у словесній дуелі цитуються фрагменти «Макбета» і «Гамлета». Усі ці три фрагменти включені в загальну канву епізоду. Поєднані тематично, вони формульно окреслюють проблему призначення людини на землі. На зауваження опонента, що навряд чи можливо уявляти людину такою благородною, як її

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

змальовано у шекспірівському «Гамлеті», капітан Жан-Люк Пікар стверджує, що він насправді вірить у перемогу найкращих людських якостей у майбутньому. На думку Аналіси Касталдо, фрагменти шекспірівських п'єс, розкиданих по всьому теле-і кінопроекті, виконують важливу функцію: вони підносять статус самого продукту популярної культури, який завдяки цитуванню не сприймається лише як дешевий науково-фантастичний серіал, а також як складний багатосаровий кінотекст, що в розважальній та ігровій формі порушує серйозні моральні й філософські проблеми.

Ще одним цікавим прикладом «привласнення» Шекспіра популярною культурою є комікс Ніла Геймена, створений 1991 р. за мотивами п'єси Шекспіра «Сон літньої ночі». Даний проєкт, як і ім'я автора коміксів, набули широкої відомості в США. Варто зазначити, що книга «Сон літньої ночі» Н.Геймена була нагороджена World Fantasy Award у номінації за найкраще коротке оповідання і стала першим коміксом, який дістав таку високу літературну нагороду. У Н.Геймена об'єктом фрагментації та інтертекстуальної гри стають не тільки твори, але й особистість драматурга.

Крізь увесь корпус створених Нілом Гейменом коміксів (а він є автором десятків книжок) проходять сім персонажів: Смерть (Death), Мрія (Dream), Жадання (Desire), Марення (Delirium), Розчарування (Despair), Руйнація (Destruction) і Доля (Destiny). Вони намагаються з'ясувати, що означає бути людиною. Шекспір з'являється у випуску коміксів *Men of Good Fortune*, коли Мрія підслуховує розмову між Шекспіром і Крістофером Марло. Перший каже другому: «Я б усе віддав, щоб мати твої таланти. І більше ніж усе, щоб навчитися навіювати людям мрії, які переживуть мене». Мрія підходить до Шекспіра й обіцяє йому цю здібність.

У коміксі «Сон літньої ночі» бажання драматурга стати володарем людських мрій набуває драматичного розвитку. Шекспір з'являється як член мандрівної акторської трупи, яка грає щойно написану п'єсу «Сон літньої ночі» перед Мрією та Феями. Разом із Шекспіром подорожує його син

Хемнет. Мрія допомагає здійснити постановку, аби люди не забули про існування фей, для того щоб короля Оберона і Королеву Титанію пам'ятали, доки триває час.

Шекспір, таким чином, постає посередником між світом мрій і людством. Він є носієм міфів і знаряддям продукування історій. Решта, зокрема доля його сина Хемнета, відіграє для нього другорядне значення. Хлопець скаржиться в коміксі, що батько рідко приходить додому, оскільки вигадані персонажі його цікавлять більше, ніж члени власної родини. Неуважність митця, зосередженого на своєму творінні, зафіксована вже на початку книги. Тут ми бачимо трупу акторів, Шекспіра і Хемнета, які пересуваються сільськими дорогами Англії 23 червня 1593 року. Хемнет стомився і питає батька, коли вони приїдуть до постійного двору. Батько відповідає: «Я ніколи не говорив, що ми ідемо на постійний двір». Хемнет знову цікавиться: «А де буде гратися п'єса, якщо не на постійному дворі?». На що Шекспір каже: «Незабаром ми побачимо. Дивись на дорогу, хлопче». Творча мрія веде Шекспіра невідомо куди, а стомленість близької людини його не бентежить.

Ще один приклад неуважності Шекспіра до Хемнета Н.Геймен розкриває в епізоді, коли справжній Пук, приславши актора Діка Коулі, який має виконувати роль Пука у п'єсі, грає замість нього. Шекспір захоплено дивиться на сцену, думаючи, що це Дік Коулі так чудово грає. В цей момент Хемнет підходить до батька і хоче розповісти йому про той дивний світ, яким його спокушає Титанія. «Тату!» – звертається Хемнет до Шекспіра. – Вона така вродлива жінка. І розповіла мені стільки чудових речей». На що Шекспір відповідає: «Не тепер, дитино. Я маю подивитися на це». «Шекспір не розуміє небезпеки, і його неуважність підсилює витончене почуття жаху, коли ми дізнаємось, що передчасна смерть Хемнета пов'язана зі спокусливими обіцянками Титанії», – коментує епізод Курт Ланкастер<sup>4</sup>. Справжній Пук, який грає Пука театрального,

---

<sup>4</sup> *Lancaster K. Op. cit. – P. 7.*

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

промовляє: «О Боже, які дурні ці смертні!». В цих словах є гірка іронія з приводу Шекспіра, який женеться за творчою мрією й ігнорує власного сина. Таким чином, уява Н.Геймена створює і розважальний комікс, і складну філософську притчу про відповідальність митця перед своїми близькими, яка використовує елементи такого популярного сьогодні жанру «історичної металітератури».

Активно використовується «дефрагментована» шекспірівська образність і в комерційній рекламі. Для того щоб пересвідчитись, яких масштабів досяг цей процес, достатньо переглянути популярний веб-сайт YouTube. Приклади відеороликів, представлені на ньому, слугують зайвим підтвердженням вже давно відомої істини: Шекспір є успішним комерційним брендом і використання його імені або цитат із його творів сприяють підвищенню відсотку продаж.

Одним із найбажаніших героїв рекламних роликів, звичайно, є Гамлет. Монолог «To be or not to be», а також епізод із черепом Йорика поєднуються в рекламі кетчупу Heinz<sup>5</sup>. Відеоролик представляє поганого актора, який мучить публіку своєю жахливою грою. Коли до рук Гамлета потрапляє череп Йорика, хтось із глядачів шпурляє йому в голову пластикову пляшку кетчупу Heinz. Він, наче прокинувшись, звертається до зали, питаючи, хто це зробив, і всі глядачі підносять руки. Завершується ролик натюрмортом у дусі барокових Vanitas: на столі свічка, томик Шекспіра, череп і пляшка кетчупу. На цьому тлі лунає фінальна фраза: «We use real tomatoes». У цьому, а також інших роликах Heinz із шекспірівської тематики автори активно експлуатують ідею справжності/ несправжності театральної крові, яка начебто проливається на сцені. Її з успіхом може замінити якісний кетчуп.

У деяких випадках череп Йорика стає м'ячем, яким персонажі грають на сцені. Такий прийом використано у рекламі пива Carling Black Label<sup>6</sup>. Ролик розпочинається

<sup>5</sup><http://www.youtube.com/watch?v=oHQmBFR3-qU>

<sup>6</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=OIB3t7xEMXo>

показом представників середніх класів, які сидять у ложі й дивляться виставу. Один з них – чоловік, який п’є пиво. Актор, що грає Гамлета, розпочинає свій монолог «О, мій бідний Йорику!». Череп випадає з рук актора, але він підхоплює його ногою і перекидає собі на голову, на плечі, грає ним, мов футбольним м’ячем, а також набиває об землю. Далі з’являється ще один актор зі словами: «My noble lord Hamlet! Over ‘ere, son, on my ‘ead!» Вони перепасовуються між собою, після чого Гамлет б’є череп-м’яч у ефектному кидку і потрапляє ними між ніг чоловіку, який в ложі п’є пиво. Публіка в захваті кричить, а череп у манері черевомовця каже: «I bet he drinks Carling Black Label!». Завершує рекламу зображення пляшок пива і бюсту Шекспіра у футбольному шалику. Ось як коментує цей ролик Дерік Лонгерст у книзі «Шекспірівський міф»: «Поза сумнівом, цільовою аудиторією є чоловіки – представники робочого класу, а ідентичність продукту утворюється через заперечення і витіснення «чужих» культурних практик завдяки підкресленню їхньої комічності у «звичному» середовищі, а також через асоціювання одного з одним таких повсякденних розваг, як гра у футбол і вживання пива. Тілесні насолоди заперечують задоволення, спричинені лінгвістичною рефлексією. Створені образи підсилюють контраст між культурою середніх класів, яка базується на табу, і розкутістю й життєвою силою популярної культури, символом якої є продукти, що споживаються її представниками»<sup>7</sup>. У рекламі використовуються й інші твори Шекспіра, зокрема, «Ромео і Джульєтта», «Макбет», «Дванадцята ніч» та ін.

Великої популярності набув також образ самого Шекспіра, якого творці рекламних продуктів намагаються максимально наблизити до аудиторії. У цьому плані показовим є ролик морозива Клондайк<sup>8</sup>, створений у 1980-х рр. Дія розгортається під музику в кімнаті, що імітують добу Ренесансу. Актор, який грає Шекспіра, пародіює його

<sup>7</sup>The Shakespeare Myth. Edited by Graham Holderness. – Manchester: Manchester University Press, 1988. – P. 67-68.

<sup>8</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=DrCSL33QEg4>

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

канонічний образ. Бард працює у своєму кабінеті. Голос за кадром звертається до нього: «Hey Shakespeare, would you write a TV sitcom for a Klondike bar?», простягаючи йому упаковку морозива «Клондайк». На що Шекспір із презирством відповідає: «Methinks not». Рука водить перед обличчям Шекспіра морозиво, наче запрошуючи скуштувати його, а голос промовляє: «It's got rich vanilla ice-cream and chocolaty coating». Шекспір не може опиратися спокусі й дивиться на морозиво поглядом, який видає непереборне бажання його з'їсти. Тут камера показує білий пломбір, що потопає у шоколадній масі, під коментар за кадром: «All that chocolaty coated ice-cream, loaded big and thick, no room for a stick». Задовлений Шекспір насолоджується морозивом і пише комедію на замовлення компанії, що виробляє «Клондайк». Він ляскає пальцями й каже: «Hmmm. Enter precocious punk». На ці слова з дверей вистрибує афро-американський актор (Гері Коулмен), також одягнений за модою Ренесансу, і під записаний на фонограму сміх питає: «What'choo talkin' 'bout, Will?» Шекспір дивиться навколо себе розгублено, а камера переходить на три різних типи морозива Клондайк, які демонструються під спів: «What would you do for a Klondike bar?» Останній кадр реклами – обличчя Гері Коулмена, який з виразом дурня вдивляється в публіку, наче питаючи у неї, що вона може зробити для морозива Клондайк.

Даний ролик є одним із багатьох у низці інших реклам, які представляли морозиво Клондайк. У кожному випуску повторюється одна ключова фраза: «Що ти можеш зробити для морозива Клондайк?». У контексті дане запитання має вужче значення: «Що ти готовий зробити в обмін на морозиво Клондайк?». Персонажі, щоб отримати морозиво, ідуть на найнесподіваніші речі: пірнають у холодну воду, цілують свиню або погоджуються на інші безглузді, небезпечні для життя або неприємні речі. Очевидно, ця фраза на американському телебаченні лунає настільки часто, що в Інтернеті можна знайти чимало пародій на реклами морозива «Клондайк».

Безглузда річ пропонується і великому драматургу: він має створити сценарій для TV sitcom – «ситуативної комедії», телевізійної продукції, яка була популярна в США протягом 1970-х – 1980-х рр. «Ситуативні комедії» виходили серіалами (39 випусків), 30 хвилин кожна серія. Гері Коулмен – один з акторів, задіяний в серіалі *Different Strokes*. Тут він виконує роль чорного юнака, якого усиновив багатий білий. Комічні ефекти цього серіалу виникають через невідповідність поведінки чорношкірого, вихованого за умов гетто, «високій» культурі білих. Фраза «What'choo talkin' 'bout?» є реченням-«візитівкою» Гері Коулмена. Загальний висновок ролика – Шекспір заради морозива Клондайк повинен залишити роль високочолого барда і стати автором популярних жанрів. Таку трансформацію його образу спостерігає публіка: спочатку Шекспір нехтує «низькими» жанрами», але у фіналі пише «ситуативну комедію», в якій заради комерційного успіху морозива передбачає роль для Гері Коулмена. У загальних рисах дана реклама візуалізує ту зміну в ставленні до Шекспіра у західному каноні, яка відбувається за часів постмодернізму.

Розглянуті приклади використання шекспірівського інтертексту у творах популярної культури дають змогу зробити два висновки. 1) Шекспірівський інтертекст піднімає продукцію популярної культури на рівень мистецтва, яке перебуває за межами протиставлення елітарного і масового. Це відбувається навіть у комерційній рекламі, яка через включення до шекспірівського дискурсу набуває якостей інтелектуального продукту. 2) Втягування образу та текстів драматурга в індустрію популярної культури повертає «справжнього» Шекспіра, руйнуючи важку академічну ауру, яка віддаляє його від простих смертних і перетворює його доробок на власність обраного кола знавців.

**VII. Шекспір як подія: рецензії, огляди, анонси**

УДК: 821.111Ш-193.3.09

**Соколянський Марк**  
(Любек, Німеччина)

**ГЛОБАЛЬНА АНТОЛОГІЯ  
ШЕКСПІРІВСЬКИХ СОНЕТІВ**

*Стаття містить лаконічну інформацію про нове видання – глобальну антологію шекспірівських сонетів. Підкреслюється і за допомогою фактичного матеріалу доводиться доцільність вживання у цьому випадку визначення „глобальний”.*

*Ключові слова: Шекспір, сонет, антологія, глобалізація*

Чотирьохсотріччя з часу першої публікації сонетів Шекспіра – дата не тільки кругла, але і вельми значна для історії світової літератури. У зв'язку з нею згадується інший ювілей, який вельми урочисто відзначався сорок п'ять років тому, у 1964 році. Йдеться про чотирьохсотріччя самого драматурга. Це було справжнє свято культури для усіх цивілізованих країн і навіть тих, що тільки проходили свій шлях до цивілізації.

Святкувалася ця дата і в Україні. Можна згадати хоча б декілька важливих ювілейних подій. Вийшла з друку невеличка книжка мистецтвознавця Ірини Ваніної „Українська шекспіріана”<sup>1</sup>, у Львові під редакцією професора О.В.Чичеріна була видана змістовна збірка наукових робіт „Вільям Шекспір”<sup>2</sup>, у Київському державному університеті ім. Т.Г.Шевченка відбулася хоч досить камерна, однак міжвузівська конференція з шекспірознавства; різними

<sup>1</sup> Ваніна І. Українська шекспіріана. – К.: Мистецтво, 1964. – 230 с.

<sup>2</sup> Іноземна філологія, вип. 1 («Вільям Шекспір»). – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1964.



театрами України були здійснені вистави за шекспірівськими творами, у великих містах читалися цикли лекцій, присвячених ювіляру, тощо.

Між двома вищезгаданими датами пролягла тривала часова дистанція. За сорок п'ять років багато що відбулося у світовій театральній шекспіріані, видавництвами різних країн друкувалися сотні книг та десятки періодичних шекспірознавчих видань, на зміну ветеранам філології та театрознавства приходили нові генерації науковців, які присвячували багато років своєї життєдіяльності вивченню творчості великого британця. Притому ім'я та літературна спадщина Шекспіра викликали до життя не тільки нові теоретичні підходи, але також нові, іноді дивовижні версії і з часом обростали новими, так би мовити, *ключовими* словами. Одне з таких слів, яке стало надзвичайно частотним, – **глобалізація**.

На початку третього тисячоліття слово це стосовно до Шекспіра почало активно вживатися у науковій літературі та публіцистиці. Іноді – до діла, але інколи – недоречно. Обмежусь одним прикладом. У 2003 році солідне американське видавництво „The Edwin Meller Press” видало збірник серйозних наукових робіт під загальною назвою: „The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century”<sup>3</sup>. Слово „глобалізація” було не дуже вдалою, на мій погляд, *знахідкою* видавців з їх відвертим тяжінням до рекламної сенсаційності.

Справа у тому, що ніякої *глобалізації* Шекспіра у дев'ятнадцятому столітті, по суті, не було. У першій половині сторіччя життя та твори великого Барда залишалися об'єктом професійної уваги перекладачів, театральних діячів та істориків літератури і мистецтва лише у Великобританії, Франції та кількох німецьких державах. Деякі культури, як, наприклад, іспанська, італійська чи російська, розпочали справжнє наближення до Шекспіра десь у другій третині – у

---

<sup>3</sup> The Globalization of Shakespeare in the Nineteenth Century / Ed. by Krystyna Kujawinska Courtney and John M. Mercer. – Lewiston: The Edwin Meller Press, 2003.

## VII. Шекспір як подія: рецензії, огляди, анонси

середині згаданого століття. Справжнє, **грунтовне** засвоєння шекспірівської спадщини українською культурою веде свій початок з часів Івана Франка. Можна визнати, що дійсна *глобалізація* Шекспіра – це феномен останньої третини ХХ століття та рубежу тисячоліть.

Саме за останні кілька десятків років Шекспір став надбанням культури не тільки європейських чи північно-американської культур, але перейшов кордони багатьох порівняно молодих держав Азії та Африки, де твори його перекладалися (і продовжують перекладатися) на місцеві мови, ставляться на сцені, вивчаються тощо. Колись славнозвісний афро-американський актор та співак Пол Робсон прославився тим, що став першим темношкірим виконавцем ролі Отелло на сцені стаціонарних драматичних театрів США та Великобританії<sup>4</sup>, але сьогодні можна назвати вже десятки імен акторів різних рас – успішних виконавців шекспірівських ролей (і не тільки Отелло). Виходять солідні праці та скликаються авторитетні міжнародні конференції з комплексної проблеми „Постколоніальний Шекспір”<sup>5</sup>. Нині жодна національна культура не має *монополії* на Шекспіра, і жодна культура, що ігнорує шекспірівську спадщину, не може навіть претендувати на належність до сучасної цивілізації.

Щоправда, широка всесвітня зацікавленість сонетами Шекспіра – явище дещо пізніше у порівнянні з популярністю його драматургії. Але у наш час можна вже впевнено говорити і про справді *глобальний* інтерес до Шекспіра-лірика. Не розпорошуючись на безліч окремих прикладів, зверну увагу на найновіше і, безумовно, етапне явище.

Швейцарське видавництво „Edition Signathur“ до славетної дати випустило „глобальну антологію” шекс-

---

<sup>4</sup> The Oxford Companion to Shakespeare / Ed. by Michael Dobson and Stanley Wells. – Oxford Univ. Press, 2005. – P. 393.

<sup>5</sup> Post-Colonial Shakespeares / Ed. by A.Loomba and M.Orkin. – London: Routledge, 1998.

пірівських сонетів<sup>6</sup>. Спеціалістам відомі різні антології англійського та європейського сонету, спроби зібрати антологію перекладів шекспірівських сонетів окремими мовами<sup>7</sup>, але репрезентативних зібрань, подібних до того, про яке йдеться, ще не було.

У підготовці величезного тому, який ретельно упорядкували німецькі англісти Манфред Пфістер та Юрген Гуч, взяли участь понад вісімдесят спеціалістів. На сторінках книги представлені сонети Шекспіра у перекладах на різні мови світу («охоплено» понад п'ятдесят мов). Кожний національно-мовний розділ включає невеличку статтю про історію вивчення та перекладів сонетів британського Барда саме на цю мову і 10-12 найбільш цікавих та адекватних у семантичному та стильовому плані перекладів.

Вражає не тільки кількість мов, на яких вже існують переклади шекспірівської лірики, але також не в останню чергу репрезентація сонетів Шекспіра мовами, котрі досі залишалися десь за межами уваги шекспірології, включаючи навіть ті, що їх у минулому сторіччі ще за традицією зараховували до *екзотичних*. Так, спеціальні розділи відведені для перекладів сонетів на мови: вірменську, баскську, їдиш, афрікаанс, зулу, суахілі, йоруба, хаусса, кілька рідкісних мов азійських народів, швейцарську німецьку (Swiss German) та ін.

Треба згадати, що спеціальний розділ представляє читачам переклади сонетів Шекспіра на українську мову, і, як показав процес підготовки книги до видання, цей матеріал виявився навіть для багатьох авторів антології багато в чому новим. Добірка сонетів у цьому розділі представлена перекладами Дмитра Павличка, Георгія Пилипенка, Ірини та Олександра Селезінок. Це зовсім не означає, що цим переліком імен обмежується коло

---

<sup>6</sup> Shakespeare's Sonnets Global. William Shakespeare's Sonnets for the first time globally represented. A Quartercentenary 1609-2009 / Ed. by Manfred Pfister and Jürgen Gutsch. – Dozwil /TG/: Edition Signathur, 2009.

<sup>7</sup> e.g.: Шекспир Уильям. Сонеты / Сост. А.Н.Горбунов. – М: «Радуга», 1984.

## VII. Шекспір як подія: рецензії, огляди, анонси

українських перекладачів лірики Шекспіра<sup>8</sup>. Як упорядник цього розділу антології можу зазначити, що від включення деяких, навіть відомих перекладів довелося відмовитися з різних причин. В окремих випадках переклади виявилися не зовсім адекватними оригіналові у стилістичному відношенні, у других – зустрічаються дрібні порушення законів сонетної віршувальної техніки, у третіх – переклади страждають явною залежністю від робіт інших майстрів (наприклад, у роботах Д.Паламарчука помітна чимала залежність від популярних російських перекладів, які виконані С.Маршаком).

Думається, що поява першої *глобальної* антології сприятиме активізації творчої діяльності перекладачів шекспірівської лірики у різних країнах, і ця тенденція незабаром дасться взнаки і в Україні.

---

<sup>8</sup> Для порівняння можна вказати на те, що у російськомовному розділі сонети Шекспіра подані у перекладах дев'яти поетів (М.Чайковського, О.Румера, Б.Пастернака, С.Маршака, О.Фінкеля, Д.Щедровицького, В.Мікушевича, Г.Кружкова, Є.Лапатухіна).

## Summaries

*Hablevych Maria*

### **Toward the Problem of Genesis of Sonnet 94**

The paper deals with Sonnet 94, of the 93-96 sonnet group, all of which, the author argues, were influenced by Shakespeare's work upon *King Edward III*, the historical drama written, most probably, in the winter of 1592-1593. The comparative textual analysis of the drama vs. the sonnet derivatives, being supported by the pertinent subject-matter in other plays, suggests the addressees of these sonnets to have been the main characters of this drama, namely the "Master-Mistress" of its love story. Thus the sonnets, being a kind of entries written by the playwright in his poetical work diary, exemplify a very specific genre of poetic self-reflection.

Altogether, the poet-playwright has three personas, his *alter egos*, or "parts", in the spiritual domain of Love: the Older Man, the Younger Man, the Woman. These are representations of his three selves – the conscious (mind), the unconscious (heart), and the subconscious (bodily instincts), and as such they inhabit, in various configurations, his larger works dealing with love. *A Lover's Complaint*, the long poem that was printed together with the Sonnets in 1609, was there to give this very clue to their proper reading.

**Key words:** *sonnet, historical drama, addressee, poetic self-reflection.*

*Mehela Ivan*

### **Sensual-erotic versus spiritual-elevated**

The article discusses various versions of how Shakespeare sonnets were written. Special emphasis is made on the autobiography theory of sonnets, interpretation of relationships between the poet and the dark lady. The article closely examines particular topics in the series of poems (sonnets) dedicated to the young friend: friendship, marriage, time, generosity and love, jealousy, heartache, rush between adoration and dispraise in respect to relations with the dark lady.

The main focus is on sensuality and morality issues, correlation between amorous troubadour poetry traditions, Neo-Platonism and Renaissance poetry achievements. The article speculates on human dual nature, bisexuality as a complex aspect of physiology, psychology and poetic imagination.

**Key words:** *sonnet, topics, dark lady, young friend, sensual-erotic, spiritual-elevated, bisexuality.*

*Shestakov Viacheslav*

### **Tennis as a game and as a metaphor in Shakespeare's works**

The author of the article looks into Shakespeare's references to tennis that became extremely popular in the European culture of the 16-17 C. It's shown that Shakespeare knew the rules and the terminology of the game well enough. The scholar discloses the meaning of the tennis metaphors in Shakespeare's texts.

**Key words:** *Shakespeare, tennis, game, metaphor, drama, translation.*

## Summaries

*Florova Valeria*

### **The double dialogue in Shakespeare's Sonnets**

Shakespeare the poet is just as intent on his audience as Shakespeare the dramatist is. However, the audience of the *Sonnets* is extremely narrowed, sometimes reduced to a single person. The addressee of the *Sonnets* acts in two roles at once: he is the real reader whom Shakespeare means in the process of composing the poems, and he is the imagined character too – one of the dramatis personae of Shakespeare's lyrical poetry. Then there is a double dialogue in the *Sonnets*: one going on between the author and the reader, and another between the speaker and the addressee. This dialogue bears an enormous dramatic impulse, due to constant activity of that audience for the sake of which it is created.

**Key words:** *Shakespeare, sonnets, author, reader, speaker, addressee, dialogue.*

*Franssen Paul*

### **Shakespeare's Sonnets: From Key to Cultural Construct**

In his paper the researcher traces two closely related aspects of the cultural reception of Shakespeare's sonnets in an international context: constructions of the gender of the addressees, and constructions of the speaker's sexual orientation. Using examples from both the Anglo-Saxon world and the European Continent, the author of the article illustrates the thesis that over the course of the centuries the construction of the story behind the sonnets has gradually changed, along with the image of Shakespeare. It is also shown how the sonnets can be used for unlocking the secrets of cultural changes, reflected in our constructions of Shakespeare.

**Key words:** *Shakespeare, sonnet, reception, construct, gender of the addressees, homo-eroticism, bisexuality.*

*Chupis Irina*

### **Shakespeare in the mirror of his Sonnets (experience of translation)**

The translation of Shakespeare's Sonnets from the original permitted to see some evidences of actor's profession of the great writer and the development of his relations with the beloved youth and the woman.

**Key words:** *translation, sonnet, youth, Dark lady, lyric protagonist, profession of an actor.*

*Vysots'ka Natalia*

### **Woman's portrait against the background of the Elizabethan Age ("Shakespeare's wife" by G.Greer)**

The article presents the estimation of the book "Shakespeare's wife" (2007) written by the contemporary English researcher G.Greer. Some traditional views of Shakespeare studies on the figure of Ann Hathaway become the subject of revision in the work. The book has an advantage of containing a wide range of facts taken from documentary as well as from fiction sources that concern various aspects of life of an English woman of late Renaissance.

## Summaries

*Key words: Shakespeare studies, feminism studies, historical reality of the age, Elizabethan England, sonnet.*

*Kolomiets Lada*

### **Shakespeare drama as translated by P.Kulish through the prism of the Romantic school of translation**

It's for the first time that Panteleymon Kulish's translations of Shakespeare works have been considered through the prism of ethics and aesthetics of Romantic conception of translation, as an integral phenomenon of Romanticism in the West European context. In particular, the translation of "Hamlet" is analysed from the point of view of the system of translation devices that are aimed at the implementation of the Romantic ideal of translation.

*Key words: Romantic conception of translation, translation of Shakespeare works, translation devices, ethics and aesthetics of Romanticism.*

*Novikova Maryna*

### **Mykhailo Moskalenko's "Shakespeare episodes"**

The paper deals with several 'Shakespearian episodes' (poetic translations, criticism, publications, editorial projects) in the literary activity of M.Moskalenko (1948-2006), a prominent Ukrainian translator. His creative principles are highlighted, personal memoirs and private letters being added.

*Key words: Shakespeare, sonnets, Ukraine, poetic translation, M.Moskalenko, translation principles, editorial programs, memoirs, lists.*

*Pervushina Elena*

### **Poetic anthology as a principle of translator's interpretation of Shakespeare's Sonnets in Russia**

The article deals with the problem, under little investigation as yet, of genre in translation modification of Shakespearean sonnets analyzed as a unified poetic cycle rather than as a collection of separate poems. Showing the features of its genre projections characteristic of 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> century Russian translators, the author highlights the constructive significance of the multitude of parallel translations of Shakespearean sonnets in Russia.

*Key words: poetic translation, genre, sonnet, Shakespeare, poetic cycle.*

*Limborsky Ihor*

### **Shakespeare today: problems of receiving and translating the English poet's heritage in global projections of the post-modern world**

The researcher analyses the existing notions of the term "World Literature" and its reconsidering in the era of globalising transformations. He also points out the changes in the attitude to Shakespeare as the central figure of the Western literary canon that became the landmarks in the history of Shakespeare's reception in the European and the world context.

## Summaries

*Key words:* Weltliteratur, Shakespeare reception, post-modern situation, postmodernism, multiculturalism, globalization.

*De Filippis Simonetta*

### **Horatio's voices. Hamlet's story in Italian theatre productions**

The article deals with the analysis of contemporary Italian theatrical interpretations of Hamlet's story, in which Shakespeare's hero is represented as a symbol for a modern person who doubts the surrounding world and tries to find the truth, overcoming the world solitude and losing his identity. Italian Hamlet strives for justice against the corrupted society that is sick like Shakespeare's Elsinore (*Amleto*, dir. A.Pugliese), explores the depth of his own soul (*Ex-Amleto*, dir. R.Herlitzka.), and reflects upon the functions of theatre and its modern crisis (*Per Amleto*, dir. M.Dalisi.).

*Key words:* Shakespeare, Hamlet, Italian theatre, solitude, identity, person's inner world, theatrical version.

*Engler Balz*

### **Passages we live by: Shakespeare in European Culture**

Interpreting the theme of the permanence of poetry (from sonnet 55 by W.Shakespeare) the researcher shows how through various forms of repetition Shakespeare's works stay alive in the centuries. Four shapes of citations are under analysis in the paper, with the history of European Shakespeare reception outlined. The Basel University project, commonly referred to as *HyperHamlet*, is aimed at collecting references to *Hamlet* and thus tracing its author's presence in the contemporary culture.

*Key words:* record, citation, phrases and passages, reference, modern culture.

*Torkut Nataliya*

### **Shakespeare as a Cultural Metaphor in the Context of the Search for European Identity**

The article deals with the analysis of the functioning of such a cultural metaphor as "Shakespeare", which correlates with the search for European identity. Taking into account the theoretical works by the representatives of the modern linguistics, semiotics and cultural studies, the author investigates the semantic resources and cognitive productiveness of the mentioned cultural metaphor through the prism of Max Black's interactionist theory. A special attention is paid to the elucidating the character of Shakespeare metaphorization in the modern Ukrainian socio-cultural context.

*Key words:* Shakespeare, cultural metaphor, identity, discourse.

*Zhluktenko Natalia*

### **Coleridge's Shakespeare: the notion of "organic form" in the modern perspective**

The researcher discloses the essence of the term "organic form" that holds one of the central places in Shakespeare studies of S.T.Coleridge, the English writer of



## Summaries

Romanticism. The concept's value for further considering of Shakespeare works in the next epochs is emphasized.

**Key words:** *Shakespeare-centrism, Western canon, School of resentment, organic unity.*

### *Keis Vitalij*

#### **Notes to W.Scott's novel "Quentin Durward"**

The researcher reveals the echoes of W.Shakespeare's works in the novel "Quentin Durward" by W.Scott. The influence of Shakespeare's plays is traced in the composition of the novel, its system of characters and a number of stylistic devices as well. The romantic nature of the novel is also under consideration in the article.

**Key words:** *Romanticism, novel, Elizabethan literature, drama, Shakespeare tragedy, composition, character, language.*

### *Macenka Svitlana*

#### **Shakespeare sonnet in the poetic conception of S.George**

The article looks into the peculiarities of Shakespeare sonnets reception by the German poet-symbolist Stefan George. The artist's poetic re-consideration of the collection in the German language proved to be highly original due to the interpreter's modernistic manner. Rejecting the biographical approach to reading Shakespeare's texts, S.George uses the principles of hermeneutics to accentuate the perfect form and sounding of the sonnets that make an important part of his poetic world.

**Key words:** *Shakespeare sonnet, S.George, poem form and sounding, lyrical musicality.*

### *Bandrovska Olga*

#### **Shakespeare in the 9th episode of J.Joyce's "Ulysses": the metaphysics of the individual and the universal**

The peculiarities of the literary reconstruction of Shakespeare's personality in the 9<sup>th</sup> episode of J.Joyce's *Ulysses* are under consideration in the article. The researcher proves that Joyce's idea of biography is based upon the understanding of a personality as a dynamic structure and it realizes the law of dialogism and overall intertextuality as well.

**Key words:** *Shakespeare, Shakespeare question, Daedalus, biography, personality.*

### *Greenhill Rima*

#### **Shakespeare's echos in the works of Il'ya Il'f and Evgeny Petrov**

The author of the article shows that Shakespeare is the most frequently quoted and alluded foreign author in the works of Il'ya Il'f and Evgeny Petrov. The direct connection of *Twelve Chairs* or *The Little Golden Calf* to Shakespeare's works is made evident not only in thematic and vocabulary parallels but also in the novels' political commentary and the character of Ostap Bender that is partially modelled on Hamlet.

## Summaries

*Key words:* Soviet reality, humorous parody, neologisms, literary references, character, incongruous names.

*Gaines Barry*

### **Ernst Lubitsch's *To Be or Not To Be*: Hamlet, Hitler, and the Holocaust**

The author of the article examines the specifics of the well-known monologue “To Be or Not To Be” interpretation in the same named film (1942) directed by Ernst Lubitsch, where Hitler, the chancellor of Germany and the Nazi are ridiculed in the mocking form. The character of the classic material artistic interpretation and the mechanisms of comic effect creating in the film, dedicated to the tragic events of the war times, are under analysis.

*Key words:* Ernst Lubitsch, Hamlet, Shylock, “To be or not to be” speech, film, theatre, Hitler, the Nazi, war.

*Pronkevich Oleksandr*

### **Shakespeare and Popular Culture**

The researcher’s attention is focused on Shakespearean intertext in the popular culture. In the early 19<sup>th</sup> century Shakespeare’s works were still integrated in the system of the popular genres. The interpretation conventions of Romanticism converted Shakespeare into the icon of the “high brow” culture. During the postmodernist period Shakespeare’s defragmented works are widely manipulated in popular culture production. The author of the paper studies the examples of using Shakespeare’s quotations in the science fiction TV movie *Star Trek*, Neil Gaiman’s comics *Midnight Summer Dream*, and TV adverts. Shakespeare’s intertext in the contemporary popular culture performs two functions: 1) it gives a higher status to the “low brow” production and 2) reestablishes Shakespeare’s reputation as an author for entertainment.

*Key words:* Shakespearean intertext, popular culture, TV movie, TV advert, quotation.

*Sokolyansky Mark*

### **Global Anthology of Shakespeare’s sonnets**

The article contains laconic information about the forthcoming Global Anthology of Shakespeare’s sonnets. After a brief discussion about the notion “globalization”, validity of the term in this case is upheld.

*Key words:* Shakespeare, sonnet, anthology, globalization.

## Резюме

*Габлевич Мария*

### **К проблеме генезиса сонета 94**

В статье рассматривается 94-ый сонет, относящийся к тематической группе, которая включает в себя сонеты 93-96. Как показывает автор статьи, эта группа была создана под впечатлением от работы Шекспира над исторической хроникой «Король Эдвард III», написанной, очевидно, зимой 1592-93 годов. Сравнительный текстуальный анализ драмы и пассажей из сонетов, что тематически перекликаются с другими пьесами Шекспира, дает основания предположить, что в этих сонетах адресатами выступают главные герои драмы «Король Эдвард III», а именно «Господин-Госпожа» любовной сюжетной линии. Таким образом, сонеты, будучи своеобразными разделами поэтического рабочего дневника драматурга, дают представление о специфическом жанре поэтической само-рефлексии.

В поэтических и драматургических произведениях Шекспира в духовной сфере Любви, как правило, присутствуют три действующих героя, три авторских *alter ego* или «части»: зрелый мужчина, юноша и женщина. Эти герои воплощают три его сущности: сознательное (ум), несознательное (сердце) и подсознательное (телесные инстинкты). В разных конфигурациях они присутствуют и в других произведениях Шекспира, написанных на тему любви. Так, поэма «Жалоба влюбленного», изданная в том же 1609 году, была призвана дать ключ к пониманию сонетов.

**Ключевые слова:** сонет, историческая хроника, адресат, поэтическая само-рефлексия.

*Мегела Иван*

### **Чувственно-эротическое versus духовно-возвышенное**

В статье рассматриваются различные версии написания сонетов Шекспира. Особое внимание уделено версии автобиографичности сонетов, трактовке взаимоотношений поэта с «Юным другом» и «Смуглой дамой». Подробно анализируются отдельные темы в циклах стихов, посвященных «Юному другу» (дружба, брак, благородство, проблема времени) и взаимоотношениям со «Смуглой дамой» (любовь, ревность, душевные муки, метания между обожанием и осуждением). В центре внимания проблема эротико-чувственного и возвышенно-духовного, соотношение традиций любовной лирики трубадуров, неоплатонизма и достижений ренессансной поэзии. Говорится о двойственной природе человека, о бисексуальности как сложном комплексе проблем физиологии, психологии и поэтической фантазии.

**Ключевые слова:** сонет, тематика, «Юный друг», «Смуглая дама», чувственно-эротическое, духовно-возвышенное, бисексуальность.

**Шестаков Вячеслав**  
**Теннис как игра и метафора у Шекспира**

В статье анализируются упоминания о теннисе в произведениях Шекспира. Показано, что драматург хорошо знал правила и терминологию этой игры, которая была весьма популярной в европейской культуре XVI-XVII вв. Автор статьи раскрывает смысл встречающихся в текстах В.Шекспира метафор, которые связаны с теннисом.

*Ключевые слова:* Шекспир, теннис, игра, теннисный корт, метафора, драма, перевод.

**Флорова Валерия**  
**Двойной диалог в Шекспировских сонетах**

Для Шекспира-лирика, как и для Шекспира-драматурга, характерна постоянная ориентация на воспринимающую аудиторию. Однако аудитория «Сонетов» предельно сужена, иногда вплоть до одного человека. Адресат «Сонетов» выступает сразу в двух ипостасях: как реальный читатель, которого имеет в виду Шекспир, и как персонаж – одно из центральных действующих лиц. Таким образом, в «Сонетах» возникает двойной диалог: автор-читатель и лирический герой-адресат. Этот диалог несет колоссальный драматический заряд благодаря постоянной активности той аудитории, ради которой создается.

*Ключевые слова:* Шекспир, сонеты, автор, читатель, лирический герой, адресат, диалог.

**Франсен Пол**  
**Шекспировские сонеты: от ключа до культурного конструкта**

В статье прослеживаются два тесно взаимосвязанных аспекта рецепции сонетов В.Шекспира мировой культурой: конструирование гендера адресата и сексуальной ориентации лирического героя. С помощью примеров исследователь иллюстрирует тезис о том, что с течением времени постепенно изменилось не только наше видение истории, которую рассказывают сонеты, но и образ самого автора. В статье также демонстрируется потенциальная способность сонетов к раскрытию тех культурных трансформаций, которые находят отражение в процессе конструирования нами образа Шекспира.

*Ключевые слова:* Шекспир, сонет, рецепция, конструкт, пол адресата сонетов, гомоэротизм, бисексуальность.

**Чупис Ирина**  
**Шекспир в зеркале своих сонетов (опыт перевода)**

Перевод сонетов У. Шекспира с оригинала позволил увидеть некоторые свидетельства актерской профессии великого писателя и проследить развитие его отношений с юношей и дамой, владевшими его сердцем.

*Ключевые слова:* перевод, сонет, юный друг, смуглая леди, лирический герой, актерство.

**Высоцкая Наталья**  
**Женский портрет на фоне Елизаветинской эпохи**  
**(«Жена Шекспира» Ж.Грир)**

Статья содержит анализ книги современной британской исследовательницы Ж.Грир «Жена Шекспира» (2007), где переосмысливаются традиционные для шекспироведения представления об Энн Хетевей. Очевидным достоинством этой работы является то, что в ней представлен широкий спектр почерпнутых из документальных и художественных источников фактов, описывающих разнообразные сферы жизни английской женщины позднего Возрождения.

**Ключевые слова:** шекспироведение, феминизм, историческая реальность, Елизаветинская Англия, сонет.

**Коломиец Лада**  
**Шекспировские драмы в переводах П.Кулиша**  
**сквозь призму романтической переводческой школы**

В статье впервые рассматривается сквозь призму этики и эстетики романтической концепции перевода переводческая шекспириана Пантелеймона Кулиша как целостное явление Романтизма в западноевропейском контексте. В частности, анализируется текст перевода «Гамлета» с точки зрения системы переводческих приемов, нацеленных на воплощение романтического идеала перевода.

**Ключевые слова:** романтическая концепция перевода, шекспириана, переводческие приемы, драма, этика и эстетика романтизма.

**Новикова Марина**  
**«Шекспировские эпизоды» Михайла Москаленко**

В статье рассказано о нескольких «шекспировских эпизодах» (поэтические переводы, критические отклики, издательские проспекты) в творчестве Михайла Москаленко (1948-2006), известного украинского переводчика. Освещены его творческие принципы, представлены личные воспоминания автора статьи и ее переписка с М.Москаленко.

**Ключевые слова:** Шекспир, сонет, Украина, поэтический перевод, М.Москаленко, переводческие принципы, издательские проекты, воспоминания, переписка.

**Первушина Елена**  
**Поэтическая антология как принцип переводческой**  
**интерпретации цикла сонетов Шекспира в России**

Статья посвящена не исследованной пока проблеме жанровых аспектов в анализе переводческого преобразования сонетов Шекспира, рассматриваемых не простым сводом отдельных стихотворений, а единым поэтическим циклом. Выявляя разнообразие его жанровых проекций у русских переводчиков XIX-XXI вв., автор подчеркивает конструктивную значимость влияния активно

## Резюме

развивающейся в России множественности параллельных переводов шекспировских «Сонетов».

*Ключевые слова:* поэтический перевод, жанр, сонет, Шекспир, поэтический цикл.

*Лимборский Игорь*

### **Шекспир сегодня: проблемы рецепции и транслятики наследия английского поэта в глобальных проекциях постсовременного мира**

Анализируя существующие значения термина «мировая литература» и его переосмысление в эпоху глобализационных трансформаций, автор статьи показывает, как на протяжении истории рецепции Шекспира в мировом и европейском контексте менялись представления о Великом Барде как о центральной фигуре западного литературного канона.

*Ключевые слова:* *Weltliteratur*, рецепция Шекспира, постсовременная ситуация, посмодерность, мультикультурализм, глобализация

*Де Филиппис Симонетта*

### **Голоса Горацио. История Гамлета в итальянских театральных постановках**

В статье рассматриваются новые итальянские театральные интерпретации истории Гамлета, где шекспировский герой представлен как символ современного человека, который ставит под сомнение окружающий мир и, преодолевая безысходное одиночество, пытается найти правду. Итальянский Гамлет борется за справедливость с коррумпированным обществом, больным, как и шекспировский Эльсинор («Amleto», реж. А.Пуглизе), исследует глубины собственной души («Ex Amleto», реж. Р.Герлицка), а также рассуждает о функциях театра и его современном кризисе («Per Amleto», реж. М.Дализи).

*Ключевые слова:* Шекспир, Гамлет, итальянский театр, одиночество, идентичность, внутренний мир человека, театральная версия.

*Энглер Бальц*

### **Пассажи, которыми мы живем: Шекспир в европейской культуре**

Автор статьи, интерпретируя тему бессмертности поэзии (на примере 55-го сонета У.Шекспира), показывает, как произведения Шекспира живут в веках благодаря различным формам повторов. В статье рассматриваются четыре формы цитации в контексте истории европейской рецепции Шекспира. Проект Базельского университета, известный под названием «Гипер-Гамлет», нацелен на сбор упоминаний о пьесе «Гамлет», и, следовательно, на отслеживание присутствия ее автора в современной культуре.

*Ключевые слова:* увековечивание, цитирование, фразы и пассажи, упоминание, современная культура.

*Торкут Наталья*  
**Шекспир как культурная метафора  
в контексте поисков европейской идентичности**

В статье рассмотрено функционирование концепта «Шекспир» как культурной метафоры, которая коррелируется с поисками европейской идентичности. Опираясь на теоретические разработки представителей современной лингвистики, семиотики и культурологии, автор исследует семантические ресурсы и когнитивную продуктивность упомянутой культурной метафоры сквозь призму интеракционистской теории Макса Блэка. Особое внимание уделяется выявлению характера метафоризации личности Шекспира в современном украинском социокультурном контексте.

*Ключевые слова:* Шекспир, культурная метафора, идентичность, дискурс.

*Жлуктенко Наталья*  
**Шекспир С.Т.Кольриджа: понятие «органической формы» в  
современной перспективе**

В статье раскрывается суть понятия «органическая форма», которое занимает одно из центральных мест в шекспироведческих работах английского автора эпохи Романтизма С.Т.Кольриджа. Показана ценность этого концепта для осмысления творческого наследия Шекспира в последующих веках.

*Ключевые слова:* шекспироцентризм, западный канон, школа ресентимента, органическое единство.

*Кейс Виталий*  
**Заметки к роману Вальтера Скотта «Квентин Дорвард»**

В статье прослеживается отголосок творчества Шекспира в романе В.Скотта «Квентин Дорвард». Влияние Шекспировских драм обозначилось на уровне композиционного построения романа, в образах персонажей, а также в плане языка и средств художественной образности. Исследователь выявляет черты художественной структуры произведения, в которых воплотилась романтическая сущность «Квентина Дорварда».

*Ключевые слова:* романтизм, роман, елизаветинская литература, драма, шекспировская трагедия, композиция, персонаж, язык.

*Маценка Светлана*  
**Шекспировский сонет в поэтической концепции С.Георге**

В статье рассмотрены особенности рецепции сонетов Шекспира немецким поэтом-символистом Стефаном Георге. Этот мастер слова осуществил художественную обработку сборника на немецком языке, оригинальность которой состоит в модернистической манере интерпретатора-переводчика. Отказываясь от биографического подхода к прочтению произведений Шекспира, С.Георге с позиции герменевтики акцентирует

## Резюме

внимание на совершенстве формы и звучания сонетов, которые стали важной составляющей его собственного художественного мира.

*Ключевые слова: Шекспировский сонет, С.Георге, форма и звучание поэтического произведения, лирическая музыкальность.*

**Бандровская Ольга**

### **Шекспир в 9-ом эпизоде «Улисса» Дж.Джойса: метафизика индивидуального и универсального**

В статье проанализировано своеобразие художественной реконструкции личности Шекспира в 9-ом эпизоде романа «Улисс» Дж.Джойса. Показано, что Джойсовская концепция биографирования основывается на понимании динамической структуры личности и является реализацией закона диалогичности и всесторонней интертекстуальности.

*Ключевые слова: Шекспир, Шекспировский вопрос, Дедал, биография, личность.*

**Гринхилл Рима**

### **Отголоски Шекспира в произведениях Ильи Ильфа и Евгения Петрова**

Как показано в статье, из всех западных писателей именно Шекспир является наиболее часто цитируемым автором в романах Ильи Ильфа и Евгения Петрова. Прямая связь между романами «Двенадцать стульев» или «Золотой теленок» и произведениями Шекспира прослеживается не только благодаря тематическим и словарным параллелям, но также в политических подтекстах романов Ильфа и Петрова и в образе Остапа Бендера, который частично смоделирован с Гамлета.

*Ключевые слова: Советская действительность, юмористическая пародия, неологизмы, литературные ссылки, нелепые имена.*

**Гейнс Барри**

### **«Быть или не быть» Эрнста Любича: Гамлет, Гитлер и Холокост.**

Автор статьи рассматривает особенности трактовки широкоизвестного монолога «Быть или не быть» в одноименном фильме (1942) Эрнста Любича, где высмеиваются канцлер Германии Гитлер и нацисты. Детально исследуется характер творческой переработки классического материала и выявляются механизмы формирования комического эффекта в фильме, посвященном трагическим событиям военного времени.

*Ключевые слова: Эрнст Любич, Гамлет, Шейлок, монолог «Быть или не быть», кинофильм, театр, Гитлер, нацисты, война.*

**Пронкевич Александр**

### **Шекспир и популярная культура**

Внимание автора статьи сосредоточено на изучении шекспировского интертекста в популярной культуре. Еще в начале XIX века произведения



## Резюме

Шекспира были интегрированы в систему популярных жанров. Критика эпохи Романтизма превратила Шекспира в икону элитарной культуры. В период постмодернизма шекспировские произведения активно эксплуатируются массовой культурой. В статье рассмотрены примеры манипулирования шекспировскими цитатами в научно-фантастическом сериале «Star Trek», в книге комиксов Нила Геймана «Сон летней ночи», а также в коммерческой рекламе. Шекспировский интертекст в современной популярной культуре выполняет две функции: 1) придает продукции массовой культуры более высокий статус и 2) восстанавливает репутацию Шекспира как «развлекательного» автора.

**Ключевые слова:** *шекспировский интертекст, массовая культура, сериал, комикс, коммерческая реклама, цитата.*

### **Соколянский Марк**

#### **Глобальная антология шекспировских сонетов**

Статья содержит краткую информацию о новом издании – *глобальной* антологии шекспировских сонетов. Подчеркивается и на фактическом материале доказывается целесообразность использования в данном случае определения «глобальный».

**Ключевые слова:** *Шекспир, сонет, антология, глобализация.*

## Відомості про авторів

**Бандровська Ольга Трохимівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури, Львівський національний університет ім. І.Франка (м. Львів).

**Висоцька Наталія Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури, Київський національний лінгвістичний університет (м. Київ).

**Габлевич Марія Богданівна** – перекладач, член Спілки письменників України (м. Львів)

**Грінхілл Рима** – професор факультету слов'янських мов та літератур, Стенфордський університет (м. Стенфорд, США).

**Гейнс Баррі** – професор англійської літератури Університету Нью-Мексико (м. Альбукерке, США)

**Де Філіппіс Сімонетта** – професор англійської літератури, Неапольський університет “L'Orientale” (м. Неаполь, Італія).

**Енглер Бальц** – почесний професор Базельського університету, віце-президент Європейської асоціації шекспірознавців (2007-2009) (м. Базель, Швейцарія).

**Жлуктенко Наталія Юріївна** – кандидат філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, Інститут філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка (м. Київ).

**Кейс Віталій** – фахівець з історії англійської літератури Ратгерського Університету (Ньюарк, США), перекладач (м. Нью-Йорк, США).

**Коломієць Лада Володимирівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і практики перекладу з англійської мови, Інститут філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка (м. Київ).

**Лімборський Ігор Валентинович** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і практики перекладу та компаративістики, Східноєвропейський університет економіки та менеджменту (м. Черкаси).

**Маценка Світлана Павлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури, Львівський національний університет ім. Івана Франка (м. Львів).

**Мегела Іван Петрович** – доктор філологічних наук, професор кафедри історії журналістики, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (м. Київ).

**Новикова Марина Олексіївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури, Таврійський національний університет ім. В.І.Вернадського (м. Сімферополь).

**Первушина Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, професор Інституту російської мови та літератури, Далекосхідний державний університет (м. Владивосток, Росія).

**Пронкевич Олександр Вікторович** – доктор філологічних наук, професор кафедри романо-германської філології, Чорноморський державний університет ім. Петра Могили (м. Миколаїв).

**Соколянський Марк Георгійович** – 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).

**Торкут Наталія Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та зарубіжної літератури, Класичний приватний університет, науковий керівник Лабораторії ренесансних студій, директор Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя).

### Відомості про авторів

**Флорова Валерія Сергіївна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Московський державний гуманітарний університет ім. М.О.Шолохова (м. Москва, Росія).

**Франсен Пол** – професор, Утрехтський університет, член редакційної колегії наукового шекспірознавчого журналу "Folio", скарбничий Шекспірівського товариства Нідерландів і Бельгії (м. Утрехт, Нідерланди)

**Чупіс Ірина Євгенівна** – перекладач, доктор фізико-математичних наук, доцент, провідний науковий співробітник Фізико-технічного інституту низьких температур ім. Б.І.Веркіна НАН України (м. Харків).

**Шестаков В'ячеслав Павлович** – доктор філософських наук, професор, заслужений діяч культури Російської Федерації, Російський інститут культурології (м. Москва, Росія).

## ЗМІСТ

### I. Шекспірове слово крізь призму дослідницької аналітики

Габлевич Марія. <i>ДО ПИТАННЯ ГЕНЕЗИ СОНЕТА 94</i>	3
Мегела Іван. <i>ЧУТТЄВО-ЕРОТИЧНЕ VERSUS ДУХОВНО-ВЕЛИЧНЕ</i>	19
Шестаков Вячеслав. <i>ТЕННИС КАК ИГРА И МЕТАФОРА У ШЕКСПИРА</i>	37
Флорова Валерія. <i>ДВОЙНОЙ ДИАЛОГ В ШЕКСПИРОВСКИХ СОНЕТАХ</i>	48

### II. Шекспір: особистість, маска, міф

Франсен Пол. <i>ШЕКСПІРОВІ СОНЕТИ: ВІД КЛЮЧА ДО КУЛЬТУРНОГО КОНСТРУКТУ</i>	65
Чупис Ирина. <i>У.ШЕКСПИР В ЗЕРКАЛЕ СВОИХ СОНЕТОВ (ОПЫТ ПЕРЕВОДА)</i>	85
Висоцька Наталія. <i>ЖІНОЧИЙ ПОРТРЕТ НА ТЛІ ЄЛИЗАВЕТИНСЬКОЇ ДОБИ («ДРУЖИНА ШЕКСПИРА» Ж.ГРІР)</i>	93

### III. Шекспірові твори в перекладацьких проєкціях

Коломієць Лада. <i>ШЕКСПІРОВІ ДРАМИ В ПЕРЕКЛАДАХ П.КУЛІША КРІЗЬ ПРИЗМУ РОМАНТИЧНОЇ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ШКОЛИ</i>	103
Новикова Марина. <i>«ШЕКСПИРОВСКИЕ ЭПИЗОДЫ» МИХАЙЛА МОСКАЛЕНКО</i>	121
Первушина Елена. <i>ПОЭТИЧЕСКАЯ АНТОЛОГИЯ КАК ПРИНЦИП ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА СОНЕТОВ ШЕКСПИРА В РОССИИ</i>	128
Лімборський Ігор. <i>ШЕКСПІР СЬОГОДНІ: ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ І ТРАНСЛАТОРИКИ СПАДЩИНИ АНГЛІЙСЬКОГО ПОЕТА У ГЛОБАЛЬНИХ ПРОЄКЦІЯХ ПОСТСУЧАСНОГО СВІТУ</i>	141

### IV. Шекспір у світлі рампи: історія і сучасність

Де Філіппіс Сімонетта. <i>ГОЛОСИ ГОРАЦІО. ІСТОРІЯ ГАМЛЕТА В ІТАЛІЙСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ</i>	152
--	-----

## V. Шекспірівське відлуння в літературі й культурі наступних епох

Енглер Бальц. <i>ПАСАЖІ, ЯКИМИ МИ ЖИВЕМО: ШЕКСПІР У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ</i>	167
Торкут Наталія. <i>ШЕКСПІР ЯК КУЛЬТУРНА МЕТАФОРА В КОНТЕКСТІ ПОШУКІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ</i>	178
Жлуктенко Наталія. <i>ШЕКСПІР С. Т. КОЛРІДЖА: ПОНЯТТЯ «ОРГАНІЧНОЇ ФОРМИ» У СУЧАСНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ</i>	192
Кейс Віталій. <i>ЗАУВАГИ ДО РОМАНУ ВАЛЬТЕРА СКОТТА «КВЕНТІН ДОРВАРД»</i>	200
Маценка Світлана. <i>ШЕКСПІРІВСЬКИЙ СОНЕТ У ПОЕТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ С. ГЕОРГЕ</i>	217
Бандровська Ольга. <i>ШЕКСПІР У 9-МУ ЕПІЗОДІ «УЛІССА» ДЖ. ДЖОЙСА: МЕТАФІЗИКА ІНДИВІДУАЛЬНОГО І УНІВЕРСАЛЬНОГО</i>	225
Greenhill Rima. <i>SHAKESPEARE'S ECHOS IN THE WORKS OF IL'YA IL'F AND EVGENY PETROV</i>	238

## VI. Шекспір в інтермедіальному просторі

Гейнс Баррі. <i>«БУТИ ЧИ НЕ БУТИ» ЕРНСТА ЛЮБИЧА: ГАМЛЕТ, ГІТЛЕР І ГОЛОКОСТ</i>	248
Пронкевич Олександр. <i>ШЕКСПІР І ПОПУЛЯРНА КУЛЬТУРА</i>	262

## VII. Шекспір як подія: рецензії, огляди, анонси

Соколянський Марк. <i>ГЛОБАЛЬНА АНТОЛОГІЯ ШЕКСПІРІВСЬКИХ СОНЕТІВ</i>	272
<b>Summaries</b> (англійською мовою)	277
<b>Резюме</b> (російською мовою)	283
<b>Відомості про авторів</b>	290

Наукове видання

# ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ДИСКУРС

*Збірник наукових праць*

## Випуск 1

Технічний редактор Ю.І.Черняк  
Оригінал-макет Ю.І.Черняк

Контактний телефон редакції (061) 220-09-08  
Електронна пошта: renaissance@zhu.edu.ua

Підписано до друку 25.11.2010 р.  
Формат 60x90/16. Папір офсетний. Друк ризографний. Гарнітура Times.  
Ум. друк. арк. 12,05. Обл.-вид. арк. 13,59. Наклад 200 пр. Зам. № 45-10ж.

### **Видавництво**

#### **Класичного приватного університету**

Свідоцтво Державного комітету телебачення і радіомовлення України  
про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і  
розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія Дк № 2041 від 22.12.2004 р.

Виготовлено на поліграфічній базі Класичного приватного університету  
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70 б