

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Історичний факультет
Кафедра історії стародавнього світу та середніх віків

До захисту допущено

кафедрою історії стародавнього світу та середніх віків протокол № _____ від _____

завідувач кафедри _____ С. Д. Литовченко

(підпис) (ім'я, прізвище)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

здобувача першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
«Англійський театр і сценічне мистецтво епохи Відродження»

Спеціальність (спеціалізація) 032 «історія та археологія»

Освітня програма «історія та археологія»



Здобувач Вікторія Мірошникова

(підпис) (ім'я, прізвище)

Науковий керівник _____ О. А. Ручинська

(підпис) (ім'я, прізвище)

РЕФЕРАТ

Тема: Англійський театр і сценічне мистецтво епохи Відродження.

Мета роботи: оцінити роль англійського ренесансного театру як цілісного культурно-історичного явища загальноєвропейського значення. Об'єктом дослідження є англійський театр і сценічне мистецтво Відродження в інституційному, драматургічному та соціокультурному вимірах. Предметом є становлення й розвиток ренесансної драматургії від гуманістичних витоків до творчих вершин Шекспіра, специфіка організації театральної справи та рецепція цієї спадщини в Україні. Методи дослідження: новий історизм, порівняльний і рецепційний аналіз, контент-аналіз первинних текстів, театрознавчий та соціально-історичний підходи. Результати та їхня новизна. Здійснено синтетичну реконструкцію елизаветинського театру як системного явища; запропоновано цілісну характеристику трьох жанрів Шекспіра, хроніки, комедії і трагедії у їхній взаємодії; систематично залучено матеріал рецепції в Україні, де переклад і постановка класики розглядаються як акти національного самовизначення; до вітчизняного наукового обігу введено маловживані праці зарубіжних учених із театрознавчої реконструкції елизаветинської практики. Висновки. Англійський театр Відродження сформував унікальну модель публічного сценічного мистецтва, в якій поєдналися гуманістична вченість, народна традиція й комерційне підприємництво; шекспірівська спадщина залишається живою культурною силою, а її рецепція в Україні набуває особливого ідентифікаційного значення в умовах сучасної боротьби за національну самовизначеність.

Ключові слова: елизаветинський театр, ренесансна драматургія, Вільям Шекспір, сценічне мистецтво, університетські уми, жанрова система, акторська практика, новий історизм, рецепція, українське шекспірознавство, гуманізм, культурна ідентичність.

ABSTRACT

Title: English Theatre and Performing Arts of the Renaissance.

The aim of the study is to assess the role of English Renaissance theatre as an integral cultural and historical phenomenon of pan-European significance. The object is English Renaissance theatre and performing arts in their institutional, dramaturgical and socio-cultural dimensions. The subject is the formation and development of Renaissance drama from its humanist origins to the creative heights of Shakespeare, the organisation of theatrical enterprise, and the reception of this heritage in Ukraine.

Methods: New Historicism, comparative and reception analysis, content analysis of primary texts, theatre-studies and social-historical approaches. Results and novelty. A synthetic reconstruction of Elizabethan theatre as a systemic phenomenon is provided; a holistic characterisation of Shakespeare's three main genres, chronicle histories, comedies and tragedies in their interrelation is proposed; material on the reception of this heritage in Ukraine is systematically incorporated, treating translation and staging as acts of national self-determination; underused foreign scholarly works on Elizabethan theatrical practice are introduced into Ukrainian academic discourse. Conclusions. English Renaissance theatre established a unique model of public performing arts combining humanist learning, popular tradition and commercial enterprise; Shakespeare's legacy remains a living cultural force, and its reception in Ukraine carries particular identifying significance in the context of the contemporary struggle for national self-determination.

Keywords: Elizabethan theatre, Renaissance drama, William Shakespeare, performing arts, University Wits, genre system, acting practice, New Historicism, reception, Ukrainian Shakespeare studies, humanism, cultural identity

Зміст

Реферат.....	2
Вступ	5
Розділ 1. Становлення та розвиток англійської драматургії епохи Відродження.....	15
1.1. Витоки гуманістичного театру (кінець XV - XVI ст.).....	15
1.2. Рецепції античності.....	24
1.3. "Університетські уми" та професійна драматургія.....	33
Розділ 2. Творчість Вільяма Шекспіра як вершина англійського театру Відродження	46
2.1. Три періоди творчості.....	46
2.2. Жанрова різноманітність.....	53
2.3. Філософські основи творчості.....	66
Розділ 3. Сценічне мистецтво та роль театру в англійському суспільстві.....	79
3.1. Організація театральної справи.....	79
3.2. Акторська майстерність та сценічне мистецтво.....	85
3.3. Театр і суспільство.....	90
3.4. Рецепція англійського ренесансного театру в українській культурі.....	95
Висновки.....	102
Список використаних джерел.....	107

ВСТУП

Англійський театр і сценічне мистецтво епохи Відродження являють собою одне з найяскравіших явищ у культурній спадщині Нового часу. Виниклий на перетині гуманістичної ученості, народної видовищної традиції та комерційного підприємництва, елизаветинський театр другої половини XVI - початку XVII ст. не лише став осередком інтелектуального й естетичного життя Лондона, але й сформував художні моделі, що й досі визначають розвиток світової драматургії.¹

Наукова актуальність дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, англійська ренесансна драма залишається одним із найбільш активно досліджуваних сегментів світового літературознавства, й систематизація її здобутків у синтетичній праці має самостійну наукову цінність. По-друге, театральна культура елизаветинської Англії досі є предметом живих дискусій: питання соціального складу публіки, організаційних форм театральної справи, акторської техніки й сценічної мови перебувають у полі уваги дослідників, і вітчизняна наука не може залишатися осторонь цього діалогу. По-третє, вивчення генези, структури й суспільного функціонування елизаветинського театру сприяє глибшому розумінню механізмів, через які мистецтво стає чинником суспільної самоідентифікації народу - теми, що має особливу актуальність для сучасної України.

Суспільно-політичний вимір актуальності теми пов'язаний з тим, що англійський ренесансний театр порушував питання, які не втратили своєї гостроти й нині: природа влади і тиранії, межі особистої свободи й суспільного обов'язку, роль мистецтва як засобу формування національної ідентичності. Рецепція шекспірівської спадщини в Україні, особливо після Революції Гідності і початку повномасштабного вторгнення Росії у 2022 році, набула яскраво вираженого суспільного резонансу, що свідчить про живу актуальність теми за межами суто академічного контексту.

¹ The Cambridge Companion to English Renaissance Drama / ed. by A. R. Braunmuller, Michael Hattaway. 2nd ed. Cambridge, 2003. P. 23–24.

Об'єктом дослідження є англійський театр і сценічне мистецтво епохи Відродження в усій повноті його інституційних, драматургічних і соціокультурних вимірів. Це поняття охоплює як власне театральну інфраструктуру, а саме будівлі, трупи, організаційні механізми функціонування, так і корпус драматичних текстів, що складали репертуарну основу публічних і приватних театрів Лондона кінця XVI - початку XVII ст.

Предметом дослідження є процес становлення й розвитку англійської ренесансної драматургії від витоків гуманістичного театру до творчих вершин Шекспіра, а також специфіка організації театральної справи, акторського мистецтва та суспільної ролі театру в елізаветинській Англії в їхньому взаємозв'язку. Окремим аспектом предмета є рецесія англійського ренесансного театру в українській культурній традиції.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця XV до 1642 року. Нижня межа визначається появою перших задокументованих університетських гуманістичних вистав у Кембриджі й Оксфорді наприкінці XV ст., коли гуманістичні ідеї почали активно трансформувати середньовічні театральні практики.¹ Верхня межа 1642 рік, що є загальновизнаною в англістиці точкою закриття театрів за розпорядженням пуританського парламенту на початку Громадянської війни, що поклало кінець безперервній традиції елізаветинсько-яковського публічного театру. Ця дата позначає не лише адміністративний акт, а й справжній культурний розрив: театр, відновлений після Реставрації 1660 року, функціонував на принципово інших інституційних і естетичних засадах. Таким чином, обрані хронологічні рамки відповідають цілісному культурно-історичному циклу становлення, розквіту й завершення англійського ренесансного театру.

Територіальні межі дослідження охоплюють передусім Англію, насамперед Лондон як головний осередок театального життя, а також університетські

¹ Happé P. English Drama Before Shakespeare. London; New York, 1999. P. 20-24.

центри Оксфорд і Кембридж, де формувалися гуманістичні театральні традиції, та юридичні корпорації Інн оф Корт.¹

Лондон є центром роботи не лише з огляду на географію, але й тому, що саме там сформувалися перші стаціонарні комерційні театри, виникли потужні акторські трупи та сформувалася різноманітна міська публіка, що визначила характер елизаветинської драматургії. Окремий аспект дослідження, рецепція англійського театру в Україні, вимагає розширення територіальних меж до простору України як культурно-історичного регіону з урахуванням того, що до 1991 року ця рецепція відбувалася в умовах різних державних утворень.

Історіографія теми є широкою і розгалуженою. Дослідження англійського ренесансного театру має понад чотирьохсотлітню традицію і включає наукові праці різних методологічних шкіл, жодна з яких не претендує на вичерпність.

Фундаментальною працею в галузі вивчення елизаветинської сцени залишається чотиритомна монографія Едмунда Чемберса «The Elizabethan Stage» (1923)², що є довідковим виданням з організаційної та інституційної історії театру доби. Чемберс систематизував документальні джерела про театральні будівлі, трупи, цензуру й фінансування театральних підприємств, заклавши позитивістське підґрунтя для всього подальшого шекспірознавства.

Дослідження театральної практики представлений монографіями Ендрю Гурра, зокрема «The Shakespearean Stage, 1574–1642» (2009)³ і «Playgoing in Shakespeare's London» (2004)⁴. Гурр реконструює соціальний склад аудиторії, особливості театральної архітектури й специфіку глядацького досвіду в елизаветинських театрах, спираючись на широке коло документальних свідчень. Його підхід демонструє органічне поєднання соціальної та культурної історії театру.

У галузі вивчення ранніх етапів англійської драматургії значення мають дослідження Франсиса Боаса «University Drama in the Tudor Age» (1914)⁵ і Пітера

¹ Happé P. English Drama Before Shakespeare. P. 23.

² Chambers E. K. The Elizabethan Stage : in 4 vols. Oxford : Clarendon Press, 1923.

³ Gurr A. The Shakespearean Stage, 1574–1642. 4th ed. Cambridge, 2009. P. 6-38; 100-139; 209-289.

⁴ Gurr A. Playgoing in Shakespeare's London. 3rd ed. Cambridge, 2004. P. 58-143.

⁵ Boas F. S. University Drama in the Tudor Age. Oxford, 1914. P. 26-179.

Хаппе «English Drama Before Shakespeare» (1999)¹, що простежують шлях від університетських гуманістичних вистав до появи першого покоління професійних драматургів. Розвиток традиції рецепції античної спадщини й становлення жанрових форм, зокрема хроніки, трагедії й комедії, висвітлено в монографіях Іррвіна Рібнера «The English History Play in the Age of Shakespeare» (1957)² і Девіда Бевінгтона «Tudor Drama and Politics» (1968)³.

Традиція шекспірознавства пройшла кілька стадій еволюції. Класичні дослідження Едварда Даудена «Shakspeare: A Critical Study of His Mind and Art» (1875)⁴ і Е. М. В. Тілларда «Shakespeare's History Plays» (1944)⁵ закладали психологічний і культурно-ідеологічний підходи до інтерпретації шекспірівської творчості. У другій половині XX ст. набув поширення новоісторичний підхід, найбільш авторитетно представлений Стівеном Грінблаттом у монографіях «Shakespearean Negotiations» (1988)⁶ і «Will in the World» (2004)⁷, у яких театр розглядається як простір циркуляції соціальної енергії.

Принципово важливими для сучасного шекспірознавства є праці Еммі Сміт «This Is Shakespeare» (2019)⁸ і Фрэнка Кермода «Shakespeare's Language» (2001)⁹, що аналізують шекспірівські тексти без ідеологічних спрощень, досліджуючи внутрішню напругу і відкритість шекспірівських творів. Широкий спектр підходів до вивчення трагедій охоплюють класична монографія Бредлі «Shakespearean Tragedy» (1905)¹⁰, новоісторичне дослідження Доллімора

¹ Happé P. English Drama Before Shakespeare. London; New York, 1999. P. 20-137.

² Ribner I. The English History Play in the Age of Shakespeare. Princeton, 1957. P. 30-92.

³ Bevington D. Tudor Drama and Politics: A Critical Approach to Topical Meaning. Cambridge, MA, 1968. 384p.

⁴ Dowden E. Shakspeare: A Critical Study of His Mind and Art. London, 1875. P. 45-215.

⁵ Tillyard E. M. W. Shakespeare's History Plays. London, 1944. P. 15-39; 112-201.

⁶ Greenblatt S. Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley; Los Angeles, 1988. P. 23-98.

⁷ Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. New York, 2004. P. 56-90; 187-260; 357-392.

⁸ Smith E. This Is Shakespeare. London, 2019. P. 67-238.

⁹ Kermode F. Shakespeare's Language. London, 2001. P. 20-84.

¹⁰ Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. 2nd ed. London, 1905. P. 340-384.

«Radical Tragedy» (2004)¹ і театральньо-орієнтований нарис Яна Котта «Shakespeare Our Contemporary» (1967)².

Дослідженню «університетських умів» і їхньої ролі у формуванні професійного театру присвячені монографії Гаррі Левіна «The Overreacher» (1952)³ про Марло, Фредсона Бауерса «Elizabethan Revenge Tragedy» (1940)⁴ про традицію помсти, а також збірний огляд в «Cambridge Companion to English Renaissance Drama» за редакцією Брауналлера і Геттвея (2003)⁵.

В галузі дослідження акторської практики й матеріальних умов театру особливе значення мають монографії Тіффані Стерн «Rehearsal from Shakespeare to Sheridan» (2000)⁶ і спільна праця Саймона Палфрі та Стерн «Shakespeare in Parts» (2007)⁷, що реконструювали систему підготовки й виконання на основі аналізу так званих «cue scripts». Дослідження Стівена Огела «Impersonations» (1996)⁸ і Керол Раттер «Enter the Body» (2001)⁹ присвячені питанню відсутності жінок на єлизаветинській сцені та пов'язаним з цим гендерним конвенціям.

Стосовно вивчення соціальної ролі театру, праці Стівена Маллані «The Place of the Stage» (1988)¹⁰, Джин Говард «The Stage and Social Struggle in Early Modern England» (1994)¹¹ і Чарльза Вітні «Early Responses to Renaissance Drama» (2006)¹² аналізують театр як поле соціального конфлікту й культурних переговорів між різними суспільними групами. Пуританська опозиція і цензура досліджені у монографіях Чемберса та у спеціальних розділах праць Гурра й Говард.

Українська шекспіріана, що є окремим напрямом рецепційних студій, висвітлена в монографії Максима Стріхи «Український художній переклад: між

¹ Dollimore J. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. 3rd ed. Durham, 2004. P. 100-140.

² Kott J. *Shakespeare Our Contemporary* / transl. by Boleslaw Taborski. London, 1967. P. 12-50.

³ Levin H. *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*. Cambridge, MA, 1952. P. 20-62.

⁴ Bowers F. T. *Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*. Princeton, 1940. P. 60-234.

⁵ *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama* / ed. by A. R. Braunmuller, Michael Hattaway. 2nd ed. Cambridge, 2003. P. 23-110.

⁶ Stern T. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford, 2000. P. 1-45.

⁷ Palfrey S., Stern T. *Shakespeare in Parts*. Oxford, 2007. P. 3-80.

⁸ Orgel S. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge, 1996. P. 40-76.

⁹ Rutter C. C. *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage*. London; New York, 2001. P. 15-71.

¹⁰ Mullaney S. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago, 1988. P. 3-43.

¹¹ Howard J. E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London; New York, 1994. P. 105-175.

¹² Whitney C. *Early Responses to Renaissance Drama*. Cambridge, 2006. P. 14-75.

літературою і націєтворенням» (2006)¹, статтях Олени Смольницької, Олеси Міненко, Ольги Лучук та інших дослідників. Театральний вимір реценції вивчався у контексті загальних досліджень з українського театрознавства, зокрема монографії Наталі Єрмакової про Леся Курбаса.

Джерельна база дослідження охоплює кілька груп матеріалів, кожна з яких виконує самостійну евристичну функцію. Першу й центральну групу становлять драматичні тексти. Твори Вільяма Шекспіра використовуються в академічному виданні Стенлі Веллса та Гері Тейлора (Oxford University Press, 2005), яке спирається на ретельне зіставлення кварто й фоліо. Аналіз шекспірівських п'єс дає змогу здійснити контент-аналіз жанрових характеристик, системи персонажів, ідейно-філософського змісту та поетичних засобів. Тексти «університетських умів» Марло, Кіда, Гріна, використовуються в критичних виданнях Бевінгтона, Расмуссена, Едвардса, Зельцера тощо, що дає змогу порівняти їхній художній метод із шекспірівським і окреслити лінії впливу й наслідування.

Тексти ранньої ренесансної драми, Юдола («Ральф Ройстер Дойстер»)², Нортон і Секвіла («Горбодук»)³, Бейла («Король Іоанн»)⁴, важливі для дослідження початкових форм реценції античності й жанрових пошуків середини XVI ст. Контент-аналіз цих текстів дозволяє простежити механізми адаптації класичних зразків до англійських умов і виявити ті структурні інновації, на яких згодом вибудовується зрілий єлизаветинський театр.

Другу групу джерел складають хронікальні й документальні матеріали: «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії»⁵ Рафаеля Голіншеда (перевидання 1587 р.) і «Союз двох шляхетних фамілій»⁶ Едварда Голла, нарративні джерела, що постачали сюжетний матеріал для шекспірівських хронік. Ці пам'ятки є незамінними для аналізу того, як Шекспір трансформував документально-

¹ Стріха М. В. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ, 2006. С. 17-232.

² Udall I. Roister Doister / ed. by G. Scheurweghs. Louvain, 1939. P. 7-15.

³ Norton T., Sackville T. Gorboduc; or, Ferrex and Porrex / ed. by Irby B. Cauthen Jr. Lincoln, 1970. 82 p.

⁴ Bale J. King Johan / ed. by Barry B. Adams. San Marino, CA, 1969. P. 20-33.

⁵ Holinshed R. Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland: in 6 vols. London, 1807–1808.

⁶ Hall E. The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke. London, 1809. P. 30-54; 432-460; 654-690.

хронікальний матеріал в художній текст, і яким чином ця трансформація відображала специфіку тюдорівської ідеологічної програми. Хроніки Голіншеда й Голла дозволяють здійснити порівняльний аналіз між першоджерелом і художнім твором, метод, надзвичайно продуктивний для виявлення авторської концепції.

Третю групу становлять свідчення сучасників: памфлети Роберта Гріна (зокрема «*Groatsworth of Wit*»¹, 1592), що містять перші відомості про Шекспіра, полемічні трактати пуритан, передусім «*Histrion-mastix*»² Вільяма Принна (1633), а також корпус документів про театральне підприємництво, що в оригінальному вигляді систематизований Чемберсом і Гурром. Ці матеріали є неоціненними для реконструкції соціального статусу театру, акторської практики й суспільної дискусії навколо театру як інституту. Памфлети Гріна містять прямі оцінки театального середовища з погляду освіченого сучасника, а пуританська полемічна література, незважаючи на свою тенденційність, є першорядним джерелом для вивчення опозиції театру й механізмів суспільного контролю над публічними видовищами.

Четверту групу складають переклади й матеріали рецепції в українській культурі: перекладацькі проекти Пантелеймона Куліша, Максима Рильського, Миколи Лукаша, а також відповідна перекладознавча й театрознавча документація. Ці матеріали дозволяють застосувати контент-аналіз рецепційного дискурсу: виявити, як кожне покоління українських перекладачів і режисерів прочитувало шекспірівські тексти крізь призму власного культурного й суспільно-політичного моменту, і яким чином переклад ставав актом не лише художнього, а й національного самовизначення.

Метою дослідження є оцінка ролі англійського театру і сценічного мистецтва епохи Відродження як цілісного культурно-історичного явища, що сформувало унікальну модель публічного театру, яка здобула загальноєвропейське значення і справила тривалий вплив на розвиток світової драматургічної традиції.

¹ Greene R. *Greenes, Groats-worth of Witte // The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene: in 15 vols. / ed. by A. B. Grosart. London, 1881–1886. Vol. 12. P. 95–150.*

² Prynne W. *Histrion-mastix: The Players Scourge or Actors Tragedie. London, 1633. 1006 p.*

Для досягнення мети поставлено такі завдання: по-перше, дослідити витoki й ранні форми гуманістичного театру в університетському й придворному середовищі наприкінці XV - першій половині XVI ст.; по-друге, проаналізувати процес рецепції античної драматургічної спадщини в Англії й виявити механізми її адаптації до національних культурних умов; по-третє, охарактеризувати роль «університетських умів» у формуванні жанрових форм і поетичної мови елизаветинського театру; по-четверте, визначити художні особливості трьох основних жанрів шекспірівської творчості, хроніки, комедії та трагедії і дослідити їхній внесок у розвиток ренесансної драматургії; по-п'яте, розкрити філософські засади шекспірівської антропології і визначити їхній зв'язок з гуманістичними та скептичними течіями ренесансної думки; по-шосте, реконструювати організаційні форми театральної справи і специфіку акторського мистецтва елизаветинської доби; по-сьоме, охарактеризувати суспільну роль театру і простежити динаміку відносин між театральною культурою і різними суспільними силами; по-восьме, розглянути рецепцію англійського ренесансного театру в українській культурі й оцінити її значення для розвитку вітчизняної перекладацької і сценічної традиції.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що інтегрує методи культурно-історичної, компаративістської та театрознавчої науки. Дослідження спирається на принципи нового історизму, розроблені Стівеном Грінблаттом, відповідно до яких театральної текст розглядається не як автономний естетичний об'єкт, а як елемент ширших соціальних і культурних практик, що циркулюють між різними сферами суспільного буття.

У процесі дослідження застосовані такі конкретні методи. Метод порівняльного аналізу використовується для зіставлення шекспірівських текстів з їхніми хронікальними й літературними джерелами, а також для виявлення жанрових і поетичних зв'язків між різними представниками елизаветинської драматургії. Метод контент-аналізу застосовується для систематичного дослідження корпусу первинних текстів із метою виявлення характерних мотивів, образних систем та ідейних констант, що визначають елизаветинський

театр як цілісне явище. Зокрема, контент-аналіз хронік дозволяє виявити конкретні засоби, за допомогою яких Шекспір трансформував документальний матеріал у художній текст, зберігаючи ідеологічну напругу тюдорівської доби й водночас виходячи за межі провіденційної схеми.

Метод рецепційного аналізу застосовується для дослідження того, як шекспірівська спадщина засвоювалася й переосмислювалася в різні культурно-історичні епохи, від елизаветинських сучасників до українських перекладачів XX-XXI ст. Театрознавчий підхід забезпечує аналіз матеріальних і організаційних умов театральної практики: архітектурних особливостей елизаветинської сцени, системи підготовки акторів, механізмів функціонування трупи як комерційного підприємства. Соціально-історичний метод дозволяє розглянути театр в контексті соціальних відносин елизаветинської Англії, включаючи відносини між театром і державною владою, театром і пуританською опозицією, театром і різними соціальними верствами публіки.

Наукова новизна дослідження визначається кількома аспектами. По-перше, у роботі здійснено синтетичну реконструкцію англійського ренесансного театру як системного явища, що охоплює одночасно генезу драматургічних форм, специфіку акторської практики та суспільну функцію театального інституту.

По-друге, внеском є систематичне залучення матеріалу з рецепції англійського ренесансного театру в українській культурній традиції. Цей аспект залишається малодослідженим у вітчизняній науці, де шекспірознавство розвивається переважно у галузі порівняльного літературознавства й перекладознавства, але рідко інтегрується з ширшим контекстом театрознавства й культурної рецепції. Дане дослідження пропонує розгляд рецепції як культурно-ідентифікаційного процесу, в якому переклад і постановка класичного тексту стають актами національного самовизначення.

По-третє, у роботі запропоновано цілісну характеристику трьох основних жанрів шекспірівської творчості в їхньому розвитку та взаємодії, що дає змогу оцінити художні досягнення Шекспіра не ізольовано, а в контексті загальних тенденцій елизаветинської драматургії. По-четверте, дослідження інтегрує

новітні методологічні підходи, розроблені в зарубіжному шекспірознавстві останніх десятиліть, у тому числі метод контент-аналізу шекспірівських текстів у зіставленні з їхніми джерелами, і адаптує їх до цілей вітчизняного академічного дослідження.

Дослідження також вводить до наукового обігу ряд менш використовуваних у вітчизняних студіях праць зарубіжних учених, зокрема пов'язаних з театрознавчою реконструкцією єлизаветинської практики та з постколоніальними підходами до шекспірівського тексту, що збагачує методологічний арсенал українського шекспірознавства.

Розділ 1. Становлення та розвиток англійської драматургії епохи Відродження

Англійська драматургія доби Відродження пройшла складний і багатогранний шлях становлення, який охоплює кілька десятиліть інтенсивних культурних трансформацій. Наприкінці XV - впродовж XVI століття англійський театр поступово звільнявся від середньовічних літургійних форм і виробляв власну мову, здатну відповісти на запити нової, гуманістично налаштованої аудиторії. Цей процес живився двома потужними джерелами: з одного боку, живим інтересом до античної драматургії, яку перечитували й переосмислювали крізь призму сучасності, з іншого, енергією університетсько освічених авторів, котрі вперше поєднали книжну вченість із практикою професійної сцени. Саме на перетині цих впливів і народилася та драматургічна традиція, яка невдовзі дала світові Шекспіра.

1.1. Витоки гуманістичного театру (кінець XV - XVI ст.)

Формування англійського ренесансного театру відбувалося на перетині кількох культурних традицій, серед яких слід відзначити рецепцію античної драматургії через університетське середовище. Кембриджський та Оксфордський університети стали тими осередками, де наприкінці XV століття розпочався процес засвоєння класичної спадщини¹, що поступово трансформував середньовічні театральні практики у нові форми драматичного мистецтва. Ця трансформація відбувалася не стихійно, а як свідомий проект гуманістично освіченої еліти, яка прагнула відродити античні зразки красномовства, поезії та драматургії як засоби виховання та формування нової культурної ідентичності.

Університетський театр виник як педагогічна практика, спрямована на вдосконалення латинської мови студентів та їхнє ознайомлення з античною літературою. Постановки комедій Плавта та Теренція, а також трагедій Сенеки проводилися студентами в коледжах обох університетів², причому ці вистави

¹ Boas F. S. *University Drama in the Tudor Age*. Oxford, 1914. P. 26-30.

² Nelson A. H. *Early Cambridge Theatres: College, University, and Town Stages, 1464–1720*. Cambridge, 1994. P. 15–45.

мали подвійну функцію: вони слугували як навчальні вправи в риториці та акторській майстерності, і водночас як форма інтелектуальної розваги для освіченої академічної спільноти. Найдавніші документальні свідчення про такі постановки датуються 1510-ми роками, хоча є підстави вважати, що практика театральних вистав у коледжах могла початися й раніше, ще в останнє десятиліття XV століття, коли гуманістичні ідеї почали активно проникати в англійське університетське середовище.¹

Роль у становленні гуманістичного театру відіграла підтримка королівського двору, за правління Генріха VIII, який сам отримав гуманістичну освіту і живо цікавився новими культурними течіями.² Король оточив себе освіченими радниками-гуманістами, серед яких виділявся Томас Мор – юрист, письменник, автор знаменитої "Утопії" та один із найосвіченіших людей свого часу.³ Мор, який сам у молодості мав театральні інтереси та був знайомий з античною драматургією, підтримував ідею використання театру як засобу морального виховання та інтелектуального розвитку.⁴

Придворний театр за часів Генріха VIII став складовою культурного життя королівського оточення, поєднуючи розважальну функцію з політичною та ідеологічною.⁵ Постановки при дворі відрізнялися від університетських більшою пишністю оформлення та можливістю використання англійської мови замість латини, що розширювало аудиторію глядачів. Саме при королівському дворі відбувся перехід від латиномовних вистав, доступних лише освіченій еліті, до англійськомовних адаптацій античних п'єс, які могли сприймати ширші верстви аристократії. Подією в історії англійського гуманістичного театру стала постановка комедії Плавта англійською мовою приблизно в 1520-х роках при королівському дворі.⁶ Хоча точна дата та назва п'єси викликають дискусії серед дослідників, сам факт такої постановки засвідчує зрілість процесу адаптації

¹ Boas F. S. *University Drama in the Tudor Age*. Oxford, 1914. P. 26–30.

² Walker G. *Plays of Persuasion: Drama and Politics at the Court of Henry VIII*. Cambridge, 1991. P. 1–25.

³ More T. *Utopia* / ed. by G. M. Logan, R. M. Adams. Cambridge, 2002. 134p.

⁴ Bevington D. *Tudor Drama and Politics: A Critical Approach to Topical Meaning*. Cambridge, MA, 1968. P. 45–67.

⁵ Walker G. *Plays of Persuasion...* P. 20–25.

⁶ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage*. Oxford, 1923. Vol. 1. P. 130–145.

античної драматургії до англійських умов. Грег Волкер у своєму дослідженні "Plays of Persuasion: Drama and Politics at the Court of Henry VIII" (Cambridge University Press, 1991) аналізує функції придворного театру в цей період¹, показуючи, як драматичні вистави використовувалися не лише для розваги, але й для пропагування політичних ідей та демонстрації культурної витонченості монарха. Вибір саме комедій Плавта для таких постановок був не випадковим: його твори, написані живою розмовною латиною, легше піддавалися перекладу англійською мовою, зберігаючи при цьому комічний ефект та динаміку дії. Процес англізації античної драматургії був складним і багатоетапним. Перекладачі та адаптатори стикалися з необхідністю не просто перекласти текст, але й адаптувати його до англійських культурних реалій, зберігши при цьому основні сюжетні лінії та характери персонажів.² Античні комедії з їхніми інтригами навколо кохання, помилкових впізнань, хитрих слуг та скупих батьків виявилися дивовижно сумісними з англійськими уявленнями про комічне, що полегшило їхнє сприйняття публікою.

Водночас університетський театр продовжував розвиватися паралельно з придворним, зберігаючи свою специфіку та педагогічну спрямованість. У Кембриджі та Оксфорді постановки класичних п'єс стали регулярною практикою³, під час святкування Різдва та інших урочистих подій. Коледжі змагалися між собою в організації найбільш вишуканих та інтелектуально насичених вистав, що стимулювало розвиток акторської майстерності студентів та сценічної техніки. Ці постановки залишалися переважно латиномовними, оскільки одним з їхніх головних завдань було вдосконалення володіння класичною мовою, яка вважалася необхідною для будь-якої освіченої людини. Репертуар університетських вистав поступово розширювався. Якщо спочатку студенти обмежувалися постановками безпосередньо античних авторів – Плавта, Теренція, рідше Сенеки, – то згодом почали з'являтися оригінальні п'єси,

¹Walker G. Plays of Persuasion... P. 89–124.

²Bradner L. The Latin Drama of the Renaissance (1340–1640) // Studies in the Renaissance. 1957. Vol. 4. P. 31–33.

³Boas F. S. University Drama in the Tudor Age. Oxford, 1914. P. 45–46.

написані латиною за античними зразками.¹ Ці новолатинські драми поєднували структурні елементи римської комедії чи трагедії з сучасними темами, часто морально-дидактичного характеру. Автори таких творів, як правило, самі були викладачами або випускниками університетів, які прагнули не просто імітувати античні зразки, а створити нову драматургію, що відповідала б ренесансним гуманістичним ідеалам. Значення мала риторична складова університетських вистав.² Студенти, які виконували ролі в п'єсах, отримували практичний досвід публічного виступу, жестикуляції, модуляції голосу – всіх тих навичок, які вважалися необхідними для майбутніх юристів, священиків, дипломатів та державних діячів. Театр у цьому сенсі був не просто мистецькою практикою, а елементом освітньої системи, що готувала еліту ренесансної Англії. Кожна роль вимагала не лише запам'ятовування тексту, але й розуміння риторичних фігур, здатності передати емоції через голос та жест, вміння триматися на сцені перед публікою.

Гуманістичне середовище, яке формувалося навколо університетського та придворного театру, характеризувалося атмосферою інтелектуального пошуку та культурного експериментування.³ Освічені люди того часу усвідомлювали себе спадкоємцями великої античної традиції, яку вони прагнули не просто зберегти, але й творчо переосмислити. Театральні постановки були частиною ширшого культурного проекту, що включав переклад та коментування античних текстів, створення нової латинської поезії, реформування освіти за гуманістичними принципами. Саме в цьому контексті слід розуміти ентузіазм, з яким король Генріх VIII та його оточення підтримували театральні експерименти – це була не просто розвага, а спосіб продемонструвати причетність Англії до загальноєвропейського ренесансного руху. Роль Томаса Мора в цих процесах заслуговує на окрему увагу. Як один із провідних англійських гуманістів, Мор підтримував тісні зв'язки з континентальними вченими, зокрема з Еразмом

¹ Bradner L. The Latin Drama of the Renaissance (1340–1640) // Studies in the Renaissance. 1957. Vol. 4. P. 54.

² White P. W. Theatre and Reformation: Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England. Cambridge, 1993. P. 12–14.

³ Happé P. English Drama Before Shakespeare. P. 45–47.

Роттердамським¹, і добре розумів значення театру для поширення гуманістичних ідей. У його власних творах, в "Утопії" (1516), можна знайти роздуми про роль мистецтва та розваг у правильно організованому суспільстві.² Хоча Мор не писав драматичних творів, його інтелектуальний вплив на придворне культурне середовище був значним, і саме завдяки таким постатям, як він, театр отримував легітимацію як серйозна культурна практика, гідна уваги освічених людей. Технічні аспекти ранніх гуманістичних вистав були ще досить простими. Університетські постановки відбувалися зазвичай у залах коледжів, без складних декорацій, з мінімальним костюмуванням.³ Головна увага приділялася слову, риториці, виразності мови. Придворні вистави могли бути більш пишними, з використанням костюмів та певних декоративних елементів, але і вони ще далеко не досягали тієї складності сценічного оформлення, яка стане характерною для пізнішого англійського театру.

Одним з аспектів розвитку гуманістичного театру була поступова трансформація самого розуміння драматичного мистецтва. Середньовічний театр, представлений переважно містеріями, міракллями та мораліте, мав насамперед релігійно-дидактичну функцію і базувався на біблійних сюжетах або алегоричних образах. Гуманістичний театр, навпаки, звертався до *secular* світу античності, до проблем людських стосунків, політики, морального вибору поза суто релігійним контекстом. Ця секуляризація театру не означала повного розриву з християнською традицією – багато гуманістів залишалися глибоко віруючими людьми, – але вона відкривала простір для зображення людини в більш широкому спектрі ситуацій та емоцій. Комедії Плавта та Теренція привносили в англійський театр нові типи персонажів та сюжетних схем. Хитрий слуга, що обманює свого господаря; закоханий юнак, який намагається здобути серце дівчини всупереч волі батька; скупий старий, якого обдурюють рідні; сварлива дружина; хвалькуватий воїн – всі ці типи, створені римською комедією,

¹ Erasmus D. *The Correspondence of Erasmus: Letters 1522 to 1523 / transl. by R. A. B. Mynors, D. F. S. Thomson*. Toronto, 1974. P. 145–158.

² More T. *Utopia*... P. 51–84.

³ Nelson A. H. *Early Cambridge Theatres*... P. 78–112.

ставали частиною англійської драматургічної традиції.¹ Вони були впізнаваними, часто карикатурними, але водночас дозволяли досліджувати реальні соціальні відносини та людські слабкості. На відміну від абстрактних алегоричних фігур середньовічного театру (Добродійність, Обжерливість, Смерть тощо), ці персонажі були живими людьми з конкретними прагненнями та недоліками. Трагедії Сенеки, які також ставилися в університетах, хоча й рідше за комедії, вносили інший вимір – патетику високих пристрастей, філософські роздуми про долю та людську природу, риторику великих монологів.² Сенеканська традиція з її акцентом на внутрішніх конфліктах, моральних дилемах та трагічних наслідках людських рішень надалі суттєво вплине на розвиток англійської ренесансної трагедії, хоча цей вплив повною мірою виявиться дещо пізніше, в другій половині XVI століття.

Процес засвоєння античної драматургії супроводжувався також теоретичною рефлексією. Гуманісти вивчали не лише самі п'єси, але й античні трактати про поетику та риторику, насамперед "Поетику" Аристотеля,³ яка стала відома в латинському перекладі, та твори Горація. Ці теоретичні джерела формували уявлення про природу драми, про відмінності між комедією та трагедією, про необхідність дотримання певних правил композиції. Хоча англійський театр ніколи не став таким жорстко регламентованим, як французький класицизм XVII століття⁴, вже в ранній період гуманістичні автори та постановники усвідомлювали існування певних жанрових норм та драматургічних принципів, запозичених з античності. Поступово формувалося середовище людей, професійно пов'язаних з театром – не професійних акторів у сучасному розумінні, але освічених аматорів, які регулярно брали участь у виставах або писали п'єси.⁵ Деякі випускники університетів, отримавши досвід участі в студентських постановках, продовжували цікавитися театром, писали драматичні твори або організовували вистави. Так поступово створювалася

¹ Plautus. *Miles Gloriosus* / ed. by M. Hammond et al. Cambridge, MA, 1963. P. 1–20. Introduction.

² Seneca L. A. *Tragedies* / ed. and transl. by J. G. Fitch. Cambridge, MA, 2002. Vol. 1. P. 20–34

³ Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 30–32.

⁴ The Cambridge Companion to English Renaissance Drama... P. 23–45.

⁵ Boas F. S. *University Drama in the Tudor Age*... P. 95–97.

інфраструктура майбутнього професійного театру, хоча до його виникнення мало пройти ще кілька десятиліть. Географія гуманістичного театру також поступово розширювалася. Окрім Кембриджа, Оксфорда та королівського двору, вистави за античними зразками починали ставитися в юридичних корпораціях Лондона - Inns of Court¹, де навчалися майбутні юристи. Ці інституції, що поєднували функції юридичних шкіл та професійних об'єднань, мали власні традиції святкувань та розваг, до яких органічно вписалися театральні постановки. Юридичні корпорації стали мостом між університетським академічним театром та майбутнім публічним професійним театром, оскільки їхня аудиторія була ширшою та різноманітнішою за університетську, але водночас достатньо освіченою, щоб оцінити складність гуманістичної драми.

Соціальний склад глядачів ранніх гуманістичних вистав визначав характер драматургії та специфіку сценічного втілення. Університетські постановки орієнтувалися на академічну аудиторію: викладачів, студентів, іноді запрошених гостей з числа освічених джентльменів або церковних ієрархів. Ця публіка мала класичну освіту, розуміла латинські тексти, могла оцінити тонкощі риторики та алюзії на античні джерела. Придворні вистави розраховувалися на аристократичне оточення монарха, людей, які хоча й не завжди володіли латиною так само вільно, як університетські вчені, але були обізнані з основами гуманістичної культури і прагнули демонструвати свою освіченість. Вистави в юридичних корпораціях мали найбільш різноманітну аудиторію, що включала як молодих студентів права, так і досвідчених юристів, суддів, іноді представників купецтва та міської еліти.² Ця соціальна стратифікація театральної аудиторії мала наслідки для подальшого розвитку англійського театру. З одного боку, гуманістична драма залишалася елітарною формою мистецтва, доступною лише освіченим верствам суспільства. З іншого боку, сам факт існування різних театральних майданчиків з різними типами публіки створював передумови для диференціації драматургії, для виникнення різних жанрів та стилів, орієнтованих

¹ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 1. P. 130–145.

² Bevington D. Tudor Drama and Politics... P. 102–108.

на різні смаки.¹ Саме це розмаїття згодом дозволить англійському театру розвинутися в найбагатшу драматургічну традицію Європи, здатну поєднувати високу поезію з народним гумором, античні сюжети з національною історією, філософську глибину з видовищною динамікою. Мовна ситуація в ранньому гуманістичному театрі також була складною та багатшаровою. Латина залишалася мовою престижу, мовою науки та міжнародного спілкування освічених людей.² Проте англійська мова в XVI столітті переживала процес становлення як літературної мови, здатної виражати складні ідеї та тонкі емоції. Переклади античних п'єс англійською були не просто лінгвістичним завданням, але й частиною ширшого проекту розбудови національної літературної мови.

Перекладачі стикалися з необхідністю знайти англійські еквіваленти для латинських риторичних фігур, створити віршовані форми³, які відповідали б духу оригіналу, але звучали б природно англійською. Цей процес збагачував англійську мову, розширював її виражальні можливості, готував ґрунт для розквіту національної поезії та драматургії в другій половині XVI століття. Саме в цей період закладалися основи того поетичного інструментарію, яким згодом користуватимуться Марло, Шекспір та їхні сучасники. Організаційні форми ранніх гуманістичних вистав були ще далекими від професійного театру. Постановки здійснювалися від випадку до випадку, приурочувалися до святкових подій, не мали регулярного характеру.⁴ Актори були аматорами – студентами, придворними, членами юридичних корпорацій, які грали не заради заробітку, а як частину освітнього процесу або придворного служіння. Репетиції, ймовірно, були короткими, а сценічне втілення – відносно простим. Проте навіть у цих скромних умовах формувалися театральні традиції: розуміння необхідності колективної роботи, відчуття сценічного простору, навички взаємодії з публікою.⁵ Фінансування театральних проектів також було нерегулярним та залежало від меценатства. Королівський двір виділяв кошти на

¹ Bevington D. Tudor Drama and Politics... P. 120–134.

² Happé P. English Drama Before Shakespeare... P. 45–67.

³ Thompson J. The Founding of English Metre. London, 1961. P. 45–68.

⁴ White P. W. Theatre and Reformation... P. 56–68.

⁵ Op.cit. P. 70–77.

придворні розваги, включаючи театральні постановки, як частину репрезентативних витрат монархії.¹ Університетські коледжі могли виділяти невеликі суми на костюми та реквізит для святкових вистав. Юридичні корпорації фінансували театральні заходи зі своїх внутрішніх фондів. Проте всі ці форми фінансування були епізодичними, що не дозволяло створити постійно діючі театральні структури. Для виникнення професійного театру потрібні були інші економічні умови, які сформується лише в останній третині XVI століття з появою публічних комерційних театрів.²

Водночас не слід недооцінювати значення цього раннього періоду для подальшого розвитку англійського театру. Саме в університетах та при королівському дворі формувалося розуміння драми як серйозної літературної форми, гідної уваги освічених людей. Саме тут закладалися основи драматургічної техніки, засвоювалися античні сюжетні схеми та типи персонажів, експериментувалися з різними віршовими формами. Саме це середовище виховало покоління освічених глядачів, здатних оцінити складність драматургічної побудови, красу поетичного слова, глибину філософської проблематики.³ Без цього підґрунтя навряд чи був би можливим той вибух драматургічної творчості, який відбувся в останні десятиліття XVI століття.

Таким чином, період кінця XV – першої третини XVI століття став часом закладання фундаменту англійського ренесансного театру. Рецепція античної драматургії через університетське середовище, підтримка гуманістичних ініціатив королівським двором, поступовий перехід від латиномовних до англійськомовних вистав, формування освіченої театральної аудиторії – всі ці процеси створили необхідні передумови для виникнення оригінальної національної драматургії. Гуманістичний театр цього періоду був ще обмеженим за масштабом, елітарним за характером, епізодичним за формою організації, але він виконав свою історичну місію – познайомив англійське суспільство з багатством античної драматургічної традиції та продемонстрував можливості

¹ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage*. Vol. 1. Oxford, 1923. P. 234–256.

² *Op. cit.* Vol. 1. P. 230.

³ Boas F. S. *University Drama in the Tudor Age...* P. 170–179.

театру як форми інтелектуального та естетичного висловлювання. Наступні десятиліття принесуть розширення тематичного діапазону, ускладнення драматургічної техніки, поява нових жанрових форм та, зрештою, народження професійного публічного театру, але всі ці досягнення спиратимуться на той фундамент, який був закладений у перші десятиліття XVI століття.

1.2. Рецепції античності

Процес засвоєння античної драматургічної спадщини англійським театром середини XVI століття характеризувався не механічним копіюванням класичних зразків, а їхньою творчою адаптацією до національних умов та культурних традицій. Драматурги цього періоду прагнули поєднати структурні принципи римської комедії та трагедії з англійськими реаліями, створюючи синтетичні форми, які зберігали зв'язок як з античним першоджерелом, так і з середньовічною драматургічною спадщиною.¹ Саме в цей період остаточно формується англійська драма як самостійне літературне явище, здатне суперничати з континентальними традиціями та водночас зберігати власну національну специфіку. Цей процес відбувався паралельно в різних жанрових напрямках - комедійному, трагедійному та історико-алегоричному, кожен з яких мав власну траєкторію розвитку та специфічні джерела впливу. Ніколас Юдол, який очолював Етонський коледж і був одним із найосвіченіших педагогів свого часу, створив комедію "Ральф Ройстер Дойстер" приблизно в 1552 році, хоча точна дата написання залишається предметом дискусій серед дослідників.² Ця п'єса стала першою повноцінною комедією англійською мовою, що свідомо орієнтувалася на античні зразки, насамперед на творчість Плавта.³ Юдол, який перекладав твори римських авторів і добре знав класичну літературу, взяв за основу типи персонажів та сюжетні схеми з комедій Плавта, з "Хвалькуватого воїна" (*Miles Gloriosus*), перенісши дію в сучасне йому англійське середовище.

Головний персонаж п'єси, Ральф Ройстер Дойстер, є прямим нащадком плавтівського *miles gloriosus* - хвалькуватого вояки, який переоцінює власну

¹ Bevington D. Tudor Drama and Politics... P. 135–167.

² Edgerton W. L. Nicholas Udall. Op. cit. P. 87–115.

³ Udall N. Roister Doister... P. 7–15. Introduction.

привабливість та військову доблесть. Проте Юдол адаптував цей тип до англійських соціальних реалій, перетворивши римського воїна на сучасного джентльмена-бешкетника, чий претензії на увагу заміжньої міщанки Крістіани Кастанс виглядають одночасно смішно і типово для англійського міського середовища. П'єса зберігає п'ятиактну структуру римської комедії, використовує пролог та монологи персонажів, але водночас наповнена англійськими побутовими деталями, жартами та мовними зворотами, зрозумілими саме англійській аудиторії середини XVI століття. Елементом новаторства Юдола було використання англійської віршованої форми замість прозового тексту. На відміну від латинських оригіналів Плавта, які мали складну метричну структуру, Юдол створив свою систему римованих куплетів, що відповідала особливостям англійської мови та звучала природно для вуха англійського глядача.¹ Ця віршована форма, хоча й відрізнялася від пізнішого білого вірша, який стане основою англійської ренесансної драми, демонструвала можливість створення поетичної драми англійською мовою, що могла б конкурувати з латинською за виразністю та елегантністю. Характери персонажів у Юдола також демонструють синтез античних та англійських традицій. Хитрий слуга Меррітрік, який допомагає Ральфу в його любовних інтригах, нагадує численних *servus callidus* з римських комедій, але його жарти та прийоми мають виразно англійський колорит. Крістіана Кастанс, вірна дружина, яка чекає повернення свого чоловіка-купця з-за моря, поєднує риси доброчесної матрони з римської комедії та ідеального образу англійської міщанки, яка втілює протестантські чесноти працьовитості та вірності.²

Соціальний контекст п'єси Юдола відображає специфіку англійського міського життя середини XVI століття. На відміну від римських комедій, де дія часто розгортається в світі рабовласників та вільновідпущеників, у "Ральфі Ройстері Дойстері" ми бачимо представників англійського третього стану - купців, ремісників, слуг, які становили основу міської економіки тюдорівської

¹ Thompson J. The Founding of English Metre. London, 1961. P. 89–93.

² Op. cit. P. 96–112.

Англиї.¹ Ця соціальна переорієнтація свідчить про те, що Юдол не просто перекладав або адаптував античний текст, а створював нову комедію, яка відповідала запитам та інтересам англійської публіки, передусім освіченого міщанства та студентської молоді. Педагогічна функція комедії також була важливою для Юдола як викладача.² П'єса містить чіткий моральний урок про небезпеки зарозумілості та безрозсудної поведінки, про цінність чесності та вірності. Проте ця дидактика подається не через абстрактну алегорію, як у середньовічних мораліте, а через живі характери та комічні ситуації, що робить моральне повчання більш доступним та переконливим. Така поетика відповідала гуманістичним ідеалам виховання через мистецтво, коли естетична насолода поєднується з моральним удосконаленням. Якщо Юдол демонстрував можливості адаптації римської комедії до англійських умов, то Томас Нортон та Томас Секвіл у своїй трагедії "Горбодук, або Феррекс і Поррекс" звернулися до іншої античної традиції - сенеканської трагедії. Поставлена вперше на Різдво 1561 року в Inner Temple, одній із лондонських юридичних корпорацій, ця п'єса стала першою англійською трагедією, написаною за класичними зразками.³ Вибір Inner Temple як місця прем'єри був не випадковим: юридичні корпорації мали давні традиції театральних вистав під час святкувань, а їхня освічена аудиторія, що складалася з майбутніх юристів, суддів та державних діячів, могла оцінити як літературні якості твору, так і його політичний підтекст.

Сюжет "Горбодука" запозичений не з античності, а з легендарної ранньої історії Британії, зафіксованої в хроніках, зокрема у "Історії бриттів" Джеффрі Монмутського.⁴ Легендарний король Горбодук ділить своє королівство між двома синами, Феррексом і Поррексом, що призводить до братовбивчої війни, загибелі обох синів, помсти матері, яка вбиває одного з них, народного повстання та хаосу. Цей сюжет дозволяв авторам розмірковувати про актуальні політичні проблеми Англії 1560-х років, насамперед про питання престолонаслідування за

¹ Happé P. English Drama Before Shakespeare... P. 112–134.

² Edgerton W. L. Nicholas Udall... P. 145–167.

³ Happé P. English Drama Before Shakespeare... P. 89–90.

⁴ Geoffrey of Monmouth. The History of the Kings of Britain / transl. by L. Thorpe. London, 1966. P. 54–78.

правління королеви Єлизавети I, яка не мала прямих спадкоємців.¹ Небезпека поділу королівства та громадянської війни була не абстрактною загрозою, а цілком реальним побоюванням англійської політичної еліти того часу. Формально "Горбодук" точно слідує структурі сенеканської трагедії. П'єса поділена на п'ять актів, кожен з яких супроводжується хором, що коментує дію та формулює морально-політичні висновки. Перед кожним актом виконується пантоміма - німа сцена, що символічно передбачає події наступного акту, прийом, запозичений з італійських інтермедій та континентальної практики.² Насильницькі події, згідно з античною традицією, відбуваються за сценою і повідомляються через розповіді вісників, що відповідає класичному принципу *decorum*.³ Мова трагедії урочиста, риторично насичена, побудована на довгих монологіях та стихомітії - обміні репліками-рядками між персонажами, характерному для античної драми. Новацією "Горбодука" стало використання білого вірша - нерімованого п'ятистопного ямба, який вперше був застосований в англійській драмі саме в цій п'єсі. Цей віршовий розмір, запозичений з італійської поезії та адаптований до англійської мови графом Серрі в його перекладах Вергілія, виявився ідеально придатним для драматичної мови, поєднуючи урочистість з природністю звучання. Білий вірш надалі стане основною формою англійської ренесансної трагедії та історичної драми, досягнувши свого апогею у творчості Марло та Шекспіра.⁴

Філософська проблематика "Горбодука" безпосередньо пов'язана з сенеканською традицією. Трагедія досліджує питання влади, відповідальності правителя, наслідків необдуманих рішень, згубності пристрастей та помсти. Персонажі п'єси, подібно до героїв Сенеки, виголошують довгі роздуми про природу влади, обов'язки монарха, небезпеки тиранії. Хор формулює узагальнені сентенції про необхідність мудрого правління, про те, що порушення

¹ Winston J. Expanding the Political Nation: Gorboduc at the Inns of Court and Succession Revisited // *Early Theatre*. 2005. Vol. 8, № 1. P. 11–34.

² Lucas F. L. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge, 1922. P. 78–82.

³ *Op. cit.* P. 90–95.

⁴ Thompson J. *The Founding of English Metre...* P. 60–61.

політичного порядку неминуче веде до катастрофи.¹ Проте на відміну від стоїчного фаталізму Сенеки, де доля непохитна і неминуча, "Горбодук" містить чітку політичну настанову: катастрофу можна було б уникнути, якби правитель прислухався до мудрих порад своїх радників. Ця раціоналістична віра в можливість запобігти трагедії через розумне управління відображає гуманістичні переконання авторів. Політичний підтекст трагедії був очевидним для сучасників. Історія про короля, який розділив королівство, прямо натякала на небезпеку відсутності чіткого престолонаслідування. Настанови хору про необхідність збереження єдності королівства та встановлення законного спадкоємця мали на меті вплинути на королівську політику.² Вистава в Inner Temple відбувалася в присутності королеви Єлизавети I, що надавало їй характеру своєрідної політичної репрезентації, спроби через мистецтво вплинути на рішення монархині. Такі функції театру - як засобу політичної дискусії та непрямого звернення до влади - були характерними для англійської драми тюдорівського періоду. Проте "Горбодук", при всіх своїх літературних достоїнствах, залишався скоріше вправою в класичній формі, ніж живою драмою. Надмірна риторичність, статичність дії, відсутність психологічної глибини персонажів, які функціонують радше як рупори політичних ідей, ніж як живі характери, обмежували емоційний вплив трагедії.³ Сенеканська форма виявилася надто жорсткою для англійського театру, який прагнув більшої динаміки та видовищності.

Інший шлях адаптації класичних форм до англійських потреб демонструє творчість Джона Бейла, драматурга, священника-реформатора та полеміста, який використовував театр як засіб релігійної та політичної пропаганди.⁴ Його найвідоміша п'єса "Король Іоанн" (King Johan)⁵, написана приблизно в 1538 році з подальшими переробками в 1550-х роках, становить унікальний синтез

¹ Baker H. *Induction to Tragedy: A Study in a Development of Form in Gorboduc, The Spanish Tragedy, and Titus Andronicus*. Baton Rouge, 1939. P. 67–74.

² Bevington D. *Tudor Drama and Politics...* P. 189–215.

³ Baker H. *Induction to Tragedy...* P. 72–76.

⁴ Harris J. W. *John Bale: A Study in the Minor Literature of the Reformation*. Urbana, 1940. P. 30–35.

⁵ Bale J. *King Johan* / ed. by B. B. Adams. San Marino, CA, 1969. P. 20–33

середньовічного мораліте з історичною хронікою та представляє перехідний етап від алегоричної драми до історичної. Бейл був активним учасником англійської Реформації, палким прихильником розриву з Римом¹, і його драматургія безпосередньо служила завданням утвердження протестантської ідеології та критики католицької церкви. "Король Іоанн" розповідає про правління англійського короля Іоанна Безземельного в XIII столітті, його конфлікт з папою Інокентієм III та баронами, що завершився підписанням Великої хартії вольностей.² Проте Бейл радикально переосмислює цей історичний матеріал у протестантському дусі, представляючи короля Іоанна не як тирана, яким його зображували середньовічні хроністи, а як героя-реформатора, який намагався звільнити Англію від папського втручання та захистити національні інтереси.³ Ця інтерпретація історії була політично актуальною для часів Генріха VIII та Едуарда VI, коли англійська корона остаточно порвала з Римом і проводила секуляризацію церковних земель. Найбільш новаторським елементом драматургії Бейла було поєднання історичних персонажів з алегоричними фігурами в межах однієї п'єси. На сцені діють як реальні історичні особи - король Іоанн, єпископ Кентерберійський Стефан Лангтон, папа Інокентій, - так і абстрактні алегоричні персонажі, що втілюють пороки та чесноти: Седішн (Заколот), Діссімуляція (Лицемірство), Приват Велт (Приватна Користь), Узурпт Поуер (Узурпована Влада), Цівіл Ордер (Громадянський Порядок), Імперіал Маджесті (Імперська Величність). Ці алегоричні персонажі успадковані з традиції мораліте, де абстрактні поняття виступали як дійові особи, що боролися за душу людини.⁴

Проте Бейл використовував цю алегоричну техніку по-новому. Алегоричні персонажі не просто співіснують з історичними, але й часто ототожнюються з ними: наприклад, Седішн переодягається в костюм Стефана Лангтона, Узурпована Влада виявляється папою Інокентієм.⁵ Така техніка подвійної

¹ White P. W. Theatre and Reformation... P. 78–85.

² Hall E. Hall's Chronicle... P. 234–267.

³ Harris J. W. John Bale: A Study in the Minor Literature of the Reformation... P. 67–75.

⁴ Bale J. The Complete Plays of John Bale... Vol. 1. P. 13–15. Introduction.

⁵ Blatt T. B. The Plays of John Bale: A Study of Ideas, Technique and Style. Copenhagen, 1968. P. 112–145.

ідентичності дозволяла Бейлу одночасно розповідати історичні події та інтерпретувати їх у морально-ідеологічному ключі, демонструючи, що за історичними діями стоять абстрактні сили зла або добра. Цей прийом став кроком до створення історичної драми, яка поєднувала б конкретність історичних подій з філософським узагальненням. Вказівки Бейла щодо виконання алегоричних персонажів, які частково збереглися в рукописі п'єси, демонструють його турботу про сценічне втілення задуму. Драматург детально описував костюми, необхідні атрибути, манеру поведінки персонажів.¹ Так, Седішн має бути одягнений як простолюдин-бунтівник, Діссімуляція носити маску благочестя, що приховує злодійську натуру, Узурпована Влада з'являється в пишному папському одязі. Ці вказівки свідчать про те, що Бейл мислив театр не просто як літературний текст, а як видовище, де візуальні елементи - костюми, жести, сценічний рух - мали значення для донесення ідеологічного послання до глядача. Мова п'єси Бейла поєднує різні стильові реєстри. Історичні персонажі та позитивні алегоричні фігури говорять урочистою риторичною мовою, насиченою біблійними цитатами та моральними сентенціями.² Негативні алегоричні персонажі, навпаки, використовують грубий народний гумор, жарти, іноді обценну лексику, що робить їх одночасно загрозливими та смішними. Король Іоанн виголошує патетичні монологи про свою любов до Англії та обов'язки правителя, тоді як персонажі-пороки влаштовують комічні інтермедії, пародіюючи католицькі обряди та розкриваючи свої злочинні плани.

Ідеологічна тенденційність "Короля Іоанна" очевидна і не приховується автором. П'єса послідовно представляє католицьку церкву як джерело всіх бід Англії, зображує папу як узурпатора влади, єпископів та ченців як корисливих лицемірів, що використовують релігію для збагачення та політичних інтриг.³ Підписання Великої хартії вольностей, яке історично вважалося обмеженням королівського свавілля, в інтерпретації Бейла постає як результат папського тиску та зради баронів, що діяли в інтересах Риму проти національних інтересів

¹ Harris J. W. John Bale: A Study in the Minor Literature of the Reformation... P. 78–104.

² Walker G. The Politics of Performance in Early Renaissance Drama. Cambridge, 1998. P. 145–178.

³ Harris J. W. John Bale... P. 130–134.

Англиї. Король Іоанн зображується як мученик, який загинув за справедливість, отруєний ченцем на замовлення папи. Така радикальна переоцінка історичних подій та персонажів відображає загальну тенденцію протестантської історіографії XVI століття, яка прагнула створити альтернативну, антипапську версію англійської історії.¹ Бейл у своїх творах, як драматичних, так і історичних дослідженнях, послідовно проводив думку про те, що конфлікт між англійською короною та папством має давню історію, і що Реформація Генріха VIII була не новацією, а поверненням до справедливого порядку, порушеного папською узурпацією. Ця історична ревізія мала велике значення для легітимації англійської Реформації, оскільки представляла її не як розрив з традицією, а як відновлення автентичної англійської незалежності. Структурно "Король Іоанн" ще зберігає риси середньовічного мораліте: поділ персонажів на абсолютно добрих і абсолютно злих, дидактичність, пряме звернення до глядачів, епізодична побудова дії без чіткої причинно-наслідкової логіки.² Проте введення історичного матеріалу, конкретних часових та географічних реалій, спроба показати політичні конфлікти та інтриги робили цю п'єсу кроком до створення жанру історичної хроніки,³ який досягне розквіту в творчості Марло та Шекспіра в 1590-х роках.

Вплив Бейла на подальший розвиток англійської драми був неоднозначним. З одного боку, його відверта пропагандистська спрямованість, ідеологічна прямолінійність та схематизм персонажів обмежували художню цінність його творів. П'єси Бейла рідко ставилися після його смерті, оскільки вони були надто тісно пов'язані з конкретним історичним моментом релігійно-політичної боротьби.⁴ З іншого боку, його експерименти з поєднанням історичного та алегоричного матеріалу, використання театру як засобу національної самоідентифікації, звернення до англійської історії як джерела драматичних сюжетів відкривали нові можливості для драматургів наступного

¹ White P. W. Theatre and Reformation... P. 134–167.

² Bevington D. From Mankind to Marlowe: Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England. Cambridge, MA, 1962. P. 134–167.

³ Ribner I. The English History Play in the Age of Shakespeare. Princeton, 1957. P. 34–67.

⁴ Harris J. W. John Bale... P. 134–136.

покоління. Творчість Юдола, Нортон і Секвіла, а також Бейла демонструє три різні стратегії рецепції класичних та традиційних форм у англійській драмі середини XVI століття. Юдол показав можливість адаптації римської комедії до англійського побутового контексту, створивши зразок національної комедії, що поєднувала античну структуру з місцевим колоритом.¹ Нортон і Секвіл запровадили сенеканську модель трагедії та білий вірш, створивши формальний каркас для майбутньої англійської високої трагедії, хоча їхній власний твір залишався скоріше академічною вправою.² Бейл продемонстрував можливість використання драми для політичної та релігійної пропаганди, поєднуючи середньовічні алегоричні техніки з історичним матеріалом та створюючи прецедент для національної історичної драми.³ Всі троє драматургів працювали в умовах, коли професійний публічний театр ще не існував, а драма створювалася переважно для обмеженої освіченої аудиторії - студентів, юристів, придворних⁴. Їхні п'єси мали навчально-виховну функцію, прагнули наслідувати класичні зразки або використовувати театр для ідеологічних цілей. Проте саме ці експерименти закладали підвалини для майбутнього розквіту англійської драми, коли в останні десятиліття XVI століття виникне професійний театр з його різноманітною публікою, комерційною основою та новим типом драматурга-професіонала.

Технічні та формальні досягнення цих драматургів стали надбанням наступного покоління. Білий вірш "Горбодука" буде вдосконалений Марло і Шекспіром, перетворившись на гнучкий інструмент для вираження найскладніших психологічних станів та філософських роздумів. Поєднання комедійних та серйозних елементів, започатковане Юдолом та Бейлом, еволюціонує в характерну для англійського ренесансного театру свободу змішування жанрів, коли трагедія включає комічні епізоди, а комедія торкається

¹ The Cambridge Companion to English Renaissance Drama / ed. by A. R. Braunmuller, M. Hattaway. 2nd ed. Cambridge, 2003. P. 89–90.

² Op. cit. P. 90–92.

³ Op. cit. P. 94–95.

⁴ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 1. P. 267–298.

серйозних соціальних проблем.¹ Інтерес до національної історії, виявлений Бейлом, розвинеться в цілий жанр історичних хронік, які стануть найбільш оригінальним внеском англійської драматургії в європейський театр.

Таким чином, середина XVI століття стала періодом інтенсивного експериментування з різними драматургічними формами та моделями, запозиченими як з античності, так і з власної середньовічної традиції. Рецепція античності не була пасивним наслідуванням, а активним творчим процесом адаптації класичних зразків до національних потреб та культурного контексту. Драматурги цього періоду створювали синтетичні форми, що поєднували римську комедію з англійським побутом, сенеканську трагедію з національною історією, середньовічне мораліте з політичною пропагандою. Ці синтетичні форми, при всій їхній недосконалості та експериментальному характері, готували ґрунт для виникнення зрілої англійської ренесансної драми, яка в наступні десятиліття досягне небувалих художніх висот та стане однією з найвеличніших драматургічних традицій в історії світового театру.

1.3. "Університетські уми" та професійна драматургія

Наприкінці 1580-х років на англійській театральній сцені з'являється нове покоління драматургів, яких сучасники та пізніші дослідники називали "університетськими умами" (University Wits).² Ця група талановитих письменників, які здобули класичну освіту в Кембриджі чи Оксфорді, але не знайшли місця в традиційних сферах застосування університетської освіти - церкві, юриспруденції, державній службі, - звернулися до нового і ще не цілком респектабельного заняття: написання п'єс для комерційних публічних театрів. Їхня поява ознаменувала якісний стрибок у розвитку англійської драматургії, оскільки вони поєднували ґрунтовне знання класичної літератури, володіння риторикою та поетичною технікою з розумінням потреб та смаків широкої театральної публіки, що складалася не лише з освіченої еліти, але й з ремісників, торговців, підмайстрів, слуг. До найвизначніших представників цієї групи

¹ White P. W. Theatre and Reformation... P. 100–105.

² Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 3. P. 411–425.

належали Крістофер Марло, Томас Кід, Роберт Грін, Джон Лілі, Джордж Піл та Томас Неш - кожен з них вніс свій унікальний внесок у формування англійського професійного театру.¹ Крістофер Марло, що народився в 1564 році в Кентербері в родині шевця і здобув освіту в Кембриджському університеті, де отримав ступені бакалавра та магістра мистецтв, став найяскравішою постаттю серед "університетських умів"² і справив революційний вплив на англійську драматургію. Його короткочасна, але надзвичайно інтенсивна творча діяльність - Марло загинув за загадкових обставин у 1593 році в віці двадцяти дев'яти років - дала англійському театру низку п'єс, які докорінно змінили уявлення про можливості драматичного мистецтва.

Трагедія "Тамерлан Великий" (Tamburlaine the Great), поставлена приблизно в 1587 році, стала справжньою театральною сенсацією³ і виявила новий тип драматичного героя, невідомий попередній англійській драмі. Тамерлан, скіфський пастух, що піднявся до вершин світової влади завдяки власній волі, хоробрості та безмежній амбіції, втілює ренесансну ідею людини, яка сама творить свою долю і не визнає жодних обмежень для свого прагнення до величі. На відміну від традиційних уявлень середньовічної моралі, де надмірна гордість неминуче каралася, Тамерлан Марло досягає всіх своїх цілей і помирає непереможеним завойовником, хоча й визнає межі людської смертності. Ця п'єса, що складається з двох частин, демонструє послідовне сходження героя від пастуха до володаря Азії, його перемоги над численними царями та імператорами, його любов до прекрасної Зенократи, його риторичні поєдинки з супротивниками. Філософська основа "Тамерлана" радикально відрізняється від традиційної християнської етики. Герой Марло не покладається ні на божественне провидіння, ні на фортуна - дві сили, які в середньовічному світогляді визначали людську долю. Тамерлан вірить виключно в силу власної волі, в могутність людського розуму та мужності.⁴ Його промови сповнені

¹ Sanders W. The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare. Cambridge, 1968. P. 1–35.

² Bakeless J. The Tragical History of Christopher Marlowe. Vol. 1. Cambridge, MA, 1942. P. 73–95.

³ Marlowe C. Tamburlaine the Great / ed. by J. D. Jump. Lincoln, 1967. P. xiii–xx. Introduction.

⁴ Cole D. Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe. Princeton, 1962. P. 89–117.

пафосу самоутвердження, віри в необмеженість людських можливостей. Коли перські вельможі нагадують йому про його низьке походження, Тамерлан відповідає, що справжня шляхетність визначається не народженням, а власними діями та досягненнями. Така позиція відображала гуманістичні ідеї про *dignitas hominis* - гідність людини, що ґрунтується на її здібностях та вчинках, а не на станових привілеях. Водночас Тамерлан Марло не є просто позитивним героєм. Його жорстокість, безжалісність до переможених ворогів, надмірна гордість межують з тиранією. Він використовує полонених царів як тяглову силу для своєї колісниці, палить міста, винищує цілі народи.

Проте драматург не засуджує свого героя однозначно, а показує величність та жахливість необмеженої людської волі, звільненої від традиційних моральних обмежень. Тамерлан втілює те, що дослідник Гаррі Левін у своїй монографії "The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe" (1952)¹ назвав типом "overreacher" - людини, яка переступає всі встановлені межі, прагне неможливого і саме в цьому прагненні виявляє трагічну величність ренесансного індивідуалізму. Ця концепція надмірності, що поєднує героїчне та деструктивне начала, стала наскрізною темою всієї творчості Марло і справила глибокий вплив на подальший розвиток англійської трагедії. Мовна та поетична новаторськість "Тамерлана" була не менш революційною, ніж його філософське наповнення. Марло довів до досконалості білий вірш - нерімований п'ятистопний ямб, який раніше використовувався в "Горбодуку", але залишався скоріше експериментальною формою. У руках Марло білий вірш перетворився на "mighty line" - могутній рядок, як його називали сучасники, здатний передавати найскладніші емоції, філософські роздуми, грандіозні образи.² Віршована мова Тамерлана урочиста, піднесена, насичена гіперболами та метафорами. Герой не просто говорить - він творить словесні світи, його промови будують образи величі та краси, що виходять за межі звичайного людського досвіду. Саме ця поетична потужність робила п'єси Марло такими популярними серед театральної

¹ Levin H. The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe. Cambridge, MA, 1952. P. 23–54.

² Thompson J. The Founding of English Metre... P. 145–162.

публіки, яка могла не повністю розуміти класичні алюзії, але захоплювалася красою та силою поетичного слова. Якщо "Тамерлан" втілював героїчний бік ренесансного індивідуалізму, то "Трагічна історія доктора Фауста" (The Tragical History of Doctor Faustus)¹, написана приблизно між 1588 та 1592 роками, показувала його трагічні межі та згубні наслідки. Ця п'єса, заснована на німецькій легенді про вченого, який уклав угоду з дияволом, стала однією з найглибших філософських драм англійського Ренесансу.

Фауст Марло - це ренесансний інтелектуал, який опанував всі традиційні галузі знання - філософію, медицину, право, теологію - і виявив їх недостатніми для задоволення свого прагнення до абсолютного знання та влади над природою.² Розчарувавшись у схоластичній науці, він звертається до магії як засобу подолання людських обмежень. Його бунт спрямований проти самих умов людського існування, проти смертності, проти залежності від Бога. Фауст хоче стати "повелителем і володарем усього сущого", як мріяв Френсіс Бекон, один із теоретиків нової експериментальної науки. Проте Марло показує, що шлях до такої влади через магію - це ілюзія, оманливий пакт, який врешті-решт обертається втратою душі. Угода Фауста з Мефістофелем, яка дарує йому двадцять чотири роки земної насолоди та магичної влади в обмін на вічне прокляття, відображає центральну дилему ренесансної свідомості: чи можна досягти божественного знання та могутності людськими засобами, чи це неминуче веде до трагедії? На відміну від Тамерлана, який помирає непереможеним, Фауст усвідомлює марність своїх досягнень. Його магична влада виявляється поверхневою і тривіальною - він використовує її для фокусів при дворах, для задоволення дріб'язкових бажань, для комічних помст своїм недругам. Справжнє знання, яке би розкрило таємниці буття, залишається недосяжним. Момент, коли Фауст усвідомлює неминучість розплати, породжує одні з найтрагічніших монологів в англійській літературі,³ де герой відчайдушно благає про спасіння, про зупинку часу, але марно. П'єса виявляє амбівалентність

¹ Marlowe C. Doctor Faustus / ed. by D. Bevington, E. Rasmussen. Manchester, 1993. P. 1–59. Introduction.

² Kocher P. H. Christopher Marlowe: A Study of His Thought, Learning, and Character. Chapel Hill, 1946. P. 104–128.

³ Campbell L. B. Doctor Faustus: A Case of Conscience // PMLA. 1952. Vol. 67, No. 2. P. 219–239.

ставлення Марло до свого героя. З одного боку, Фауст засуджений як богохульник та грішник, який свідомо відкинув можливість спасіння. Християнська мораль п'єси очевидна: людина не може стати богом, спроба переступити встановлені межі веде до вічного прокляття.¹

З іншого боку, сам пафос прагнення Фауста до знання, його інтелектуальна сміливість, відмова підкоритися обмеженням викликають захоплення. Марло, який сам мав репутацію вільнодумця та атеїста - хоча ці звинувачення можуть бути перебільшеними, - вкладає у вуста свого героя промови, що виражають богоборчі та скептичні настрої, характерні для частини ренесансної інтелігенції.² Ця подвійність, поєднання моралістичного засудження з інтелектуальним співчуттям до богоборця, робить "Доктора Фауста" набагато складнішим твором, ніж проста моралізаторська п'єса про покарання гордині. Структура п'єси також відображає цю амбівалентність. Високі трагічні епізоди, що показують душевні муки Фауста, чергуються з грубими комічними сценами, де слуги Фауста наслідують свого господаря, укладаючи свої дріб'язкові угоди з дияволами. Ця змішана структура, що поєднує високе і низьке, трагічне і комічне, була характерною для англійського народного театру, але викликала обурення пуристів, які вважали таке змішування порушенням класичних правил. Проте саме ця свобода від жорстких жанрових рамок дозволяла англійській драмі охопити ширший спектр людського досвіду, показати різні соціальні верства, поєднати філософську глибину з театральною видовищністю. Внесок Марло в розвиток білого вірша важко переоцінити. Він перетворив цю віршову форму на гнучкий інструмент драматичного висловлювання, здатний передавати як піднесену патетику, так і інтимні роздуми, як філософські медитації, так і пристрасні емоційні вибухи. Його "могутній рядок" відрізнявся урочистістю, риторичною насиченістю, складними синтаксичними конструкціями.³ Марло часто використовував enjambment - перенесення думки з одного рядка на інший без паузи, що створювало ефект безперервного потоку мовлення. Його метафори

¹ Greg W. W. The Damnation of Faustus // Modern Language Review. 1946. Vol. 41, No. 2. P. 97–107.

² Steane J. B. Marlowe: A Critical Study. Cambridge, 1964. P. 47–50.

³ Op. cit. P. 67–68.

були грандіозними, часто космічними за масштабом - герої Марло говорять про зірки, планети, царства, безмежні простори.

Томас Кід, сучасник Марло і, ймовірно, його товариш по Кембриджу, хоча точні біографічні відомості про нього обмежені,¹ створив іншу модель трагедії, що справила не менший вплив на англійський театр. Його "Іспанська трагедія" (The Spanish Tragedy), написана приблизно між 1582 та 1592 роками, стала засновницьким твором жанру, який дослідники називають "revenge tragedy" - трагедією помсти або "кривавою трагедією".² Якщо Марло зосереджувався на філософських та психологічних аспектах трагічного досвіду, то Кід створив насамперед театральну ефектну п'єсу, що поєднувала сенеканську традицію з народними смаками, схильними до видовищності та натуралістичного зображення насильства. Сюжет "Іспанської трагедії" обертається навколо помсти старого маршала Ієроніма за вбивство його сина Горація. П'єса починається з прологу, де з'являється Привид убитого дона Андреа в супроводі алегоричної фігури Помсти, що обіцяє відплату вбивцям.³ Ця рамкова конструкція, запозичена із сенеканської традиції, створює атмосферу неминучості трагічної розв'язки та надає дії характеру виконання вищої справедливості. Проте на відміну від сенеканських трагедій, де насильство відбувається за сценою і повідомляється через розповіді вісників, Кід виносить кривавні епізоди безпосередньо на сцену, показуючи вбивства, самогубства, страти в усій їхній жахливій наочності. Центральна постать Ієроніма - це людина, яка поступово переходить від віри в офіційне правосуддя до необхідності особистої помсти. Спочатку він намагається домогтися справедливості законним шляхом, звертається до короля, але його прохання ігноруються, оскільки вбивцями є впливові аристократи.⁴ Крах віри в інституційну справедливість штовхає Ієроніма до божевілля та кривавої помсти, яку він здійснює через

¹ Freeman A. Thomas Kyd: Facts and Problems. Oxford, 1967. P. 1–45.

² Bowers F. T. Elizabethan Revenge Tragedy, 1587–1642. Princeton, 1940. P. 62–100.

³ Kyd T. The Spanish Tragedy / ed. by P. Edwards. London, 1959. P. 10–23. Introduction.

⁴ Broude R. Time, Truth, and Right in The Spanish Tragedy // Studies in Philology. 1971. Vol. 68, No. 2. P. 130–132.

театральну виставу - прийом "п'єси в п'єсі", що стане надзвичайно популярним в англійській драмі і досягне апогею в шекспірівському "Гамлеті".

Сцена божевілья Ієроніма стала однією з найвідоміших у елизаветинському театрі і неодноразово пародіювалася та цитувалася сучасниками. Кід створив психологічно переконливий портрет людини, яка балансує на межі розуму і безумства, роздираємої між моральними сумнівами та жагою помсти.¹ Монологи Ієроніма, хоча й не досягають поетичної висоти марлівських, відзначаються емоційною силою та психологічною достовірністю. Його роздуми про несправедливість долі, про страждання батька, що втратив єдиного сина, про марність земної влади резонували з аудиторією і робили його трагедію глибоко людською, незважаючи на жахливість вчинків. Структурно "Іспанська трагедія" поєднує елементи сенеканської драми - привиди, хор, риторичні монологи - з італійською традицією кривавої новели та з власними англійськими традиціями народного театру.² П'єса насичена театральними ефектами: таємничі вбивства, підступні інтриги, маскаради, фінальна бійня, де гине майже вся королівська родина. Ця видовищність, поєднана з емоційною напругою та моральною амбівалентністю помсти - чи є вона справедливою відплатою чи злочином, - забезпечила п'єсі величезну популярність. "Іспанська трагедія" стала однією з найчастіше виконуваних п'єс елизаветинської епохи і породила цілу традицію трагедій помсти,³ що включає шекспірівські "Тіта Андроніка" та "Гамлета", "Трагедію мстителя" Турньора та багато інших творів. Внеском Кіда було створення драматургічної формули, яка органічно поєднувала інтелектуальну складність з театальною ефектністю. Його п'єса демонструвала, що англійський публічний театр може задовольняти смаки як освіченої публіки, яка цінувала класичні алюзії та філософські роздуми, так і простих глядачів, які приходили в театр за видовищем та емоційними переживаннями. Ця здатність говорити одночасно на кількох рівнях, поєднувати високе і низьке, інтелектуальне і

¹ Broude R. Time, Truth, and Right in The Spanish Tragedy // Studies in Philology. 1971. Vol. 68, No. 2. P. 141-145.

² Braden G. Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege. New Haven, CT : Yale University Press, 1985. P. 128-132.

³ Edwards P. Thomas Kyd and Early Elizabethan Tragedy. London, 1966. P. 28-41.

емоційне, стала характерною рисою найкращих зразків англійської ренесансної драми.

Роберт Грін представляв інший полюс серед "університетських умів" - якщо Марло та Кід створювали трагедії, що досліджували межі людського досвіду, то Грін звернувся до комедії та романтичної драми, орієнтуючись на народні смаки та традиції. Випускник Кембриджа, який здобув ступені бакалавра та магістра мистецтв,¹ Грін вів богемний спосіб життя, писав не лише п'єси, але й памфлети, романи, автобіографічні сповіді, в яких змальовував лондонське дно з його шахраями, куртизанками, авантюристами. Його драматургія відображала це подвійне знання - класичної освіти та народного життя, що дозволяло йому створювати п'єси, доступні широкій аудиторії, але водночас літературно досконалі. Найвідомішою п'єсою Гріна є "Брат Бекон і брат Бунгей" (Friar Bacon and Friar Bungay)², написана приблизно в 1589 році, яка поєднує легенду про англійського вченого та чаклуна XIII століття Роджера Бекона з романтичним любовним сюжетом. П'єса демонструє характерну для Гріна манеру змішування різнорідних елементів: магичні епізоди, де Бекон творить чудеса за допомогою своєї науки, чергуються з побутовими комічними сценами, що зображують життя простих людей, а романтична історія кохання принца Едуарда до доньки сільського старости переплітається з патріотичними мотивами прославлення Англії та англійської науки. На відміну від марлівського Фауста, який гине через свої богоборчі амбіції, Бекон Гріна врешті-решт відмовляється від магії, усвідомивши її небезпечність, і повертається до благочестивого життя, що надає п'єсі оптимістичного, морально-повчального завершення. Жіночі персонажі у п'єсах Гріна відіграють набагато активнішу роль, ніж у його сучасників. Маргарет, героїня "Брата Бекона", - це не пасивний об'єкт чоловічих домагань, а жива, самостійна особистість, здатна на моральний вибір.

У романтичних комедіях Гріна, таких як "Джеймс IV" (James IV)³, написана приблизно в 1590 році, жінки часто виступають як моральний центр п'єси, носії

¹ Jordan J. C. Robert Greene. New York, 1915. P. 12–13.

² Greene R. Friar Bacon and Friar Bungay / ed. by D. Seltzer. Lincoln, 1963. P. 59-67.

³ Greene R. The Scottish History of James the Fourth / ed. by N. Sanders. London, 1970. P. 123-132.

чеснот вірності, розуму, стійкості перед спокусами. Ця увага до жіночих характерів, їхня психологічна розробленість передбачали створення великих жіночих ролей у пізніших комедіях та романах Шекспіра. "Джеймс IV", незважаючи на свою назву, що відсилає до шотландського короля, є скоріше романтичною фантазією, ніж історичною п'єсою. Сюжет обертається навколо спроби короля Джеймса спокусити англійську принцесу, його відмови від власної добродісної дружини, інтриг придворного лиходія Атекіна та врешті-решт розкаяння та примирення. П'єса обрамлена прологом та інтермедіями, де з'являється фантастичний персонаж Оберон, король фей, що спостерігає за людськими пристрастями з іронічною відстороненістю, створюючи додатковий, казковий вимір дії. Драматургічна техніка Гріна відрізнялася від марлівської або кідівської більшою невимушеністю та епізодичністю. Його п'єси не мають жорсткої структури, дія часто розгалужується на кілька паралельних сюжетних ліній, високі епізоди при дворі чергуються з низькими комічними сценами в тавернах або на сільських ярмарках.¹ Ця структурна свобода, хоча й суперечила класичним правилам єдності, відповідала смакам англійської публіки, яка цінувала різноманітність та несподіваність театральних вражень. Грін майстерно володів різними стильовими реєстрами - від куртуазної придворної мови до грубуватого народного жарту, від ліричної поезії до прозових монологів. Мова п'єс Гріна, хоча й менш піднесена та риторична, ніж у Марло, відзначається природністю та легкістю. Він рідше використовував білий вірш, часто вдаючись до римованих куплетів або навіть прози для комічних епізодів.² Його діалоги звучать життєво, персонажі говорять мовою, відповідною їхньому соціальному стану та характеру. Ця мовна гнучкість робила п'єси Гріна доступними для широкої публіки, яка могла не завжди розуміти складні поетичні конструкції Марло, але легко сприймала живу розмовну мову Гріна.

Грін був також першим серед "університетських умів", хто звернувся до теми міського життя та соціальних проблем сучасної Англії. У своїх памфлетах серії

¹ White P. W. Theatre and Reformation... P. 123–135.

² Thompson J. The Founding of English Metre... P. 178–195.

"cony-catching" (про шахрайські прийоми) він детально описував злочинний світ Лондона, техніки обдурювання простаків, організацію злодійських банд.¹ Хоча ці памфлети не є драматичними творами, вони свідчать про інтерес Гріна до соціальної реальності, до життя міських низів, що частково знаходило відображення і в його п'єсах через побутові епізоди та низькі комічні персонажі.² Ця увага до сучасного міського життя передбачала розвиток жанру міської комедії, який розквітне на початку XVII століття у творчості Бена Джонсона, Томаса Міддлтона та інших драматургів. Особисте життя Гріна було бурхливим і трагічним. Він помер у злиднях у 1592 році у віці тридцяти чотирьох років, залишивши автобіографічний памфлет "Groatsworth of Wit" (Гріш розуму)³, в якому застерігав своїх колег-драматургів від божественного способу життя та згадував про молодого актора, який почав писати п'єси - ймовірно, це був перший відомий нам натяк на Вільяма Шекспіра.⁴ Грін називав цього новачка "upstart crow" (вискочкою-вороною), що прикрашається чужими перами, натякаючи на те, що Шекспір, не маючи університетської освіти, запозичував сюжети та прийоми у освічених драматургів. Ця заздрісна ремарка свідчить про напруження між університетськими драматургами та новим поколінням професійних театральних письменників, які здобували освіту не в академічних аудиторіях, а безпосередньо в театральній практиці. Діяльність "університетських умів" мала вирішальне значення для формування професійного англійського театру. Вони подолали прірву між елітарною гуманістичною культурою та народним театром, створивши драматургію, яка поєднувала класичну освіченість з розумінням потреб масової аудиторії. Марло показав можливості білого вірша як головного інструменту драматичної поезії та створив тип трагічного героя-індивідуаліста, що прагне подолати людські межі.⁵

¹ Greene R. The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene / ed. by A. B. Grosart. Vol. 10. London, 1881–1886. P. 7–15.

² Op. cit. P. 18–22.

³ Greene R. Greenes, Groats-worth of Witte // The Life and Complete Works / ed. by A. B. Grosart. Vol. 12. London, 1881–1886. P. 98.

⁴ Wilson F. P. Marlowe and the Early Shakespeare. Oxford, 1953. P. 89–112.

⁵ Thompson J. The Founding of English Metre... P. 178–179.

Кід заклав основи трагедії помсти з її психологічною напругою, моральною амбівалентністю та театральною видовищністю, створивши драматургічну формулу, яка виявилася надзвичайно продуктивною. Грін продемонстрував можливості романтичної комедії та драми, що поєднує різноманітні елементи - магію і побут, придворне життя і народні сцени, високе і низьке, - створюючи театральні привабливі вистави з оптимістичним світоглядом.¹ Всі троє драматургів, кожен по-своєму, розширили тематичний діапазон англійської драми, збагатили її поетичну мову, вдосконалили сценічну техніку. Вони працювали для комерційних публічних театрів, що з'явилися в Лондоні з 1570-х років, і мусили враховувати смаки різноманітної публіки, яка включала як освічених джентльменів, так і неписьменних ремісників. Ця необхідність задовольняти різні смаки стимулювала створення складної, багат шарової драматургії, де філософська глибина поєднувалася з емоційною силою, поетична краса - з театральною ефектністю, інтелектуальні алюзії - з доступними побутовими епізодами. Короткочасність їхнього життя і творчості - Марло загинув у двадцять дев'ять років, Грін помер у тридцять чотири, Кід прожив лише близько тридцяти п'яти років - надає їхнім досягненням гостроти. За кілька років інтенсивної роботи вони створили драматургічні моделі, які визначили розвиток англійського театру на наступні десятиліття. Їхні п'єси стали школою для наступного покоління драматургів, зокрема для Вільяма Шекспіра, який увібрав їхні досягнення, перетворивши їх на ще більш складне та досконале мистецтво. Без експериментів Марло з білим віршем не було б поетичної мови шекспірівських трагедій; без кідівської "Іспанської трагедії" навряд чи виник би "Гамлет"; без грінівських романтичних комедій важко уявити шекспірівські комедії зрілого періоду.

Таким чином, становлення англійської драматургії епохи Відродження являло собою складний і багаторівневий процес, у якому органічно переплелися загальноєвропейські гуманістичні тенденції, національна культурна традиція та

¹ Bowers F. T. Elizabethan Revenge Tragedy... P. 189–234.

конкретні соціально-економічні умови розвитку театральної справи в Англії. Витоки цього процесу сягають кінця XV століття, коли середньовічні літургійні форми: містерії, міраклі, мораліте, що поступово втрачали свою домінуючу роль, поступаючись місцем світській драмі, зорієнтованій на людину та її земне існування. Цей перехід не був раптовим розривом із попередньою традицією, а радше повільним і суперечливим переосмисленням успадкованих форм у світлі нових інтелектуальних і художніх запитів доби.

Роль у формуванні нової драматургічної парадигми відіграла рецепція античної спадщини. Звернення до Сенеки, Плавта та Теренція не зводилося до простого наслідування зразків, англійські автори творчо переробляли античні моделі, пристосовуючи їх до власного культурного контексту, мовної стихії та глядацьких очікувань. Сенеківська традиція збагатила англійську сцену риторичною насиченістю, психологічною напруженістю та концепцією трагічної провини, тоді як комедіографи Плавт і Теренцій запропонували розроблену систему сюжетних колізій, типів персонажів і принципів побудови дії. Засвоєння цих здобутків стало необхідною передумовою для виходу англійської драми на якісно новий художній рівень.

Вирішальним чинником у перетворенні драми на повноцінний літературний жанр стала діяльність «університетських умів». Здобувши ґрунтовну класичну освіту в Оксфорді та Кембриджі, ці автори вперше цілеспрямовано поєднали книжну вченість із вимогами живої професійної сцени. Вони довели, що драматургія здатна конкурувати з епічною поезією та філософською прозою за глибиною думки й досконалістю форми, що театр може бути одночасно інтелектуально складним і комерційно успішним, художньо цінним і широко доступним. Марло, зокрема, здійснив справжній переворот в англійській трагедії: його «Тамерлан Великий», «Трагічна історія доктора Фауста» та «Мальтійський єврей» утвердили образ титанічної особистості, що зіштовхується з межами людських можливостей, і заклали той тип трагічного героя, який визначить розвиток жанру на десятиліття вперед.

Отже, сукупність цих факторів: гуманістична переорієнтація культури, творче засвоєння античної спадщини, поява освічених і професійно орієнтованих драматургів, розбудова театральної інфраструктури та формування різномірної глядацької аудиторії, створила ті умови, за яких англійська ренесансна драма змогла досягти безпрецедентного художнього розквіту. Саме на цьому підґрунті, підготовленому зусиллями кількох поколінь театральних діячів і письменників, розгорнеться творчість Вільяма Шекспіра.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ЯК ВЕРШИНА АНГЛІЙСЬКОГО ТЕАТРУ ВІДРОДЖЕННЯ

Творчість Вільяма Шекспіра займає особливе місце не лише в англійській, але й у світовій літературі. Упродовж кількох століть його п'єси зберігають художню силу та не втрачають актуальності, залишаючись предметом вивчення для фахівців з різних гуманітарних дисциплін. Значення Шекспіра як явища культурного і літературного пояснюється передусім тим, що він зумів синтезувати здобутки ренесансного гуманізму, народної театральної традиції та античної спадщини в єдину художню систему, що відзначається і небаченою до того часу глибиною психологічного аналізу, і масштабністю філософського осмислення дійсності. Дослідники, починаючи з XVIII століття, неодноразово зверталися до питань хронології його спадщини, жанрової природи творів, ідейно-художніх принципів, і сьогодні шекспірознавство залишається однією з найрозвиненіших галузей світової філологічної науки.

Другий розділ цієї роботи присвячений розгляду творчого шляху драматурга в його хронологічній та жанровій повноті. Увагу зосереджено на трьох основних аспектах: на проблемі виділення та характеристики творчих періодів Шекспіра, на своєрідності жанрів, у яких він працював (передусім хроніки, комедії та трагедії), а також на тих філософських і гуманістичних засадах, що пронизують усю його спадщину. Кожен з цих аспектів буде проаналізований з опорою на конкретні тексти драматурга та актуальні праці шекспірознавців.

2.1. Три періоди творчості Вільяма Шекспіра

Питання про внутрішню хронологію та структуру творчості Шекспіра є одним із центральних для шекспірознавства. На перший погляд, воно може видатися суто академічним: театральний репертуар доби Єлизавети і Якова I не піддавався суворій жанровій і тематичній систематизації, а Шекспір писав те, що вимагала труппа, смаки публіки і можливості конкретного театального простору. Проте, якщо поглянути на корпус його творів у цілому, можна простежити певні вектори змін, що дозволяють говорити не просто про хронологічну послідовність, а про якісні художні зрушення. Ці зрушення й стали основою для виділення трьох

творчих етапів, що є сьогодні загальноприйнятою, хоча й дискусійною, аналітичною схемою.

Традиція розподілу шекспірівської спадщини на три фази сягає XIX ст. Едвард Даудн у монографії «Шекспір: критичне дослідження його розуму й мистецтва» (1875)¹ запропонував чотиричастинну схему, що описувала еволюцію від «у майстерні» до «в глибинах» і «на вершинах» та «на узбіччях». Ця схема, яка відбивала певною мірою романтичне уявлення про «душу художника», що зростає і страждає, довгий час впливала на інтерпретацію Шекспіра. Вже в XX ст. більшість дослідників відмовилася від неї як від надто психологізованої та автобіографічної, проте сама ідея виділення певних якісних фаз залишилася. Е. М. У. Тіллард у монографіях «Shakespeare's History Plays» (1944)² та «Shakespeare's Problem Plays» (1951)³ обґрунтовував необхідність розглядати твори Шекспіра у хронологічному контексті, пов'язуючи зміни художніх орієнтирів із культурно-ідеологічною атмосферою відповідного часу. Сучасне шекспірознавство, зокрема роботи Стівена Грінблатта («Will in the World», 2004)⁴ та Джонатана Шапіро («1599: A Year in the Life of William Shakespeare», 2005)⁵, продовжує поєднувати біографічний і текстуальний підходи, намагаючись осмислити динаміку шекспірівської творчості з урахуванням конкретних театральних, політичних і соціальних обставин.

Перший творчий період охоплює приблизно 1590-1600 роки. Датування є умовним: Шекспір розпочав свою театральну кар'єру в Лондоні не пізніше 1592 р., оскільки саме того року відноситься перша задокументована згадка про нього в контексті театального світу, зокрема у памфлеті Роберта Гріна «Groats-Worth of Wit»⁶. Отже, найраніші п'єси могли бути написані в кінці 1580-х, а не 1590-х, і точна хронологія залишається предметом дискусій. Ранні твори Шекспіра є різноспрямованими: це і хроніки про Войни Троянд (три частини «Генріха VI» і

¹ Dowden E. Shakspeare: A Critical Study of His Mind and Art. London : Henry S. King, 1875. P. 280-283.

² Tillyard E. M. W. Shakespeare's History Plays. London : Chatto and Windus, 1944. P. 34-37.

³ Tillyard E. M. W. Shakespeare's Problem Plays. London, 1951. P. 46.

⁴ Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. New York : W. W. Norton, 2004. P. 59.

⁵ Shapiro J. 1599: A Year in the Life of William Shakespeare. London : Faber and Faber, 2005. P. 278-280.

⁶ Greene R. Greenes, Groats-worth of Witte... / ed. by G. B. Harrison. P. 38.

«Річард III»), і комедії плутанини на зразок «Комедії помилок» і «Приборкання непокірної», і рання трагедія «Тіт Андронік», що відверто спирається на Сенеку та Овідія, і ліричні п'єси «Ромео і Джульєтта» та «Сон літньої ночі»¹.

Дослідники давно звернули увагу на те, що в ранній період Шекспір свідомо освоює театральні жанри, що вже склалися в англійській драматургії або що приходять з Італії та античної традиції. Комедії помилок та ситуаційні фарси, що виникають з плутанини близнюків або перевдягання, прямо успадковують традицію Плавта: «Комедія помилок»² є переробкою «Менехмів»³ з додаванням другої пари близнюків зі «Амфітріона»⁴. Мартін Дінтер у своїй праці «The Cambridge Companion to Roman Comedy.» (Cambridge University Press, 2019)⁵ підкреслює, що ранній Шекспір не просто запозичує зовнішні схеми, але вже в цих «навчальних» п'єсах інтегрує народний гумор і соціальну спостережливість, що перевершують вихідні моделі.

Важливим знаком зрілості, що виявляється вже в межах першого етапу, є поступова психологізація персонажів. У ранніх хроніках, написаних близько 1590-1592 рр., герої ще значною мірою є носіями певних ідеологічних або символічних функцій, а не індивідуальних психологічних рис. Проте вже «Річард III» (бл. 1592-1593)⁶ демонструє новий рівень побудови характеру. Річард є злодієм, що усвідомлює і артикулює своє злодійство, грає з глядачем у відкриту гру, ставлячи нас у позицію мимовільних спільників. Ця нова якість психологічної складності й відкритості самосвідомості персонажа щодо власної природи стала основою для розвитку характеру Яго, а згодом і Гамлета. Сіді Фіорато в статті *The study Performance, Power, Politics: The Body As Stage In Richard Iii* (2018)⁷ аргументовано показує, що монологи Річарда є не лише

¹ Shakespeare W. William Shakespeare, the Complete Works. 2nd ed. Oxford : Clarendon Press ; Oxford University Press, 2005. P. 183-223; 285-307; 155-183; 369-401; 777-805.

² Shakespeare W. The Comedy of Errors // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 285-307.

³ Plautus T. M. Menaechmi / ed. by A. S. Gratwick. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. P. 10-33.

⁴ Plautus T. M. Amphitruo / ed. by David M. Christenson. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. P. 9-32. (Cambridge Greek and Latin Classics).

⁵ Dinter M. The Cambridge Companion to Roman Comedy. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. P. 41-45.

⁶ Shakespeare W. Henry VI, Part 1, 2, 3 // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 125-155.

⁷ Fiorato S. Performance, Power, Politics: The Body As Stage In Richard III. Berlin ; New York : Peter Lang, 2018. P. 13-20.

риторичним засобом інформування глядача, а конститутивним елементом його ідентичності: він стає тим, ким себе проголошує.

«Ромео і Джульєтта»¹ (бл. 1594-1595) є особливим твором у ранньому корпусі: формально це трагедія, але трагедія без злочину, без морального падіння, без внутрішньої суперечливості протагоніста в тому сенсі, який стане центральним для зрілих трагедій. Обидва герої є моральними і кохають одне одного з усією чистотою; вони гинуть через зовнішні обставини, а не внаслідок власних слабкостей. Це робить «Ромео і Джульєтту» трагедією обставин радше, ніж трагедією характеру. С. Грінблатт («Will in the World»)² вказує, що саме в цьому творі Шекспір уперше вийшов на тему нездоланності конфлікту між індивідуальним почуттям та соціальними структурами, і що цей мотив стане одним із наскрізних у всій його подальшій творчості.

Завершення першого творчого етапу позначається написанням «Генріха V» (1599), «Юлія Цезаря» (1599) і «Як вам це сподобається» (1599-1600)³. Саме 1599 рік є символічно важливим: це рік відкриття театру «Глобус», в якому трупа «Слуги лорда-камергера» отримала власний постійний сценічний простір. Дж. Шапіро в монографії «1599»⁴ реконструює цей рік як переломний у шекспірівській творчості, показуючи, як написані майже одночасно «Генріх V», «Юлій Цезар» і «Гамлет»⁵ (у першій редакції) формують новий тип шекспірівського героя: людини, яка свідомо рефлексує над власними діями і ставить під сумнів традиційні категорії честі, слави, обов'язку.

Другий, зрілий, або «великий», творчий період охоплює приблизно 1600-1608 роки. Це час написання чотирьох «великих трагедій»: «Гамлета» (1600-1601), «Отелло» (бл. 1603), «Короля Ліра» (1605-1606), «Макбета» (1606), а також «Антонія і Клеопатри» (1606-1607) і «Коріолана» (1607-1608)⁶. Паралельно Шекспір написав групу так званих «темних комедій» або «проблемних п'єс»:

¹ Shakespeare W. *Romeo and Juliet* // *The Complete Works...* 2nd ed. Oxford, 2005. P. 369-401.

² Greenblatt S. *Will in the World...* P. 255-256.

³ Shakespeare W. *Henry V ; Julius Caesar ; As You Like It* // *The Complete Works...* 2nd ed. Oxford, 2005. P. 569-654.

⁴ Shapiro J. *1599: A Year in the Life of William Shakespeare...* P. 43.

⁵ Shakespeare W. *Henry V ; Julius Caesar ; Hamlet* // *The Complete Works...* 2nd ed. Oxford, 2005. P. 569-718.

⁶ Shakespeare W. *Hamlet ; Othello ; King Lear ; Macbeth ; Antony and Cleopatra ; Coriolanus* // *The Complete Works...* 2nd ed. Oxford, 2005. P. 681-1020.

«Трілл і Кресіда» (бл. 1601-1602), «Все добре, що добре кінчається» (бл. 1602-1603), «Міра за міру» (1604)¹. Ці твори є комедіями в тому розумінні, що конфлікт у них формально вирішується, проте атмосфера, характер вирішення і моральна цінність «щасливої» розв'язки є глибоко неоднозначними. Дж. Лімон у праці «The city and the “problem” of theatre reconstructions: “Shakespearean” theatres in London and Gdańsk»² характеризує «темні комедії» як жанровий гібрид, де комедійна форма використовується для дослідження питань, які у попередній традиції вважалися прерогативою трагедії: питань влади, примусу, справедливості, сексуального насильства.

Зрілий Шекспір принципово змінює принцип побудови конфлікту. Якщо в хроніках рушієм дії є здебільшого боротьба за владу між зовнішніми силами, а в ранніх комедіях, як правило, непорозуміння і перевдягання, то у зрілих трагедіях джерело трагізму переноситься всередину персонажа. Ця внутрішня суперечливість є не психологічною патологією, а художнім відображенням реального напруження ренесансного світогляду, в якому ідеал людини як вільного, розумного і морального суб'єкта стикається з реальністю людської слабкості, владних спокус та неможливості чистого пізнання. Е. Сміт у монографії «This Is Shakespeare» (Pelican Books, 2019)³ підкреслює, що саме ця онтологічна невизначеність, відмова Шекспіра давати однозначні відповіді там, де глядач їх очікує, є ознакою справжньої художньої зрілості та однією з причин невмирущого інтересу до його творів.

Третій, пізній, творчий період охоплює приблизно 1608-1613 роки. Він позначений написанням так званих «романтичних трагікомедій» або «п'єс-казок»: «Перікл» (бл. 1607-1608), «Цимбелін» (1609-1610), «Зимова казка» (1610-1611), «Буря» (1611)⁴, а також «Генріх VIII»⁵ (1613), написаний у

¹ Shakespeare W. Troilus and Cressida ; All's Well That Ends Well ; Measure for Measure // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 719–884.

² Limon J. The city and the “problem” of theatre reconstructions: “Shakespearean” theatres in London and Gdańsk // Actes des congrès de la Société française Shakespeare. 2011. Vol. 28. P. 159–183.

³ Smith E. This Is Shakespeare. London : Pelican Books, 2019. P. 67.

⁴ Shakespeare W. Pericles ; Cymbeline ; The Winter's Tale ; The Tempest // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 1099–1242.

⁵ Shakespeare W., Fletcher J. Henry VIII // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 1243–1280.

співавторстві з Джоном Флетчером. Ці п'єси мають спільний настрій: конфлікти тут болісні й справжні, проте завершуються примиренням, відновленням і прощенням, нерідко через мотив дива або чудесного порятунку. У класичній монографії «The Elizabethan Stage»¹ розглянуто пізні п'єси як кроки назад від трагічного реалізму, проте сучасні дослідники, переконливо доводять, що примирення пізніх п'єс є не відмовою від складності, а її діалектичним зняттям на новому рівні.

Важливим методологічним питанням є те, наскільки ця тричастинна схема є реальною рисою шекспірівської творчості, а наскільки аналітичним конструктом дослідників. Критика цієї схеми існувала завжди. Г. Хантер у монографії «Shakespeare and the Mystery of God's Judgments»² (1976) застерігав від надмірного схематизму, вказуючи на те, що перехід між «фазами» є плавним, а деякі твори (зокрема «Троїл і Кресіда»³ або «Перікл»⁴) погано вписуються в будь-яку класифікацію. Лео Сейнер в своїй роботі «Shakespeare and the Traditions of Comedy»⁵ пропонує альтернативний підхід, що базується не на хронологічних фазах, а на тематичних і жанрових кластерах, які перетинаються і взаємодіють упродовж усієї кар'єри Шекспіра. Проте, попри ці застереження, хронологічна схема трьох фаз зберігає свою аналітичну цінність як інструмент опису векторів художньої еволюції, і в цьому сенсі вона залишається продуктивною.

Одним з аспектів, що унаочнює внутрішню логіку еволюції Шекспіра, є зміна ставлення до мови. Ранні твори відзначаються схильністю до риторичної орнаментальності, розлогих порівнянь, каламбурів і гострих слівць, що є водночас ознакою впливу ренесансної риторичної культури та засобом завоювання публіки. В зрілий період мова стає більш стислою, ущільненою, метафорично насиченою: образи нагромаджуються так, що один вірш може містити кілька сенсів, які потребують уповільненого аналізу. В пізній період мова стає ще більш ускладненою й нерідко темною для сприйняття: вчені мали

¹ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 2. P. 134-140.

² Hunter G. K. Shakespeare and the Mystery of God's Judgments. Athens : University of Georgia Press, 1976. P. 79-97.

³ Shakespeare W. Troilus and Cressida // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 719-754.

⁴ Shakespeare W. Pericles, Prince of Tyre // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 1099-1128.

⁵ Salinger L. Shakespeare and the Traditions of Comedy. Cambridge : Cambridge University Press, 1974. P. 137.

значні труднощі з тлумаченням деяких уривків «Цимбеліна»¹ чи «Бурі»². Ф. Кермод у монографії «Shakespeare's Language»³ присвятив цій еволюції шекспірівської мови окрему детальну аналітичну розвідку, стверджуючи, що зміни в мові є найточнішим барометром зміни художнього мислення Шекспіра.

Контекст театральної практики є необхідним для розуміння шекспірівської еволюції. Труппа «Слуги короля» (King's Men) після 1603 р. отримала можливість виступати при дворі значно частіше, ніж раніше, і цей елітарніший контекст виконання, ймовірно, позначився на змісті і тоні п'єс зрілого і пізнього Шекспіра. Водночас театр «Глобус» залишався відкритим загальнодоступним простором, де глядачами були і куртизани, і ремісники. П. Томсон у монографії «Shakespeare's Theatre»⁴ реконструює цей подвійний контекст виконання, показуючи, як Шекспір навчився писати тексти, що одночасно працюють на кількох рівнях сприйняття. Він розвиває цю думку, наголошуючи на тому, що матеріальні умови театального виробництва були не зовнішнім фоном, а конститутивним чинником шекспірівської поетики.

Нарешті, варто відзначити зв'язок між творчою еволюцією Шекспіра та інтелектуальним кліматом відповідних епох. Ранній Шекспір писав в умовах відносного ренесансного оптимізму пізнього єлизаветинського часу. Кінець 1590-х і початок 1600-х рр. ознаменувалися кризою: провалом есексівського заколоту (1601), наростанням соціальної нерівності, загостренням релігійних протиріч. Прихід до влади Якова I (1603) відкрив нові перспективи для театральних труп, але водночас ніс із собою більш похмуру інтелектуальну атмосферу. Пітер Лейк в книзі «How Shakespeare Put Politics on the Stage: Power and Succession in the History Plays»⁵ аргументує, що перехід від Єлизавети до Якова I і пов'язана з ним культурно-ідеологічна переорієнтація були важливим

¹ Shakespeare W. Cymbeline // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 1129–1168.

² Shakespeare W. The Tempest // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 1205–1242.

³ Kermode F. Shakespeare's Language. London : Penguin Books, 2001. P. 23–24.

⁴ Thomson P. Shakespeare's Theatre... 2nd ed. P. 45.

⁵ Lake P. How Shakespeare Put Politics on the Stage: Power and Succession in the History Plays. New Haven ; London : Yale University Press, 2016. P. 41–48.

фактором, що стимулював написання великих трагедій саме в перше десятиліття XVII ст.

2.2. Жанрова різноманітність: хроніки, комедії та трагедії

Жанрова система Шекспіра є одним з найцікавіших і найбільш неоднозначних аспектів його творчості. Першокваліфікатори з числа його сучасників і найближчих нащадків намагалися упорядкувати його твори згідно з традиційними жанровими категоріями: перше фоліо 1623 р., підготовлене Хемінгом і Конделлом, поділило п'єси на комедії, хроніки і трагедії.¹ Проте численні твори погано вкладаються в ці рубрики: «Троїл і Кресіда»², наприклад, у фоліо класифікована як трагедія, але за усіма ознаками є чимось принципово іншим. Сучасне шекспірознавство дивиться на жанри не як на жорсткі нормативні форми, а як на гнучкі горизонти очікувань, що Шекспір постійно переосмислює, змішує і порушує. Н. Фрай в роботі «A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance»³ заклав теоретичне підґрунтя для аналізу шекспірівських жанрів як взаємопов'язаної системи мітичних і сезонних архетипів, і ця концепція досі залишається впливовою, хоча й дискусійною.

Жанр історичної хроніки є першим, у якому Шекспір досяг справжнього художнього масштабу. Цей жанр виник на англійській сцені в 1580-х роках як реакція на зростаючий інтерес до національної ідентичності та історії країни. Хроніки Марло, Піля, Насі і Кіда заклали певну традицію, в якій Шекспір працював і яку радикально трансформував. Документальною основою для Шекспіра слугували насамперед «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії»⁴ Рафаеля Голіншеда (1577, перевидання 1587), а також «Союз двох шляхетних і ілюстрованих фамілій Ланкастерів і Йорків» Едварда Голла⁵. Шекспір ставився до цих джерел досить вільно: він змінював хронологію, комбінував реальних

¹ Chambers E. K. William Shakespeare: A Study of Facts and Problems... Vol. 1. P. 138–142.

² Shakespeare W. Troilus and Cressida... Oxford, 2005. P. 743–777.

³ Frye N. A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance. New York : Columbia University Press, 1965. P. 73.

⁴ Holinshed R. Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland : in 6 vol. London, 1807–1808. Vol. 1. P. 274–276.

⁵ Hall E. The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke. London, 1809. P. 34–35.

персонажів, вигадував діалоги і сцени, яких у джерелах немає. Еммі Сміт у роботі «Shakespeare's First Folio: Four Centuries of an Iconic Book» показала, що Шекспір читав Голіншеда в різних виданнях і нерідко поєднував деталі з обох. Також вона підкреслює, що сама свобода ставлення до джерел є методологічно значущою: Шекспір розумів хроніку не як ілюстрацію документальних фактів, а як художнє дослідження механізмів влади та суспільної динаміки.¹

«Річард III» (бл. 1592-1593) є завершальною п'єсою першої тетралогії (разом з трьома частинами «Генріха VI»²) і водночас першим шедевром Шекспіра в жанрі хроніки. П'єса охоплює період від битви при Тьоксбері (1471) до битви при Босворті (1485), коли Річард Глостер, убивши братів, небожів і безліч інших людей на своєму шляху, здобув корону і незабаром її втратив. Відповідно до традиції провіденційної інтерпретації, «Річард III» є художнім втіленням тюдорівської ідеологічної схеми: злочини дому Плантагенетів накликали Боже покарання, і Річард є знаряддям цього покарання і водночас самим покараним. Відповідно, прихід Генріха Тюдора відновлює порядок. Ця інтерпретація спиралася на реальну джерельну традицію: образ Річарда як монстра сформувала антирічардівська пропаганда Томаса Мора³, Поліцора Вергілія⁴, що Шекспір, безумовно, використовував.⁵

Проте редукція «Річарда III»⁶ до ілюстрації тюдорівської провіденційної ідеології є явно недостатньою. Головна художня проблема п'єси пов'язана не з тим, чи карає Бог злочинця (це само по собі не є предметом напруженого дослідження), а з тим, чому цей злочинець є одним із найбільш магнетичних і привабливих персонажів усього шекспірівського театру. Річард у своєму першому монолозі прямо оголошує себе лиходієм і запрошує глядача стежити за тим, як він виконуватиме цю роль. У цьому є дещо радикально нове: не

¹ Smith E. Shakespeare's First Folio: Four Centuries of an Iconic Book. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2023. P. 301-305.

² Shakespeare W. The First Part of Henry VI ; The Second Part of Henry VI ; The Third Part of Henry VI ; King Richard III // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 55–234.

³ More T. The History of King Richard III / ed. by R. S. Sylvester. New Haven : Yale University Press, 1963. P. 1-34.

⁴ Vergil P. Three Books of Polydore Vergil's English History / ed. by H. Ellis. London : Camden Society, 1844. P. 3-24.

⁵ Tillyard E. M. W. Shakespeare's History Plays... P. 15-17

⁶ Shakespeare W. King Richard III // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 215-243.

приховування злого наміру, не самовиправдання, а відкрита, майже художня демонстрація злочинства. Річард є першим шекспірівським прикладом персонажа, який ідентифікує свою злочинську роль з артистичним перформансом, і що ця самоусвідомленість є не лише риторичним прийомом, а справжньою психологічною рисою.¹

Не менш важливою є роль народу в «Річарді III»². Шекспір виводить на сцену кілька народних сцен, де городяни обговорюють події навколо трону. Особливо показовою є сцена третього акту, де Бекінгем намагається переконати лондонських городян «просити» Річарда про коронацію. Народ мовчить. Це мовчання є одним із найпромовистіших моментів п'єси: воно свідчить, що Річардова влада позбавлена легітимності не лише з погляду Провидіння, а й з погляду тих, ким він хоче правити. Ця сцена, є як приклад шекспірівського зображення народу як мовчазного, але реального суб'єкта політичного процесу. Народ не може зупинити Річарда, але може відмовити йому в активній підтримці, і ця пасивна незгода є виразом, що звучить голосніше за будь-які слова.³

Перша тетралогія, незважаючи на свій художній рівень, є все-таки більш схематичною, ніж друга. Друга тетралогія написана більш зрілим майстром і має значно більш складну жанрову і тематичну природу. «Річард II»⁴ є хронікою, що межує з трагедією: її герой є одночасно поетом і неспроможним правителем, людиною витонченого самопізнання, але позбавленою волі до дії. Дж. Данкан-Джонс у монографії «Ungentle Shakespeare»⁵ проводить паралель між Річардом II і Гамлетом як попередника пізнього шекспірівського типу рефлексивного героя. Обидва вони більш здатні говорити про своє становище, аніж змінювати його, і обидва знаходять у мові і артикуляції страждання своєрідну форму буття, що замінює дію.

¹ Greenblatt S. Tyrant: Shakespeare on Politics. New York : W. W. Norton & Company, 2018. P. 154-155.

² Shakespeare W. King Richard III // The Complete Works... P. 215-243.

³ Greenblatt S. Tyrant: Shakespeare on Politics... P. 157.

⁴ Shakespeare W. The Tragedy of King Richard II // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 407-438.

⁵ Duncan-Jones K. Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life... P. 100.

«Генріх IV»¹ у двох частинах є, мабуть, найрізноманітнішим і художньо найбагатшим твором усього шекспірівського театру. П'єса містить у собі кілька паралельних і взаємодіючих просторів: двір, де Генріх IV веде виснажливу боротьбу зі своєю нелегітимністю і бунтівними перами; поле бою, де його син принц Хел зустрічається з честолюбним і лицарським Гаррі Персі на прізвисько Хотспер; і корчму «Кабанячої голови» в Іст-Чіп, де принц Хел проводить час з Фальстафом та його компанією. Ці три простори є не просто сценічними локусами, а трьома соціальними і ціннісними світами, між якими рухається принц і між якими він має обрати. Центральним персонажем цього вибору є Фальстаф, одна з найвидатніших комедійних постатей усієї шекспірівської творчості. Сер Джон Фальстаф є людиною карнавалу в бахтінівському розумінні слова: він уособлює тілесне, нижнє, матеріальне начало, що протистоїть офіційній культурі честі, слави та обов'язку. М. Бахтін у монографії «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса»² не аналізував Фальстафа безпосередньо, але його концепція карнавального сміху і «тілесного низу» як альтернативного простору правди є надзвичайно продуктивною для розуміння цього персонажа. Фальстаф відкидає всі «благородні» цінності: він боїться смерті і не соромиться цього, він бреше, краде і п'є, але при цьому має живий розум, веселу природу і щиру прихильність до принца. Саме ця суміш нікчемності й привабливості робить його незрозумілим для тих, хто шукає в ньому простого морального уроку.

Дж. Харді в праці «Rereading Shakespeare's Prince Hal and Falstaff»³ показує, що Фальстаф функціонує не як простий блазень-паразит, а як представник народної, плебейської Англії, чиї цінності є принципово відмінними від аристократичних цінностей честі, а голос якої Шекспір систематично включає в тканину своїх хронік. Особливо важливими в цьому контексті є сцени в корчмі, де Фальстаф і принц грають у рольові ігри, перевдягаючись то на короля, то на

¹ Shakespeare W. The First Part of Henry IV // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 490-512.

² Бахтін М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1965. С. 346-348.

³ Hardy J. Rereading Shakespeare's Prince Hal and Falstaff. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2024. P. 45.

принца: ці сцени є не просто розвагою, а своєрідним театром в театрі, що дозволяє одночасно пародіювати і досліджувати механізми влади та репрезентації.

Сцена набору рекрутів у другій частині «Генріха IV»¹ (акт III, сцена 2) є одним з найгостріших соціально-критичних епізодів в усьому шекспірівському корпусі. Правосуддя Шеллоу і Мовчун разом з Фальстафом набирають рекрутів для королівської армії. Ті, у кого є гроші, відкуповуються; бідняки без жодних навичок і засобів йдуть на смерть. Фальстаф сам коментує це цілком цинічно: солдати-обірванці м'ясо для пострілів, і не більше. Ця сцена, є як свідомий авторський коментар щодо соціальної несправедливості воєнної мобілізації, де тягар несуть ті, хто не має ані влади, ані привілеїв. Народна тема тут виходить за межі простого побутового колориту і стає критикою соціальних відносин.²

«Генріх V»³ є фіналом другої тетралогії і одним із найбільш ідеологічно суперечливих творів Шекспіра. На поверхні це героїчна п'єса про перемогу при Аженкурі, апофеоз «ідеального» англійського короля. Проте вже Семюел Джонсон у «Preface to Shakespeare»⁴ звернув увагу на те, що образ Генріха V у Шекспіра є більш складним, ніж у традиційній хронічній легенді. Сучасні дослідники є ще більш скептичними. Скотт Фрейзер аргументовано показує, що Шекспір систематично підриває епічний образ короля: вбивство бранців при Аженкурі подається без виправдання, промова короля перед битвою є майстерною маніпуляцією, а хор, що обрамляє п'єсу, постійно нагадує про умовність театральної репрезентації і ненадійність офіційного наративу.⁵ Таким чином, «Генріх V»⁶ є водночас і монументом, і декструкцією монументу.

Жанр комедії є другим великим жанровим полем Шекспіра. Шекспірівська комедія синтезувала кілька традицій: плавтівську та теренційовську латинську

¹ Shakespeare W. The First Part of Henry IV // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 490-512.

² Hardy J. Rereading Shakespeare's Prince Hal and Falstaff... P. 52.

³ Shakespeare W. The Life of Henry V // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 599-632.

⁴ Johnson S. Preface to Shakespeare // The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson : in 16 vol. New Haven, 1968. Vol. 7 : Johnson on Shakespeare. P. 59-113.

⁵ Fraser R. S. Henry V and the Performance of War // Shakespeare and War / ed. by R. Amitrano-Steini, G. Pugliatti. London : Palgrave Macmillan, 2008. P. 71-83.

⁶ Shakespeare W. The Life of Henry V... P. 610.

комедію помилок і інтриги, що Шекспір знав по граматичній школі; італійську комедію дель арте з її типовими масками і ситуаціями; англійський народний фарс і буфонаду; пасторальну ліричну традицію, що прийшла через Сідні¹ і Спенсера². Відмітною рисою шекспірівської комедії є те, що він не дотримується жодного з цих джерел послідовно, а змішує їх у таких пропорціях, що виникає якісно новий тип комедійного твору, де народний сміх і гуманістична ідея перебувають у нерозривній єдності.³

«Венеціанський купець»⁴ є одним із найскладніших, найдискусійніших і художньо найнапруженіших творів Шекспіра. Він класифікується у першому фоліо як комедія, і формально він нею є: конфлікт вирішується, пари закоханих з'єднуються, антагоніст зазнає поразки. Однак уже для глядачів елизаветинської доби ця п'єса не могла бути однозначно «веселою», і чотири з половиною сторіччя її інтерпретацій лише ускладнили питання, не вирішивши їх. Центральна проблема п'єси сформульована як альтернатива між буквою закону, що вимагає виконання договору, і справедливістю, що вимагає його порушення в ім'я людяності.

Шейлок є ключовою й найбільш обговорюваною постаттю п'єси. У XIX і XX ст. традиція романтичного і гуманістичного прочитання образу поступово зробила з нього симпатичну жертву суспільних упереджень, і тепер важко уявити, що елизаветинська публіка могла сприймати «Венеціанського купця»⁵ просто як комедію про хитрого єврея, якого ошукали. Дж. Гросс у монографії «Shylock: A Legend and Its Legacy»⁶ простежив трансформації образу Шейлока від «злого єврея» XVII ст. до «трагічного вигнанця» XX ст. і показав, що кожна епоха бачить у цьому образі те, що відповідає її власному культурному моменту. Сучасні дослідники, зокрема Ашер Горовіц у статті з наукового журналу наголошуює, що пост-голокостне прочитання принципово змінило горизонт

¹ Sidney P. *The Countess of Pembroke's Arcadia* / ed. by M. Evans. London : Penguin Classics, 1977. P. 578-583.

² Spenser E. *The Shepheardes Calender // The Shorter Poems* / ed. by R. A. McCabe. London : Penguin Books, 1999. P. 23-156.

³ Alpers P. *What is Pastoral?* Chicago : University of Chicago Press, 1996. P. 138.

⁴ Shakespeare W. *The Merchant of Venice // The Complete Works...* 2nd ed. Oxford, 2005. P. 453-481.

⁵ Op. cit. P. 453-481.

⁶ Gross J. *Shylock: A Legend and Its Legacy*. New York : Simon & Schuster, 1992. P. 145.

сприйняття: після геноциду єврейського народу «Венеціанський купець» читається зовсім інакше, ніж читався у 1597 р.¹

Народний гумор «Венеціанського купця»² зосереджений передусім у образах Ланселота Гоббо і його батька-сліпця, а також у ряді розіграшів і каламбурів, що забезпечують п'єсі атмосферу карнавальної легкості паралельно з серйозним конфліктом. Ланселот Гоббо є типовим «блазнем слуги», спадкоємцем традиції народного театру: він плутає словами, вдає дурника, дурить батька. Проте його перехід від Шейлока до Бассаніо є символічно значущим: він йде від «старого завіту» до «нового», від строгості до веселощів. Гуманістична іронія «Венеціанського купця» виявляється в тому, що суспільство, яке перемогло «жорстокого» Шейлока, саме є далеко не ідеальним: Бассаніо одружується з Порцією заради її грошей, Антоніо пропонує своє тіло заради друга, але й до Шейлока ставиться з відкритою зневагою. Ці внутрішні суперечності є навмисними художніми рисами, що не дозволяють п'єсі стати простою моральною притчею про перемогу добра над злом.

«Дванадцята ніч, або Що забажаєш»³ є загальновизнаною вершиною шекспірівської «романтичної комедії» і одним із найдосконаліших художніх творів цього жанру в усій ренесансній літературі. П'єса написана в момент переходу від першого до другого творчого етапу, і деякі дослідники бачать у ній певні риси зрілості: меланхолія Орсіно і Олівії, неоднозначна доля Мальволіо і тривожні фінальні рядки блазня Фесте відтіняють загальну комедійну атмосферу темнішими тонами.⁴

Сюжетним механізмом «Дванадцятої ночі»⁵ є перевдягання Віоли на юнака Цезаріо і пов'язана з цим трикутна плутанина кохання. Цей прийом, запозичений з комедій плутанини, Шекспір ускладнює до небувалого рівня: ситуація, в якій жінка, перевдягнена чоловіком, говорить від імені іншого, хто кохає жінку, яка

¹ Horowitz A. Shylock After Auschwitz: The Merchant of Venice on the Post-Holocaust Stage – Subversion, Confrontation, and Provocation // Journal for Cultural and Religious Theory. 2007. Vol. 8, no. 3. P. 7–19.

² Shakespeare W. The Merchant of Venice... P. 453–481.

³ Shakespeare W. Twelfth Night, or What You Will // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 693–718.

⁴ Smith E. This Is Shakespeare... P. 85–90.

⁵ Shakespeare W. Twelfth Night, or What You Will... P. 693–710.

кохає саму «перевдягнуту», є вже не просто фарсом, а художнім дослідженням природи ідентичності, гендеру і кохання. Е. Сміт у монографії «*This Is Shakespeare*»¹ підкреслює, що «Дванадцята ніч» є п'єсою про нестабільність ідентичності: практично всі персонажі є не тим, чим здаються, або кохають не того, кого думають. Ця нестабільність є не тільки джерелом комічних непорозумінь, а й предметом художнього вивчення. Фесте є, мабуть, найінтелектуальнішим з усіх шекспірівських блазнів. На відміну від блазня Тачстоуна в «Як вам це сподобається»² (з яким він нерідко порівнюється), Фесте є людиною не буфонади, а меланхолічної мудрості. Його пісні, що обрамляють п'єсу, мають характер справжніх ліричних медитацій на теми швидкоплинності і неминучості. Його прізвисько «Feste» (від італ. *festa*, «свято») поєднується з прізвиськом «Clown», і ця суперечність імені й суті є навмисною: Фесте є «клоун», але клоун сумний. Пастушок Г. О. у статті «Блазень як інтерпретатор: Шекспір і сучасність»³ аналізує цей образ як ознаку того, що «Дванадцята ніч» вже знаходиться на порозі «темних комедій» і великих трагедій.

Народний гумор «Дванадцятій ночі»⁴ зосереджений у двох плановостях: перша пов'язана з компанією сера Тобі Белча, сера Ендрю Ейгкчіка і Марії, що організовують розіграш над Мальволіо; друга пов'язана безпосередньо з Фесте і його словесними іграми. Обидва рівні функціонально різні: буфонада Тобі та компанії є продовженням народно-карнавальної традиції з її «королями на один день» і покаранням зарозумілості; Фесте є представником більш рафінованої блазнівської традиції, де дотепність є засобом пізнання, а не лише розваги. Поєднання обох ліній дозволяє Шекспірові охопити весь спектр народної сміхової культури від фарсу до філософського каламбуру.⁵

Центральним об'єктом гуманістичної іронії в «Дванадцятій ночі»⁶ є Мальволіо. Це персонаж, що претендує на серйозність і моральну вищість, але є

¹ Smith E. *This Is Shakespeare*... P. 92.

² Shakespeare W. *As You Like It* // *The Complete Works*... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 633–658.

³ Пастушок Г. О. Блазень як інтерпретатор: Шекспір і сучасність // *Питання літературознавства*. 2006. Вип. 72. С. 265–270.

⁴ Shakespeare W. *Twelfth Night, or What You Will*... P. 693–710.

⁵ Пастушок Г. О. Блазень як інтерпретатор... С. 268.

⁶ Shakespeare W. *Twelfth Night, or What You Will*... P. 693–710.

насправді жалюгідно слабким у своєму самолюбстві. Розіграш, влаштований Марією і Тобі, спрямований проти Мальволіо, але він є жорстокішим, ніж міг би виправдати його провина: зарозумілість і дурість не заслуговують на в'язницю і торттури темрявою. Питання про те, чи є кара Мальволіо справедливою або надмірною, є навмисно відкритим, і його останні слова «Я вам відімщуся, ви, гаспидські дурні!»¹ залишаються в п'єсі без відповіді. Е. Сміт («This Is Shakespeare», 2019)² бачить у долі Мальволіо ознаку того, що шекспірівська комедія вже в 1601 р. містила в собі зерно трагедії, і що грань між «тим, над ким сміємося», і «тим, кого жаліємо», є у Шекспіра завжди рухливою і нестабільною.

Крім «Дванадцятої ночі»³ і «Венеціанського купця»⁴, необхідно бодай побіжно згадати інші визначні комедії Шекспіра, що утворюють жанровий контекст. «Сон літньої ночі»⁵ є найбільш «чистою» і радісною з усіх шекспірівських комедій: тут гармонія відновлюється без жертв і без залишку гіркоти. Водночас ця п'єса є складним дослідженням природи любові, мистецтва і сну: межа між реальним і уявленим тут навмисно розмита, і це є прикладом шекспірівської схильності до онтологічної гри навіть у найлегших за настроєм творах.⁶ «Як вам це сподобається»⁷ (1599-1600) є пасторальною комедією, де Арденнський ліс є простором свободи від соціальних умовностей, проте Шекспір і тут вводить меланхолійного Жака як голос, що ставить під сумнів саму можливість пасторальної утопії. Це здатність Шекспіра одночасно будувати й іронізувати над власними жанровими конструкціями як найбільш показову рису його художньої зрілості.⁸

Великі трагедії зрілого Шекспіра є тим жанровим простором, де його художнє відкриття внутрішньої суперечливості героя розкрилося найповніше.

¹ Шекспір В. Дванадцята ніч, або Що забажаєш / пер. з англ. М. Рильського // Твори : в 6 т. / голов. ред. Н. О. Висоцька. Київ : Дніпро, 1986. Т. 4. С. 136.

² Smith E. This Is Shakespeare... P. 117.

³ Shakespeare W. Twelfth Night, or What You Will... P. 693-710.

⁴ Shakespeare W. The Merchant of Venice... P. 453-481.

⁵ Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 410.

⁶ Князь Г. Рецепція античності в англійській літературі // Сучасні філологічні і методичні студії: проблематика і перспективи [Електронне видання] : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 18 трав. 2022 р. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2022. С. 113–116.

⁷ Shakespeare W. As You Like It // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 633–658.

⁸ Князь Г. Рецепція античності в англійській літературі... С. 115.

Теоретичним підґрунтям для аналізу шекспірівської трагедії є кілька конкуруючих концепцій. Класична робота Е. Бредлі «Шекспірівська трагедія»¹ запропонувала психологічно-характерологічний підхід: трагедія є наслідком «трагічної вади» героя, тобто певної риси характеру, що в певних обставинах стає руйнівною. Ця концепція лишалася впливовою більшу частину ХХ ст. і досі зберігає певну цінність, хоча її критикували за надмірну психологізацію та недооцінку соціального і космологічного виміру шекспірівської трагедії.

Дж. Доллімор запропонував альтернативне, більш «космологічне» прочитання: шекспірівська трагедія відображає порушення великого ланцюга буття, «ланцюга буття», і її суть полягає у відновленні порушеного порядку ціною загибелі тих, хто або сам його порушив, або опинився у вирі цього порушення.² Ян Котт у своєму провокативному есеї «Шекспір наш сучасник» запропонував цілком інший підхід, що набув особливого впливу в театральній практиці 1960-1970-х рр.: трагедії Шекспіра є не про порушення і відновлення порядку, а про безглуздий і механічний «Великий механізм» влади, що перемелює всіх, хто потрапляє до нього. Кожна з цих концепцій освітлює певний аспект шекспірівської трагедії, але жодна не є достатньою сама по собі.³

«Гамлет»⁴ є найбільш дослідженим і обговорюваним твором в усій світовій літературі, і при цьому, можливо, найбільш відкритим для нових прочитань. Суть трагізму «Гамлета» можна визначити по-різному залежно від обраного підходу. З погляду характеру це трагедія людини, що знає правду, але не може діяти відповідно до неї. З погляду пізнання це трагедія того, що в умовах загального обману неможливо знати нічого напевне. З погляду морального вибору це трагедія людини, що мусить здійснити вбивство в ім'я справедливості, але не здатна прийняти реальність власного насильства.

¹ Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. 2nd ed. London : Macmillan and Co., 1905. P. 345-354.

² Dollimore J. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. 3rd ed. Durham : Duke University Press, 2004. P. 128-131.

³ Kott J. *Shakespeare Our Contemporary*... P. 12-14.

⁴ Shakespeare W. *Hamlet, Prince of Denmark // The Complete Works*... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 690.

Внутрішня суперечливість Гамлета є суперечністю між ренесансним ідеалом людини як вільного і розумного суб'єкта та реальністю, де розум веде лише до паралічу, а воля до дії потребує відмови від рефлексії. Знаменитий монолог «Бути чи не бути» є концентрованим вираженням цього розколу: питання не просто про суїцид, а про те, чи є взагалі можливим активне і свідоме існування в несправедливому світі. С. Грінблатт («Will in the World»¹) стверджує, що Шекспір у «Гамлеті» вперше в новоєвропейській літературі показав свідомість, для якої саме мислення є проблемою, а не вирішенням проблеми. Це є, на думку дослідника, революцією в зображенні людської психіки, що передбачила пізніші здобутки психологічного роману і сучасної драми.

Інші дослідники збагатили інтерпретацію «Гамлета» новими підходами. Стенлі Кейвелл показує, як «Гамлет» є філософською п'єсою про природу знання і його меж: Гамлет не може знати, чи є привид справжнім, чи є Клавдій насправді вбивцею, чи є його власна помста справедливою. Ця радикальна невизначеність є, на думку Кейвелла, не риторичним прийомом, а відображенням реального скептичного клімату пізнього Відродження під впливом монтенівського скептицизму і зростаючого усвідомлення обмеженості людського пізнання.² Л. Шарма у статті «Hamlet: A Tragedy of Melancholic Prince»³ розглядає меланхолію Гамлета в контексті ренесансної медичної та гуморальної теорії, показуючи, що його «хвороба» є водночас патологією і формою знання.

«Отелло»⁴ (бл. 1603-1604) будує трагедію на матеріалі новели Джамбаттіста Джіральді Чінтіо «Десять декад»⁵, яку Шекспір знав, ймовірно, в оригіналі або у французькому перекладі. Перетворення цього матеріалу є показовим: у Чінтіо лиходій є безіменним «Аюром», а дія є дещо побутово-кримінальною. Шекспір перетворює цей матеріал на дослідження трагедії людини, що є водночас винятково здатною в одній сфері (військовій) і принципово вразливою в іншій (в

¹ Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare... P. 215.

² Cavell S. Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare. Updated ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. P. 200-203.

³ Sharma L. Hamlet: A Tragedy of Melancholic Prince // Sonnets—Dr. Mehzeen Sadriwala. 2017. Vol. 30, no. 13. P. 82.

⁴ Shakespeare W. Othello, the Moor of Venice // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 819–853.

⁵ Giraldis G. B. Degli Hecatommithi. Nel Monte Regale : Appresso Lionardo Torrentino, 1565. P. 765-773.

особистих стосунках). Яго є зовнішнім каталізатором, але трагедія Отелло укорінена в його власному характері: він потребує абсолютної впевненості там, де абсолютна впевненість принципово недосяжна.

Майкл Нілл аналізує расовий вимір трагедії. Отелло є «мавром» у венеціанській службі: його статус є одночасно виключним і маргінальним. Він незамінний як воєначальник, але чужий як чоловік і член суспільства. Ця соціальна нестійкість, за Х'юз, є чинником, що посилює психологічну нестійкість: коли Яго починає сіяти сумніви, Отелло не має тієї мережі соціальної довіри і впевненості, яка могла б їм протистояти. Расизм середовища, що не є відвертим, але є постійно присутнім як підтекст, стає частиною системи, що руйнує Отелло зсередини. Ця інтерпретація є прикладом постколоніального підходу до Шекспіра, що від 1990-х рр. суттєво збагатив шекспірознавчу методологію.¹

«Король Лір»² (1605-1606) є філософськи масштабнішою і найбільш непримиренною з шекспірівських трагедій. Вона не дає традиційного трагічного катарсису примирення і відновлення порядку: вбивство Корделії є настільки жорстоким і безглуздим, що навіть у XVII-XVIII ст. театральна традиція нерідко замінювала шекспірівський фінал «щасливим», де Корделія залишається живою (знаменита адаптація Нахума Тейта 1681 р., що трималася на сцені більше 150 років). Внутрішня суперечливість Ліра є суперечністю між батьківською любов'ю і авторитарним его, між потребою в любові й нездатністю сприймати її в будь-якій формі, крім абсолютного підпорядкування. Ця суперечливість є не патологією, а трагічно загостреним виявом тих рис, що є в кожній людині.³

Маркус Нордлунд аналізує «Ліра» як дослідження того, як любов вироджується в її пародію, коли вона стає засобом задоволення его, а не даром іншому. Корделія, яка відмовляється говорити про любов у заданих батьком термінах, є для Ліра зрадницею; але саме вона, мовчазна і «нелюбляча» з погляду

¹ Neill M. Putting History to the Question: Shakespeare, Postcolonialism and the Overseas Design. New York : Columbia University Press, 2000. P. 431-437.

² Shakespeare W. King Lear // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 909-943.

³ Nordlund M. Shakespeare and the Nature of Love: Literature, Culture, Evolution... P. 112.

Ліра, є носієм справжньої любові. Ця інверсія, де той, хто здається «нелюблячим», є єдиним, хто любить, є одним із найглибших парадоксів п'єси.¹ Паралельний сюжет з Глостером і його синами Едмундом та Едгаром подвоює і посилює цю тему, показуючи, що проблема хибного й справжнього, показного і реального є не індивідуальною помилкою Ліра, а загальною властивістю людського суспільства.

«Макбет»² (1606) є найкоротшою і найтемповішою з великих трагедій. Якщо Гамлет страждає від надлишку рефлексії, що блокує дію, то Макбет страждає від нестачі рефлексії, що зупинила б злочин: він діє, коли потрібно було зупинитися, і не може зупинитися, бо наступний злочин стає необхідним для приховання попереднього. Внутрішня суперечливість Макбета є суперечністю між честолюбством, що прагне величі, та моральним сумлінням, що знає ціну цієї величі. Ця суперечність не знищується злочином, а навпаки, посилюється після нього: привид Банко, галюцинації, безсоння є художнім вираженням того, що людина не може повністю відмовитися від власної моральної природи, навіть зробивши злочин.

Е. Сміт у монографії «This Is Shakespeare»³ наголошує, що «Макбет» є п'єсою про самознищення зсередини: нічна темрява Шотландії, що поглинає всіх персонажів, є образом того психологічного мороку, до якого веде кожен крок по шляху злочину. Леді Макбет, що спочатку виглядає рішучішою й безжальнішою за чоловіка, виявляється в фіналі людиною, якій сумління мстить у снах: її відоме «наплямування» рук у сні є одним із найпотужніших образів всього шекспірівського театру. «Макбет» є п'єсою про уяву як руйнівну силу: Макбет і до злочину, і після нього живе в уяві, і саме ця розвинена уява, що дала б йому можливість бути поетом або мудрецем, стає засобом його знищення.⁴

Підсумовуючи аналіз трьох основних жанрових форм шекспірівської творчості, слід підкреслити, що всі вони об'єднані спільним художнім

¹ Nordlund M. Shakespeare and the Nature of Love: Literature, Culture, Evolution... P. 118.

² Shakespeare W. The Tragedy of Macbeth // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 969-995.

³ Smith E. This Is Shakespeare... P. 123.

⁴ Op. cit. P. 125.

принципом, хоча й реалізованим у різних формах. У хроніках цим принципом є багатоголосе і суперечливе зображення суспільно-політичного процесу, де жодна сторона не має монополії на правду і де народний голос є невід'ємною частиною загальної картини. У комедіях це принцип гуманістичної іронії, що дозволяє одночасно сміятися і замислюватися, бачити в людських слабкостях не лише предмет осміяння, а й привід для розуміння. У трагедіях це принцип внутрішньої суперечливості, де джерелом трагізму є не зовнішній рок і не просто «вада», а глибока роздвоєність людської природи, де найкращі якості можуть ставати причиною найбільших руйнувань. Саме ця здатність бачити людину в усій її складності, не прагнучи ні до однозначного засудження, ні до ідеалізації, є тим, що робить Шекспіра неперевершеним художником і вічно живим співрозмовником.

2.3. Філософські основи творчості Вільяма Шекспіра

Питання про філософські засади шекспірівської творчості є дискусійним і водночас продуктивним у шекспірознавстві. Складність полягає вже у самому вихідному методологічному положенні: Шекспір не є філософом у традиційному розумінні слова. Він не писав трактатів і не проголошував систематичних доктрин, не ідентифікував себе з жодною школою думки і не залишив жодного свідчення про свої власні переконання поза текстами п'єс і сонетів. Тим не менше його твори пронизані настільки послідовними і глибокими ідейними інтуїціями, що дослідники не могли і не можуть відмовитися від спроб реконструкції його «неявної» або «практичної» філософії.¹ Ця реконструкція є, однак, завданням, що вимагає суворої методологічної обережності: надто легко проектувати на Шекспіра ідеї, близькі самому досліднику, і надто легко вибудовувати несуперечливу систему там, де Шекспір навмисно залишав напругу і відкритість.² Найбільш обговорюваними є кілька взаємопов'язаних питань: ставлення Шекспіра до ренесансного гуманізму і його внутрішньої кризи; його погляди на природу людини, на межу свободи і необхідності; його розуміння

¹ Bate J. *Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare*. New York : Random House, 2009. P. 1–30.

² *Op. cit.* P. 15.

стосунку між індивідуальним і соціальним; його погляд на владу і її моральну природу; нарешті, його ставлення до природи, тілесності і метафізичного виміру буття. Кожне з цих питань заслуговує на детальний розгляд.

Зв'язок Шекспіра з ренесансним гуманізмом є загальноновизнаним і в цьому сенсі не потребує доведення, однак його природа і глибина є предметом тривалої суперечки. Ренесансний гуманізм, що сформувався в Італії XIV-XV ст. і поступово поширився на Північ, мав кілька визначальних рис: відновлення інтересу до античної спадщини як до живого культурного зразка, а не мертвого авторитету; переорієнтацію філософії і риторики з теологічних на антропологічні питання; утвердження гідності і здатності людини до самовдосконалення і перетворення світу.¹ Знаменита промова Піко делла Мірандоли «Про гідність людини»² (1486) є концентрованим виразом цього пафосу: людина є єдиною істотою, що не має заданої природи і може вільно обирати, ким стати. В Англії ренесансний гуманізм прийшов через Еразма Роттердамського, Томаса Мора, Томаса Елайота і Роджера Ешема і набув характерного акценту на моральному і педагогічному застосуванні античної мудрості. Шекспір виховувався на латинській класиці в страдфордській граматичній школі і добре знав принаймні Вергілія, Овідія, Плутарха і Сенеку. Дж. Бейт детально реконструює коло читання і культурний горизонт Шекспіра, показуючи, що гуманістична ідея гідності людини була для нього не абстрактним принципом, а живою культурною передумовою.³

Разом з тим Шекспір є гуманістом, що переживає внутрішню кризу гуманізму. Ця криза є не особистою драмою, а загальнокультурним явищем кінця XVI початку XVII ст. Ренесансний оптимізм щодо людської природи і здатності розуму пізнати і впорядкувати світ наштовхувався на реальність Французьких релігійних воєн, на жорстокість завоювання Нового Світу, на внутрішні суперечності елизаветинської Англії з її придворними інтригами, економічною

¹ Bucknill J. C. The psychology of Shakespeare. London : Macmillan & Company, 1867. P. 130-138.

² Pico della Mirandola G. Oration on the Dignity of Man: A New Translation and Commentary / ed. by F. Borghesi, M. Papio, G. Riva. New York : Cambridge University Press, 2012. P. 283-290.

³ Bate J. Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare... P. 1-30.

нерівністю і релігійними переслідуваннями.¹ У цьому контексті гуманістичний пафос не зникав, але набував нових, складніших форм. Знаменита тирада Гамлета «Який довершений витвір — людина!!»² є одночасно гімном ренесансному ідеалу і гіркою іронією над ним: після перерахування всіх якостей, що роблять людину «ангелом» і «богом», Гамлет додає «А чого варта для мене ця істота, квінтесенція якої — прах?»³. Гуманістичний ідеал не відкидається, але він не витримує зіткнення з конкретною реальністю людської підлості, слабкості і смертності. С. Грінблатт показав, що ренесансна ідея «самоформування» є водночас і потужним культурним проектом, і джерелом тривоги: якщо людина може вільно обирати свою ідентичність, вона так само вільно може обрати ідентичність злочинця або тирана, і жоден зовнішній авторитет не є гарантією від цього.⁴

Особливе місце серед філософських співрозмовників Шекспіра займає Мішель де Монтень. Вплив «Проб»⁵ Монтеня на Шекспіра давно відзначений дослідниками, і він є достатньо конкретним: англійський переклад Джона Флоріо вийшов у 1603 р., тобто якраз напередодні написання «Короля Ліра» і «Бурі», і деякі текстуальні паралелі між Монтенем і Шекспіром є настільки точними, що дозволяють говорити про прямі запозичення. Найбільш відома з них: монолог Гонзало в «Бурі»⁶ про ідеальну державу майже дослівно відтворює уривок із проб Монтеня «Про канібалів»⁷. Пітер Голбрук провів порівняльне дослідження двох авторів і показав, що вплив Монтеня є не лише текстуальним, а глибоко концептуальним. Монтенівський скептицизм, тобто сумнів у можливості достовірного знання про людину і світ, його ідея постійної мінливості людського «я» («кожна людина носить у собі повну форму людського стану»), його відмова

¹ Bucknill J. C. The mad folk of Shakespeare: psychological essays. 2nd ed. London : Macmillan and Company, 1867. P. 178-195.

² Шекспір В. Гамлет, принц данський / пер. з англ. Г. Кочура // Твори : в 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 51.

³ Op. cit. С. 51.

⁴ Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare... P. 215.

⁵ Монтень М. Проби : у 3 т. / пер. з фр. А. Перепаді. Київ : Дух і Літера, 2005. Т. 1. С. 10-44.

⁶ Шекспір В. Буря / пер. з англ. М. Бажана // Твори : в 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 6. С. 343.

⁷ Монтень М. Проби... Т. 1. С. 87.

від систематичного моралізування на користь конкретного спостереження, є тими ідеями, що органічно резонують із шекспірівською художньою практикою.¹

Монтенівський вплив найбільш відчутний у побудові характерів зрілого Шекспіра. Якщо ранні персонажі є більш стабільними і передбачуваними у своїх реакціях, то зрілі герої є мінливими, суперечливими, здатними дивувати навіть самих себе.² Гамлет є людиною, що не знає себе, або, точніше, знає себе як таку, що постійно стає кимось іншим. Отелло переконаний у власній раціональності й рівновазі рівно до того моменту, коли ця рівновага руйнується. Лір думає, що знає своїх дочок, але виявляється, що він не знав їх ніколи. Ця шекспірівська тема невпізнаваності людини для самої себе є прямим художнім втіленням монтенівської ідеї про те, що людське «я» є не стабільною субстанцією, а процесом, потоком, що неможливо зупинити і зафіксувати.³ Шекспірівська антропологія є радикально процесуальною: людина в його п'єсах є не тим, що вона є, а тим, що вона робить і що з нею відбувається.

Тісно пов'язаною з антропологічною є онтологічна тема шекспірівської філософії: питання про природу реальності і можливість пізнання. У «Гамлеті» ця тема виходить на перший план із самого початку: привид може бути і духом убитого батька, і дияволом в його образі, і продуктом власного хворого уявлення Гамлета.⁴ Жодне з цих пояснень не можна ні довести, ні спростувати. Сцена «мишоловки» є спробою Гамлета перевірити реальність через художню репрезентацію, і ця спроба є симптоматично театральною: він хоче впевнитися у правді, влаштувавши виставу. Але й результати «мишоловки» лишаються неоднозначними: реакція Клавдія може свідчити про його провину, але може мати й інше пояснення.⁵ Цю гносеологічну невизначеність аналізують у контексті пірронівського скептицизму, що поширився в інтелектуальних колах Англії наприкінці XVI ст. через переклади Секста Емпірика і через Монтеня.⁶

¹ Holbrook P. *Shakespeare and Montaigne Revisited*. Oxford : Oxford University Press, 2024. P. 38-42.

² Op. cit. P. 42.

³ Op. cit. P. 44-46

⁴ Garai R. A Holistic Dramatic–Cognitive Theory of Understanding Shakespeare // *ShodhPatra: International Journal of Science and Humanities*. 2026. Vol. 3, no. 3. P. 26–33.

⁵ Cagle B. *Psychology of Evil: Applying Psychoanalytic Theory to Shakespeare's Iago and Richard III*. 2018. P. 3-10.

⁶ Holbrook P. *Shakespeare and Montaigne Revisited...* P. 46.

Пірронізм стверджував, що достовірне знання принципово неможливе і що мудрець повинен утримуватися від суджень. Гамлет є персонажем, що живе в цій пірронівській неможливості: він занадто добре знає, що не може знати нічого напевне, і це знання паралізує його.

Не менш важливою складовою шекспірівської філософії є його погляди на природу свободи і необхідності. Ця тема є однією з центральних для ренесансної думки загалом: полеміка між Еразмом і Лютером про свободу волі¹ є лише найбільш відомим прикладом тієї широкої дискусії про те, чи може людина обирати свою долю або є цілком залежною від Провидіння або власної природи. У Шекспіра ця тема не вирішується в жодний однозначний спосіб, і це є художньо принциповою позицією. У «Юлії Цезарі» Кассій говорить Бруту: «Вина, Бруте, не в зірках, а в нас самих»², і ця репліка є декларацією волюнтаристської позиції. Але в тій самій п'єсі провісники, сні і знамення відіграють реальну роль у подіях, і Цезар гине саме тоді, коли починає думати себе непереможним.³ В «Отелло»⁴ Яго є уособленням тієї позиції, що людина є тим, чим хоче бути, а не тим, що диктують їй «зірки» або «природа» і це є формулою радикальної свободи. Але свобода Яго є свободою для зла, і вона веде до катастрофи.⁵ Е. Сміт у монографії «This Is Shakespeare»⁶ показує, що Шекспір систематично уникає прийняття будь-якої з полюсних позицій у питанні свободи і необхідності, натомість художньо досліджуючи те, як ці дві сили взаємодіють у конкретних людських ситуаціях.

Питання про стосунок між індивідуальним і соціальним є ще одним ключовим виміром шекспірівської філософії. Ренесансний гуманізм тяжів до індивідуалізму: особистість є первинною цінністю, і суспільство має сенс лише тою мірою, якою воно дозволяє особистості реалізуватися. Проте шекспірівські

¹ Erasmus D. Luther and Erasmus: Free Will and Salvation / ed. and trans. by E. G. Rupp, P. S. Watson. Philadelphia : Westminster Press, 1969. P. 1-132.

² Shakespeare W. Julius Caesar / ed. by D. Daniell. London : Bloomsbury Arden Shakespeare, 1998. P. 173.

³ Abenheimer K. M. Shakespeare's "Tempest" — A Psychological Analysis // The Psychoanalytic Review. 1946. Vol. 33. P. 399.

⁴ Shakespeare W. Othello, the Moor of Venice // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 819–853.

⁵ Alkoli H. A., Shi Ji. An analysis of power desire of Iago in Shakespeare's Othello from psychological perspectives // Journal of Literature and Art Studies. 2018. Vol. 8, no. 3. P. 417–421.

⁶ Smith E. This Is Shakespeare... P. 234-238.

п'єси постійно показують, що ізоляція особистості від соціального зв'язку є не свободою, а формою смерті.¹ Тимон Афінський, що зрікається суспільства і йде жити в ліс, не знаходить ні спокою, ні мудрості, а лише порожнечу й ненависть. Гамлет, що виходить із соціального зв'язку в простір внутрішнього монологу, стає нездатним до будь-якої дії. Коріолан, що відмовляється від ролі громадянина заради ролі воїна-одинака, зраджує і свій народ, і самого себе.² Шекспірівський погляд на людину є принципово соціальним: людина стає людиною лише в соціальному зв'язку, і розрив з цим зв'язком, навіть якщо він морально виправданий протестом проти несправедливості, є завжди трагічним за своїми наслідками. Це не є конформістською позицією: Шекспір аж ніяк не стверджує, що суспільство завжди право. Але він стверджує, що людина поза суспільством є неповною.³

Шекспірівська концепція влади є, мабуть, найбільш розробленою і послідовною частиною його «практичної філософії». Протягом усього свого творчого шляху він повертався до питань про природу легітимності, про ціну і спокусу влади, про стосунок між владою і мораллю. Ці питання є центральними у хроніках, але вони не зникають і в трагедіях, і навіть у комедіях.⁴ Шекспірівський погляд на владу є принципово амбівалентним. З одного боку, він визнає необхідність суспільного порядку і законної влади: у «Трілі і Кресіді»⁵ Улісс виголошує знамениту промову про «ступінь» як принцип, що тримає суспільство разом, і хаос, що настає після його руйнування. У хроніках руйнування законного порядку незмінно призводить до кривавої смуті, і це є художньо переконливим аргументом на користь стабільності.⁶ З іншого боку, Шекспір не є апологетом монархії як такої: жоден з його правителів не є ідеальним, і влада в його п'єсах завжди є потенційним джерелом спокуси,

¹ Murray P. Shakespeare's imagined persons: The psychology of role-playing and acting. New York : Springer, 1996. P. 67-70.

² Saval P. K. Shakespeare in hate: Emotions, passions, selfhood. London : Routledge, 2015. P. 139-142.

³ Murray P. Shakespeare's imagined persons... P. 112.

⁴ White R. S., Rawnsley C. Discrepant emotional awareness in Shakespeare // The Renaissance of emotion. Manchester Manchester University Press, 2015. P. 241-263.

⁵ Shakespeare W. Troilus and Cressida / ed. by D. Bevington. London : Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015. P. 302-310.

⁶ Roberts P. The psychology of tragic drama. London : Routledge, 2024. P. 23-27.

корупції і тиранії. Шекспірівська «наука про владу» є не нормативною теорією, а художнім дослідженням, що ставить точні питання без пропонування готових відповідей, і що саме ця відкритість робить його хроніки і трагедії вічно актуальними.¹

Важливим аспектом шекспірівської філософії влади є питання про легітимність і природу права на правління. У «Річарді II» та «Генріху IV» ця проблема є центральною: Болінгброк, що повалив законного, хоч і нездатного короля, здобуває ефективну владу, але ціною постійної нелегітимності, що переслідує його і його сина.² Яке право важливіше: спадкове чи здатність ефективно правити? Шекспір не дає відповіді, але систематично показує реальні наслідки обох позицій. Скотт Фрейзер у своїй праці аналізує «Генріха V» як п'єсу, що одночасно будує і підриває образ ідеального правителя, постійно нагадуючи, що навіть найблагородніший лідер приходить до влади через сумнівні засоби і утримує її через маніпуляцію і насильство.³ Ця подвійність є не цинізмом, а реалізмом: Шекспір не вважає, що влада може бути чистою, але він також не вважає, що це звільняє правителя від моральної відповідальності.

Поряд з питаннями влади і соціального порядку, шекспірівська філософія містить глибоко розроблену концепцію зла і морального падіння. У ранніх п'єсах зло є більш зовнішнім: злодії є злодіями, і їхня злодійська природа є відносно стабільною характеристикою. У зрілих трагедіях зло є процесом, що відбувається всередині людини, і цей процес є предметом уважного художнього дослідження.⁴ «Макбет»⁵ є найповнішим прикладом цього дослідження: Шекспір крок за кроком показує, як честолюбна людина з розвиненою моральною чутливістю руйнує саму себе через злочин. Навіть у «темних комедіях» і «проблемних п'єсах» зло або його поріг є центральним предметом художньої уваги: питання про те, де проходить межа між дозволеним і

¹ Roberts P. The psychology of tragic drama... P. 130.

² Cagle B. Psychology of Evil: Applying Psychoanalytic Theory to Shakespeare's Iago and Richard III... P. 7-8.

³ Fraser R. S. Henry V and the Performance of War // Shakespeare and War / ed. by R. Amitrano-Steini, G. Pugliatti. London : Palgrave Macmillan, 2008. P. 71–83.

⁴ Bucknill J. C. The mad folk of Shakespeare... P. 200.

⁵ Shakespeare W. The Tragedy of Macbeth // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 975.

злочинним, між засобом і метою, між законним і моральним, пронизує всі ці твори.¹ Шекспір показав зло не як зовнішню силу або спадкову властивість, а як результат вибору, до якого людина приходять через ланцюжок рішень, кожне з яких є не кроком у прірву, а маленьким компромісом із власною совістю.

Шекспірівська концепція природи і тілесності є виміром його філософського світогляду. Ренесанс здійснив реабілітацію тіла після тривалої середньовічної традиції, що трактувала тілесність як джерело гріха і перешкоду для духовного зростання.² Ренесансна неоплатонічна традиція, що прийшла через Фічіно і Піко, намагалася синтезувати духовне і тілесне, бачачи у красі тіла відображення духовної краси. Шекспір повністю сприймає реабілітацію тілесності, але в менш ідеалізованому, більш конкретному і народному ключі. Земне існування в його п'єсах є не тимчасовим і незначним порівняно з духовним: саме земне кохання, земна справедливість, земна радість є тими цінностями, заради яких люди гинуть і борються.³ Пізні п'єси Шекспіра у зв'язку з натурфілософськими ідеями XVI ст., зокрема з концепцією природи як живої, одухотвореної сили, що є відмінною від механістичного розуміння природи, яке набере силу в XVII ст.⁴ У «Бурі»⁵ Просперо є майстром природних сил, але не їхнім господарем у картезіанському розумінні: його магія є співпрацею з природою, а не її підкоренням.

Тема природи як відновлюючої сили є особливо важливою для пізніх п'єс Шекспіра. Арденнський ліс у «Як вам це сподобається»⁶, пастораль Богемії у «Зимовій казці»⁷, острів Просперо в «Бурі»⁸ є просторами, де суспільні умовності втрачають силу і де стають можливими трансформації, неможливі в міських або придворних умовах. Пізні п'єси використовують ці «природні» простори не як прості пасторальні утопії, а як художні лабораторії, де досліджуються

¹ Isakjonova K. Psychological mechanisms of tragedy in Hamlet and Macbeth // Central Asian Journal of Multidisciplinary Research and Management Studies. 2026. Vol. 3, no. 1/2. P. 101–102.

² Waller G. F. The Strong Necessity of Time: The Philosophy of Time in Shakespeare and Elizabethan Literature. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2019. P. 126–130.

³ Waller G. F. The Strong Necessity of Time... P. 45.

⁴ Gibbons D. R. Inhuman Persuasion in The Tempest // Studies in Philology. 2017. Vol. 114, no. 2. P. 302–330.

⁵ Шекспір В. Буря / пер. з англ. М. Бажана // Твори : в 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 6. С. 343.

⁶ Shakespeare W. Henry V ; Julius Caesar ; As You Like It // The Complete Works... 2nd ed. Oxford, 2005. P. 569–654.

⁷ Shakespeare W. The Winter's Tale / ed. by J. Pitcher. London : Bloomsbury Arden Shakespeare, 2010. P. 1123–1153.

⁸ Шекспір В. Буря / пер. з англ. М. Бажана // Твори : в 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 6. С. 343.

можливості примирення, прощення і відновлення. Цей мотив є пов'язаним з неоплатонічною концепцією природного відновлення, але також і з народними уявленнями про чудесну силу природного світу, що виходять за межі будь-якої конкретної філософської школи.¹

Окремої уваги заслуговує шекспірівське розуміння часу і пам'яті як складових його філософського світогляду. Час у його п'єсах є не нейтральним фізичним виміром, а активною силою, що руйнує або відновлює. У сонетах Шекспір розвиває тему протистояння мистецтва і часу: поетичний рядок є єдиним засобом, що може зберегти красу і значення проти руйнівної дії часу.² У п'єсах ця тема трансформується: «Зимова казка» є буквально п'єсою про відновлення того, що здавалося безповоротно знищеним часом.³ Статуя Герміони, що «оживає» в фіналі, є образом не дива у вузькому розумінні, а художнього акту відновлення через мистецтво і пам'ять.⁴

Релігійний вимір шекспірівської філософії є ще одним дискусійним питанням. Питання про особисту релігійну позицію Шекспіра залишається відкритим: існують аргументи на користь того, що він або його родина мали певні зв'язки з католицизмом (Стівен Грінблатт детально розглядає це питання у «Will in the World»⁵), але є й аргументи проти. Незалежно від особистого питання, у п'єсах Шекспіра релігійні питання є присутніми постійно, хоч і рідко вирішуються у конфесійному ключі. Питання про Провидіння, про безсмертя душі, про молитву і прощення є суттєвими для багатьох його творів.⁶ У «Гамлеті» питання про стан душі Клавдія під час молитви є ключовим для розуміння одного з найважливіших моментів п'єси: Гамлет відмовляється вбити Клавдія саме тоді, коли той молиться, боячись відправити його душу до раю. Це рішення є

¹ Waller G. F. The Strong Necessity of Time: The Philosophy of Time in Shakespeare and Elizabethan Literature. Berlin ; Boston : Walter de Gruyter, 2019. P. 98-104.

² Ellrodt R. Subjective time in Montaigne and Shakespeare // Montaigne and Shakespeare / ed. by A. Foley, N. Royle. Manchester : Manchester University Press, 2024. P. 126-143.

³ Qahhorovna T. D. Time as a Philosophical and Poetic Category in Shakespeare's Sonnets // Shokh Library. 2025. Vol. 1, no. 12. P. 5-12.

⁴ Ellrodt R. Subjective time in Montaigne and Shakespeare... P. 130.

⁵ Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare... P. 245.

⁶ Hassel R. C., Jr. Shakespeare's Religious Language : A Dictionary. London ; New York : Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015. P. 143-144.

одночасно теологічним і психологічним, і дослідники досі сперечаються, чи є воно поважним моральним міркуванням, чи черговою раціоналізацією нездатності до дії. Шекспір не дотримується жодної систематичної теології, але постійно тримає питання про Провидіння, справедливість і спасіння у горизонті глядацького сприйняття.¹

Проблема смерті є, нарешті, тією точкою, де всі виміри шекспірівської філософії сходяться разом. Смерть є у Шекспіра не просто сюжетним завершенням, а предметом постійного художнього вивчення. Монолог «Бути чи не бути»² є медитацією на смерть не як на природну неминучість, а як на онтологічну проблему: ми не знаємо, що є «по той бік», і ця незнаність є тією «невідомою країною, звідки жоден мандрівник не повертається», що паралізує волю. Смерть Офелії, Дездемони, Корделії є у кожному разі не просто трагічним кінцем, а художнім запитанням про справедливість і сенс, що залишається без відповіді.³ Саме відмова Шекспіра від легких метафізичних утіх, від гарантованого безсмертя або провиденційного виправдання страждань, є тим, що робить його трагедії такими пронизливими: ми не можемо втішити себе думкою, що Корделія у кращому місці, бо п'єса не надає нам такої можливості.

Пізні «романтичні» п'єси є, однак, певним переглядом цієї безутішності. Примирення пізніх п'єс є не відмовою від трагічного погляду, а його діалектичним запереченням: Шекспір приходять до певного виду прийняття людської недосконалості і смертності, яке не є ані оптимізмом, ані капітуляцією. Просперо у фіналі «Бурі»⁴ відмовляється від магії і повертається в людський світ зі своїми слабкостями й обмеженнями. Це є не поразкою, а вибором: людська недосконалість є ціною людськості, і Просперо свідомо платить цю ціну. Дослідники, схильні трактувати цей момент як своєрідний підсумок

¹ Alsaif O. A. The significance of religion in Hamlet // International Journal of English and Literature. 2012. Vol. 3, no. 6. P. 132–135.

² Shakespeare W. Hamlet / ed. by A. Thompson, N. Taylor. London : Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016. P. 285.

³ Taylor J. “Newes from the dead”: an unnatural moment in the history of natural philosophy // Shakespeare's Things : Agency, Materiality, and Demateriality / ed. by L. Switzky, B. Greatley-Hirsch. London ; New York : Routledge, 2019. P. 206–223.

⁴ Шекспір В. Буря / пер. з англ. М. Бажана // Твори : в 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 6. С. 343.

шекспірівської філософії: не тріумф і не відчай, а тверезе і людяне прийняття того, чим є людина.¹

Таким чином, шекспірівська філософія являє собою явище в історії світової думки, яке не вкладається у звичні категорії систематичної філософії, але від цього не стає менш значущим або менш послідовним. Шекспір мислив не трактатами і силогізмами, а образами, характерами, конфліктами і мовою, що перетворює абстрактні ідеї на живу людську реальність. Саме ця особливість його інтелектуального методу робить його творчість невичерпним предметом філософського осмислення впродовж чотирьох століть.

Отже, творчість Вільяма Шекспіра постає як явище, що органічно поєднує в собі всі визначальні риси англійського театру доби Відродження і водночас перевищує будь-які жанрові, стильові та ідейні межі своєї епохи. Періодизація творчого шляху Шекспіра, виявляє не механічну зміну тем і жанрів, а внутрішню еволюцію художнього мислення. Ранній період, позначений переважанням хронік і комедій, демонструє інтенсивне і цілеспрямоване засвоєння попередньої драматургічної традиції, вироблення власного стилю і поступове ускладнення психологічного малюнка персонажів. Вже у таких ранніх творах, виразно проступають ознаки художньої оригінальності, що відрізняє Шекспіра від його сучасників, хоча повна міра його обдарування ще тільки визначається. Зрілий період, пов'язаний із створенням великих трагедій, стає вершиною цієї еволюції, що засвідчують досягнення такої глибини психологічного проникнення й такої широти філософського охоплення дійсності. Пізній період, представлений романтичними трагікомедіями, позначений своєрідним синтезом набутого досвіду і водночас рухом у напрямку більшої умовності, поетичної дистанції та примирення як естетичного і етичного ідеалу. Ця тричастинна траєкторія розвитку не є схемою, штучно накладеною на матеріал, а відображає реальну динаміку художнього зростання, яку дослідники фіксують, аналізуючи конкретні тексти в їхній хронологічній послідовності.

¹ Bucknill J. C. The psychology of Shakespeare... P. 63–67.

Шекспір однаково вільно і досконало почував себе у трагедії, комедії, хроніці та трагікомедії, і кожен із цих жанрів у його руках набував такої художньої повноти, яка перетворювала окремі твори на еталонні зразки відповідної жанрової форми. При цьому він ніколи не був рабом жанрових конвенцій: його комедії несуть у собі глибокий меланхолійний підтекст, його трагедії включають комічні епізоди, що не знижують, а поглиблюють трагізм, його хроніки поєднують політичну аналітику з ліричними відступами і філософськими монологами. Саме ця здатність порушувати жанрові межі у точно вивірених способі і завжди задля художньої необхідності, а не заради порушення заради порушення, свідчить про глибоке розуміння природи драматичних форм і творчу свободу майстра, який засвоїв закономірності жанру настільки досконало, що міг дозволити собі ними нехтувати. Жанрові новації Шекспіра не були свавільними відступами від норми, а органічним відгуком на вимоги матеріалу, на складність зображуваних характерів і ситуацій, що не вміщалися в однозначні схеми.

Шекспір не був філософом у традиційному академічному сенсі і не залишив теоретичних трактатів, у яких виклав би свої погляди систематично. Його філософія існує виключно в художній формі, тобто в конкретних характерах, ситуаціях, конфліктах і мові, що унеможлиблює її пряме й однозначне формулювання, але аж ніяк не позбавляє її внутрішньої послідовності та глибини. В основі шекспірівського світогляду лежить складний синтез ренесансного гуманізму, монтенівського скептицизму, неоплатонічних уявлень про природу та красу і народної карнавальної традиції з її відчуттям циклічності й повноти буття. Жоден із цих елементів не є визначальним сам по собі: вони взаємодіють, обмежують і збагачують один одного, породжуючи ту філософську напругу, яка є справжньою рушійною силою його творів. Шекспір ставить питання про природу влади, кохання, справедливості, свободи, смерті й людської гідності з тією точністю і художньою силою, які не дозволяють цим питанням застаріти, оскільки вони щоразу виявляються питаннями, актуальними для нової епохи й нової аудиторії.

Необхідно також підкреслити, що всі три розглянуті аспекти шекспірівської творчості є не ізольованими об'єктами аналізу, а взаємопов'язаними вимірами єдиного художнього цілого. Еволюція творчих періодів визначає динаміку жанрових пошуків і поглиблення філософської проблематики. Жанрові рішення слугують формою, в якій реалізується філософський зміст. Філософська позиція, у свою чергу, зумовлює вибір жанрових засобів і визначає характер художньої еволюції.

Таким чином, Шекспір залишається живим художником і мислителем не тому, що його твори зберігають певну культурно-історичну цінність як свідчення минулої епохи, а тому, що вони містять у собі невичерпний потенціал нових значень, нових інтерпретацій і нових відкриттів для кожного покоління читачів і глядачів. Дослідження його творчості, здійснене в цьому розділі, є лише одним із можливих підходів до цього художнього світу, що відкриває перспективу для подальшого вивчення рецепції шекспірівської спадщини в наступних розділах роботи.

Розділ 3. Сценічне мистецтво та роль театру в англійському суспільстві

Дослідження англійського ренесансного театру як цілісного культурно-історичного феномену неможливе без звернення до його інституційних, професійних і соціальних вимірів, що у своїй сукупності визначали характер театрального життя єлизаветинської Англії не меншою мірою, ніж власне художній зміст драматургічних творів. Організація театральної справи, що передбачала специфічні форми фінансування, правового регулювання та комерційної діяльності, акторська практика з її вимогами до виконавської техніки і репертуарної політики, а також система взаємозалежностей між театром і суспільством визначали ті конкретні умови, в яких реалізувався художній потенціал ренесансної драматургії. Окремим аспектом зазначеної проблематики є питання рецесії англійського ренесансного театру в українській культурі, яка виробила власну традицію інтерпретації шекспірівської спадщини і вписала її у контекст національного літературного та театрального розвитку, надавши цій спадщині нових смислів і нового культурного резонансу.

3.1. Організація театральної справи

Театральна справа єлизаветинської і яковської Англії являла собою складний організм, що функціонував на перетині придворної культури, міського підприємництва та народної розваги.¹ Для розуміння її інституційної природи слід розглядати три паралельні форми театральної організації, що співіснували й водночас конкурували між собою: придворні розваги з їхньою традицією "масок", приватні критті театри для привілейованої аудиторії та публічні відкриті театри, звернені до широких верств лондонського суспільства.

Придворна театральна традиція сягає корінням у середньовічні придворні видовища й набула особливого розквіту в добу Тюдорів.² В Англії XVI-XVII ст. придворні вистави загалом позначалися аматорськими засадами у тому сенсі, що їх виконавцями часто виступали самі придворні, включно зі знатними дамами й

¹ Gurr A. *The Shakespearean Stage, 1574–1642*. 4th ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. P. 6–15.

² Chambers E. K. *The Elizabethan Stage* : in 4 vols. Oxford : Clarendon Press, 1923. Vol. 1. P. 1–20.

джентльменами, а нерідко і члени королівської родини. Ці вистави мали демонструвати вишуканість, освіченість і благородство учасників, а не їхню фахову акторську майстерність. Посада Майстра Розваг (Master of the Revels) була заснована ще за Генріха VIII і передбачала контроль над усіма аспектами розважального придворного життя.¹ З часом ця посада набула і цензорських функцій, Майстер Розваг отримав право видавати дозволи на публічні вистави в усьому королівстві, що перетворювало його на ключову фігуру в регулюванні театрального життя країни.²

Особливим жанром придворних вистав були так звані "маски" (masques), тобто синтетичні видовища, що поєднували поетичне слово, музику, танець, живопис і костюм у єдиному феєричному дійстві.³ Маски набули розквіту за доби Якова I і Карла I, коли Бен Джонсон і архітектор Ініго Джонс створили низку грандіозних видовищ. Ці вистави розігрувалися у Банкетному залі Вайтголлу і передбачали активну участь придворних як акторів і танцюристів. Маска як жанр принципово відрізнялася від публічного театру: якщо останній передбачав дистанцію між виконавцями й публікою, маска стирала цю межу, перетворюючи придворних глядачів на учасників дійства.⁴

Поряд із придворними аматорськими виставами в Англії діяли університетські вистави та вистави Інн оф Корт, юридичних шкіл, вихованці яких систематично зверталися до театру як до форми навчання і розваги.⁵ Університети Оксфорда і Кембриджа культивували традицію латинської драми, спираючись передусім на Плавта, Теренція й Сенеку. Ці вистави нерідко ставали майданчиком для обговорення гуманістичних ідей і демонстрації риторичної вправності.

Якісно відмінний тип театральної організації являли собою так звані приватні театри. Формально вони іменувалися "приватними", щоб уникнути прямої заборони лондонської влади, яка в 1574 і 1594 роках видала укази, що

¹ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 1. P. 71–105.

² Gurr A. The Shakespearean Stage... P. 24–27.

³ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 1. P. 149–212.

⁴ A Companion to Renaissance Drama / ed. by A. F. Kinney. Oxford : Blackwell, 2002. P. 78–102.

⁵ Gurr A. The Shakespearean Stage, 1574–1642... P. 18–19.

обмежували театральні вистави в межах міста.¹ Вони розміщувалися в критих приміщеннях, у колишніх монастирських будівлях після Реформації. Найвідомішою локацією приватного театру стали чорні ченці (Blackfriars).² Квитки у приватних театрах коштували значно більше: мінімальна ціна входу становила шість пенсів, тоді як у публічних театрах можна було дістатися партеру за один пенні.³

Театр Блекфрайерс, розташований на ділянці колишнього монастиря домініканців, мав особливо важливе значення для розвитку приватного театру. Першу версію цього театру відкрив Річард Фарент у 1576 році, використовуючи для вистав хлопчачі трупи та хори кафедральних соборів (Children of the Chapel Royal, Children of St. Paul's).⁴ На початку XVII ст. Блекфрайерс перейшов під контроль трупи Короля (King's Men), до якої належав Шекспір, і став зимовою резиденцією цієї трупи.⁵ Крита споруда з штучним освітленням дозволяла давати вистави цілий рік і в темну пору доби.⁶

Центральне місце в організації англійського театру займали публічні театри, відкриті великі будівлі на кілька тисяч глядачів.⁷ До 1576 року лондонські трупи не мали стаціонарних майданчиків і виступали в дворах постійних дворів (inn-yards), де природна архітектура, галереї по периметру подвір'я, відкрите небо створювала умови, подібні до пізніших театральних будівель.⁸ Саме цей досвід виступів на постійних дворах сформував архітектурну модель єлизаветинського театру.

Першим стаціонарним театром в Англії став "Театр" (The Theatre), збудований у 1576 році Джеймсом Бербеджем у Шордіч, передмісті Лондона, що перебувало поза юрисдикцією лондонського муніципалітету, вороже налаштованого щодо театральних видовищ.⁹ Джеймс Бербедж, за фахом тесля і за покликанням

¹ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage...* Vol. 4. P. 269–280.

² Gurr A. *The Shakespearean Stage...* P. 155–162.

³ Gurr A. *Playgoing in Shakespeare's London*. 3rd ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 58–62.

⁴ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage...* Vol. 2. P. 47–78.

⁵ Gurr A. *The Shakespearean Stage, 1574–1642...* 4th ed. P. 162–167.

⁶ Gurr A., Ichikawa M. *Staging in Shakespeare's Theatres*. Oxford : Oxford University Press, 2000. P. 34–40.

⁷ Gurr A. *The Shakespearean Stage...* P. 14–17.

⁸ Styan J. L. *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge : Cambridge University Press, 1967. P. 3–10.

⁹ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage...* Vol. 2. P. 384–400 ; Gurr A. *The Shakespearean Stage...* P. 119–125.

театральний підприємець, отримав оренду ділянки землі строком на двадцять один рік і звів будівлю, фактично заклавши архітектурну модель для всіх наступних публічних театрів.¹ Протягом 1576-1598 років "Театр" залишався одним із центрів лондонського театального життя. Доля "Театру" безпосередньо пов'язана з виникненням "Глобусу". Коли у 1597 році термін оренди землі під "Театром" закінчився, а орендодавець Джайлз Аллен відмовився продовжувати угоду на прийнятних умовах, сини Джеймса Бербеда, Катберт і Річард вдалися до сміливого рішення.² У грудні 1598 - січні 1599 року вони організували демонтаж будівлі "Театру" і перевезення будівельних матеріалів через замерзлу Темзу на південний берег річки в район Саутворк.³ Там з цих матеріалів впродовж 1599 року було зведено нову споруду "Глобус".⁴ Капітал для будівництва надійшов від самих акторів трупі: Бербеда зберегли 50% частки, а решту розподілили між п'ятьма акторами, кожен із яких вніс по одній десятій.⁵ У числі цих акторів-пайовиків (housekeepers) був і Вільям Шекспір, це факт, що підкреслює його комерційний статус не лише як драматурга, а й як співвласника театру.⁶

"Глобус" функціонував більше десятиліття, але 29 червня 1613 року під час вистави "Генріха VIII" (All Is True) сталося лихо.⁷ Під час сцени з гарматним пострілом холостий заряд підпалив солом'яний дах споруди. Пожежа розповсюдилася з неймовірною швидкістю, і за дві години "Глобус" перетворився на попіл. Очевидці повідомляли, що ніхто з глядачів не постраждав. Пожежа 1613 року зафіксована в декількох сучасних листах і хроніках, тому є документально підтвердженим фактом.⁸ Вже у 1614 році "Глобус" було відбудовано на тому ж місці, але вже з черепичним дахом замість солом'яного.⁹ Другий "Глобус" проіснував до 1642 року, коли театри були

¹ Shapiro J. 1599: A Year in the Life of William Shakespeare. London : Faber and Faber, 2005. P. 11–18.

² Op. cit. P. 131–150.

³ Op. cit. P. 150–154.

⁴ Gurr A. The Shakespearean Stage, 1574–1642... 4th ed. P. 89–92.

⁵ Thomson P. Shakespeare's Professional Career. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. P. 64–66.

⁶ Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare... P. 192–197.

⁷ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 2. P. 419–420.

⁸ Op. cit. P. 420–422.

⁹ Gurr A. The Shakespearean Stage... P. 92.

закриті за розпорядженням пуританського парламенту, а у 1644 році був знесений.¹

Архітектура "Глобусу" та схожих публічних театрів елизаветинської доби являла собою оригінальний синтез.² Будівля мала форму полікутника (що наближалася до кола) з трьома ярусами галерей по всьому периметру. Центральна частина - "двір" або "яма" (yard, pit), залишалася відкритою під небом.³ Саме в "ямі" стояла найдемократичніша публіка, так звані "стояльники" (groundlings) за один пенні входу. Місця в галереях коштували два-три пенні залежно від ярусу.⁴ Сцена (stage) виступала в центральну частину двору приблизно на дев'ять метрів у глибину й мала ширину близько чотирнадцяти метрів, розташовуючись на висоті близько метра від рівня землі.⁵

Елизаветинська сцена поділялася на кілька функціональних зон.⁶ Передня сцена (forestage або apron stage), основний відкритий майданчик, що виступав у глядацький простір, слугувала для більшості дій п'єси і дозволяла акторам перебувати в безпосередній близькості до публіки з трьох боків.⁷ За нею розташовувалася задня сцена (inner stage, discovery space), це заглиблена ніша, закрита завісою і використовувана для статичних сцен "відкриття" (discovery scenes).⁸ Верхня сцена (upper stage, the gallery), балконний майданчик, відповідала потребам найрізноманітніших сценічних ситуацій: тут вела розмову Джульєтта, тут з'являвся Річард III.⁹ Нижня сцена (trap area) використовувала підлогові люки для ефектних виходів, і саме через такий люк з'являвся Привид у "Гамлеті".¹⁰

¹ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 2. P. 425.

² Gurr A., Ichikawa M. Staging in Shakespeare's Theatres... P. 3–16.

³ Gurr A. The Shakespearean Stage... P. 131–136.

⁴ Gurr A. Playgoing in Shakespeare's London... 3rd ed. P. 75–77.

⁵ Gurr A., Ichikawa M. Staging in Shakespeare's Theatres... P. 17–22.

⁶ Styan J. L. Shakespeare's Stagecraft... P. 15–47.

⁷ Gurr A., Ichikawa M. Staging in Shakespeare's Theatres... P. 23–30.

⁸ Dessen A. C., Thomson L. A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580–1642. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. P. 45–53.

⁹ Styan J. L. Shakespeare's Stagecraft... P. 48–58.

¹⁰ Dessen A. C., Thomson L. A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580–1642... P. 50.

Відсутність декорацій у єлизаветинському театрі, одна з його найбільш обговорюваних особливостей.¹ Сцена практично не мала мальованих декорацій і реалістичних пристроїв для відтворення місця дії. Натомість простір і час у єлизаветинській драмі конструювалися словом.² Реквізит (prop) відігравав суттєву роль: предмети позначали статус, ситуацію або персонаж. Костюм мав першорядне значення як носій соціального й символічного значення.³

Відсутність жінок на єлизаветинській публічній сцені є беззаперечним історичним фактом, хоча й потребує нюансованого пояснення.⁴ В англійському публічному театрі XVI - першої половини XVII ст. всі жіночі ролі виконувалися юними акторами-чоловіками, яким зазвичай не виповнилося ще 16-18 років.⁵ Ці хлопці проходили систематичну підготовку в театральних трупах, починаючи з 10-13 років, опановуючи спів, танець, жестикуляцію і мову.⁶ Шекспір активно обігрував цей театральний конвенціон у своїх комедіях, де жіночі персонажі, Розалінда, Віола, Порція, вдягаються в чоловічий одяг, створюючи гру тотожностей і відмінностей на трьох рівнях: актор-хлопець зображує жінку, яка перевдягнулася чоловіком.⁷ Ця практика створювала особливу естетику "умовності", де глядач одночасно знав і "не знав" про справжню стать виконавця.⁸

Театральні трупи єлизаветинської доби являли собою комерційні партнерства, що функціонували на принципах спільного підприємництва.⁹ Провідні актори водночас були пайовиками (sharers) трупи й ділили між собою прибутки від вистав. Нижчий щабель посідали наймані актори (hired men), ще нижче, учні (apprentices).¹⁰ Провідні трупи функціонували під заступництвом знатних

¹ Styan J. L. *Shakespeare's Stagecraft*... P. 60–76

² Weimann R., Bruster D. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. P. 4–12.

³ Foakes R. A. *Illustrations of the English Stage, 1580–1642*. London : Scolar Press, 1985. P. 1–15.

⁴ Orgel S. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. P. 43–50.

⁵ Kathman D. *Grocers, Goldsmiths, and Drapers: Freeman and Apprentices in the Elizabethan Theater* // *Shakespeare Quarterly*. 2004. Vol. 55, no. 1. P. 4–8.

⁶ *Op. cit.* P. 8–14.

⁷ Orgel S. *Impersonations*... P. 63–82.

⁸ Rutter C. C. *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage*. London : Routledge, 2001. P. 15–16.

⁹ Keenan S. *Acting Companies and their Plays in Shakespeare's London*. London : Bloomsbury, 2014. P. 15–40.

¹⁰ Kathman D. *Grocers, Goldsmiths, and Drapers*... P. 3–4.

вельмож або самої корони: Lord Chamberlain's Men перейменувалися в King's Men під патронатом Якова I.¹ За підрахунками дослідників, трупа грала шість днів на тиждень і могла за сезон показати сорок-п'ятдесят різних п'єс.² Це вимагало безперервного припливу нових текстів, що й забезпечувало Шекспіру стабільний попит.³

3.2. Акторська майстерність та сценічне мистецтво

Акторська майстерність елизаветинської доби складалася з кількох ключових компонентів, що водночас розвивалися в рамках театральної практики й усвідомлювалися теоретично.⁴ Ключовою постаттю, що уособлює вершину акторської культури цієї доби, є Річард Бербедж - син Джеймса Бербеджа і фактичний лідер трупи Lord Chamberlain's Men / King's Men. Бербедж народився близько 1568 року і вперше згадується як актор у документах 1590 року.⁵ Протягом наступних двох з половиною десятиліть він виконував провідні ролі в найбільших шекспірівських постановках і, за свідченнями сучасників, залишився неперевершеним інтерпретатором цих ролей.⁶

Бербедж першим виконав ролі Гамлета, Отелло, Короля Ліра і Річарда III, центральних трагічних образів шекспірівського канону.⁷ Всі ці ролі були написані Шекспіром безпосередньо під творчі можливості Бербеджа, і це означало глибокий синтез між драматургом і провідним актором трупи.⁸ У відомому елегічному тексті «A Funeral Elegy on the Death of the Famous Actor Richard Burbage»⁹, написаному після смерті актора у 1619 році, стверджується, що глядачі не могли відрізнити Бербеджа від зображуваного персонажа, бо настільки повним і переконливим було його перевтілення.¹⁰

¹ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 1. P. 269–358.

² Keenan S. Acting Companies and their Plays in Shakespeare's London... P. 45–50.

³ Thomson P. Shakespeare's Professional Career... P. 60–65.

⁴ Thomson P. Shakespeare's Theatre. London : Routledge, 1992. P. 54–80.

⁵ Halliday F. E. A Shakespeare Companion, 1564–1964. London : Duckworth, 1964. P. 56–57.

⁶ Thomson P. Shakespeare's Professional Career... P. 98–104.

⁷ Op. cit. P. 98–100.

⁸ Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare... P. 198–210.

⁹ A Funeral Elegy on the Death of the Famous Actor Richard Burbage // The Elizabethan Stage... Vol. 2. P. 309.

¹⁰ Halliday F. E. A Shakespeare Companion... P. 56.

Акторська система елизаветинської доби спиралася на кілька базових принципів.¹ По-перше, це риторична основа виконання: актор повинен був насамперед чітко й виразно доносити текст до слухача.² Гуманістична освіта приділяла першорядну увагу риторичному мистецтву: декламації, жестикуляції, модуляції голосу.³ Трактати з риторики XVI ст., зокрема, Томаса Райта "Пристрасті душі" (1604) докладно описували зв'язок між внутрішньою емоцією й зовнішніми тілесними виявами, фактично закладаючи теоретичну основу акторського мистецтва.⁴ Саме в монолозі Гамлета, звернутому до акторів (III.2), де принц повчає їх грати "природно", Шекспір зафіксував тогочасні уявлення про ідеал сценічної гри.⁵

По-друге, елизаветинський актор мав у своєму розпорядженні розвинений арсенал жестикуляції. Система жестів, так звана хейрономія (*cheironomia*), складала невід'ємну частину риторичної освіти.⁶ Ці жести не були натуралістичними копіями побутових рухів: вони являли собою конвенційну мову тіла, що читалася публікою як умовний код.⁷ Водночас великі актори вміли наповнювати цю систему живим почуттям, не зводячи виконання до механічного відтворення формальних знаків.⁸

Важливою фігурою в цьому контексті є Едуард Аллейн - провідний трагічний актор трупи Адмірала (*Admiral's Men*), яка конкурувала з трупою Бербеджа.⁹ Аллейн народився у 1566 році і рано розпочав акторську кар'єру. Його ім'я нерозривно пов'язане з театральними творами Крістофера Марло. Аллейн виконував ролі Тамерлана, Фауста й Варрая у "Мальтійському єврею". Характерним для Аллейна вважається грандіозна масштабність виконання: він

¹ Thomson P. *Shakespeare's Theatre*. 2nd ed. London : Routledge, 1994. P. 67.

² *Op. cit.* P. 54–60.

³ Weimann R., Bruster D. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre...* P. 4–12.

⁴ *Shakespeare's Theatre and the Effects of Performance* / ed. by F. Karim-Cooper, T. Stern. London : Bloomsbury, 2013. P. 42–60.

⁵ Шекспір В. Повне зібрання творів : у 6 т. / під ред. М. Рильського. Київ : Мистецтво, 1964–1965. Т. 4. С. 158.

⁶ Weimann R., Bruster D. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre...* P. 22–34.

⁷ Styan J. L. *Shakespeare's Stagecraft...* P. 89–96.

⁸ *Shakespeare's Theatre and the Effects of Performance...* P. 60–72.

⁹ Cerasano S. P. Edward Alleyn, the New Model Actor, and the Rise of the Celebrity in the 1590s // *Medieval & Renaissance Drama in England*. 2005. Vol. 18. P. 47–58.

грав фігури надлюдської сили, волю і пристрасті, і стиль його гри відповідав патетичному, гіперболічному характеру марловської поетики.¹

Між Аллейном і Бербеджем існувала принципова різниця в акторській манері, яку можна охарактеризувати як різницю між грандіозною монументальністю і психологічною складністю.² Едуард Аллейн разом із тестем Філіпом Хенсло заснував Коледж Бога і злиднів (Dulwich College) у 1619 році, де зберігся архів Хенсло-Аллейна, безцінне джерело відомостей про організацію театральної справи єлизаветинської доби.³

Окремий і дуже важливий шар театральної культури єлизаветинської доби становило акторське мистецтво коміків. Двома найбільш відомими коміками шекспірівської доби були Річард Тарльтон і Вільям Кемп.⁴ Річард Тарльтон помер у 1588 році, але слава його була настільки незаперечною, що її відлунням наповнені численні тексти кінця XVI - початку XVII ст.⁵ Тарльтон грав блазенів і клоунів у трупі Queen's Men і прославився своєю здатністю до гострої імпровізації у відповідь на репліки з публіки.⁶ Тарльтон також виконував джиги (jigs) короткі музично-танцювальні фарси, якими традиційно завершувалися вистави навіть у найсерйозніших театрах.⁷ Синтетичний характер майстерності Тарльтона, що одночасно був актором, коміком, музикантом і акробатом відображав ширшу особливість театального виконавства тієї доби.⁸

Вільям Кемп наступник Тарльтона на позиції провідного коміка, відомий передусім своїм виконанням ролей Догберрі в "Багато галасу з нічого" та Пітера у "Ромео і Джульєтті".⁹ Кемп грав у трупі Lord Chamberlain's Men до 1599 року, коли залишив трупу за нез'ясованих остаточно обставин.¹⁰ Саме питання небажаності довільної акторської імпровізації порушується у монолозі Гамлета,

¹ Cerasano S. P. Edward Alleyn, the New Model Actor... P. 58–61.

² Thomson P. Shakespeare's Theatre... P. 65–70.

³ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 2. P. 1–50.

⁴ Cerasano S. P. Edward Alleyn, the New Model Actor... P. 55–56.

⁵ Halliday F. E. A Shakespeare Companion, 1564–1964... P. 134–143.

⁶ Escolme B. Talking to the Audience: Shakespeare, Performance, Self. London : Routledge, 2005. P. 44–55.

⁷ Chambers E. K. The Elizabethan Stage... Vol. 2. P. 522–530.

⁸ Keenan S. Acting Companies and their Plays in Shakespeare's London... P. 85–88.

⁹ Halliday F. E. A Shakespeare Companion... P. 261–262.

¹⁰ Shapiro J. 1599: A Year in the Life of William Shakespeare... P. 185–192.

де принц засуджує клоунів, що "говорять більше, ніж написано для них".¹ Після розриву з трупю Кемп здійснив знамениту "морис-танцювальну подорож", протанцював дев'ятнадцять днів від Лондона до Нориджа, задокументувавши цю мандрівку в тексті "Дев'ять днів нового чуду" (Kemp's Nine Daies Wonder, 1600).²

Синтетичний характер майстерності елизаветинського актора загалом, одна з ключових ознак театральної культури доби.³ Актор мав однаковою мірою досконало володіти словом (орацією), тілом (жестом і рухом), музичним голосом і, принаймні до певної міри, фехтуванням.⁴ Сценічні двобої займали важливе місце в елизаветинській драмі, і актори повинні були виконувати їх технічно переконливо. Увесь цей комплекс умінь виховувався в рамках системи учнівства (apprenticeship), де молодий актор перебував під безпосередньою опікою майстра.⁵

Незважаючи на відсутність декорацій, акторський театр елизаветинської доби компенсував це багатством костюма. Театральний гардероб трупи являв собою найціннішу матеріальну власність: коштовні костюми купувалися за великі гроші у придворних і аристократів.⁶ Костюм виконував функцію, яку в пізнішому театрі перейме декорація: він ідентифікував персонажа соціально, культурно й символічно. Персонажі давньоримської трагедії одягалися в елизаветинські костюми, лише злегка стилізовані під давнину, що відповідало умовному мисленню елизаветинського театру.⁷

В юридичному відношенні бродячі актори без законного патрона прирівнювалися до волоцюг і могли бути покарані відповідно до законів про бродяжництво.⁸ Провідні актори, пайовики успішних труп, досягали значного

¹ Шекспір В. Повне зібрання творів : у 6 т. / під ред. М. Рильського. Київ : Мистецтво, 1964–1965. Т. 4. С. 158

² Kemp W. *Kemp's Nine Daies Wonder: Performed in a Daunce from London to Norwich* / ed. by A. Dyce. London : Printed for the Camden Society, 1840. P. 15.

³ Keenan S. *Acting Companies and their Plays in Shakespeare's London...* P. 80–95.

⁴ Styan J. L. *Shakespeare's Stagecraft...* P. 102–120.

⁵ Dessen A. C., Thomson L. *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580–1642...* P. 61–63.

⁶ Foakes R. A. *Illustrations of the English Stage, 1580–1642...* P. 40–60.

⁷ Wittek S. *The Stage Life of Props: Shakespearian Theater and the Early Modern City*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2015. P. 3–15.

⁸ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage...* Vol. 1. P. 269–280.

матеріального достатку і певного суспільного визнання.¹ Річард Бербедж і Вільям Шекспір обидва зробили значні придбання нерухомості; Шекспір купив Нью-Плейс у Стретфорді і здобув герб, атрибут джентльменського статусу.² Однак у широкому суспільному сприйнятті актор залишався постаттю двозначною: захоплення його майстерністю поєднувалося з підозрою до людини, що живе перевдяганням і вживанням чужих образів.³

Ця соціальна двозначність акторської фігури знайшла відображення і в критичній літературі доби. Філіп Стабс у "Анатомії зловживань" (*Anatomic of Abuses*, 1583) і Стівен Госсон у "Школі зловживань" (*School of Abuse*, 1579) атакували театр і акторів із моралізаторсько-пуританських позицій.⁴ Захист театру взяли на себе Томас Насс і Томас Лодж.⁵ Ця полеміка відображала реальне соціальне напруження навколо інституту публічного театру, яке зрештою вилилося в його примусову ліквідацію.⁶

Репертуарна система елизаветинського театру вимагала від актора вміння одночасно тримати в пам'яті великий масив текстів.⁷ Існували так звані "cue scripts", індивідуальні партитури, де кожен актор отримував лише свій текст і репліки -"сигнали" (cues), що передували його словам.⁸ Дослідники, зокрема Тіффані Стерн у фундаментальній праці "Репетиції від Шекспіра до Шерідана" (2000), детально реконструювали цю систему підготовки й показали, наскільки принципово вона відрізнялася від звичних уявлень про репетиційний процес.⁹ Паллфрі і Стерн у спільній монографії "Шекспір в частинах" (2007) довели, що саме система cue scripts суттєво впливала на характер акторського виконання, формуючи гостру реактивність актора на партнера.¹⁰

¹ Thomson P. *Shakespeare's Professional Career...* P. 173–185.

² Greenblatt S. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare...* P. 362–380.

³ Whitney C. *Early Responses to Renaissance Drama*. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. P. 56-59.

⁴ *Op. cit.* P. 14–18.

⁵ *Op. cit.* P. 18–22.

⁶ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage...* Vol. 1. P. 236–268.

⁷ Tribble E. B. *Cognition in the Globe: Attention and Memory in Shakespeare's Theatre*. New York : Palgrave Macmillan, 2011. P. 3–20.

⁸ Palfrey S., Stern T. *Shakespeare in Parts*. Oxford : Oxford University Press, 2007. P. 3–30.

⁹ Stern T. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford : Oxford University Press, 2000. P. 1–45.

¹⁰ Palfrey S., Stern T. *Shakespeare in Parts...* P. 56–80.

Узагальнюючи, слід підкреслити, що елизаветинська акторська культура являла собою органічний синтез риторичного ідеалу, практичного підприємництва й народно-видовищної стихії.¹ Вона не мала єдиного теоретика чи школи у строгому значенні слова, проте виробила стійкий набір конвенцій, прийомів і критеріїв якості, що передавалися через систему учнівства і знаходили відображення у теоретичних текстах і полемічній літературі.² Саме ця синтетична природа і поєднання елітарного гуманістичного ідеалу з демократичною практикою комерційного театру, визначала унікальний характер елизаветинського сценічного мистецтва та забезпечувала його непересічне місце в культурній спадщині людства.

3.3. Театр і суспільство

Публічний театр елизаветинської доби являв собою унікальний суспільний інститут, що не мав аналогів ні в попередній британській традиції, ні в тогочасній континентальній практиці.³ Лондонські публічні театри кінця XVI - початку XVII ст. були першими у британській історії комерційними видовищними закладами, що систематично й регулярно збирали під один дах представників різних соціальних верств: від підмайстрів і дрібних торговців до дворян і освічених джентльменів. Саме ця соціальна строкатість публіки визначала демократичний характер публічного театру як культурного інституту, а з іншого боку, породжувала численні суперечності й конфлікти навколо нього.

Склад театральної публіки елизаветинської доби є предметом тривалої наукової дискусії. Класичне дослідження Алфреда Харбеджа "Аудиторія Шекспіра" (1941) відстоювало тезу про переважно народний, плебейський характер публіки публічних театрів.⁴ Сучасна медіаційна позиція, що її найповніше представив Ендрю Гурр у фундаментальній монографії

¹ Keenan S. Acting Companies and their Plays in Shakespeare's London... P. 95–110.

² Weimann R., Bruster D. Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre... P. 70–80.

³ Gurr A. Playgoing in Shakespeare's London... 3rd ed. P. 90-93.

⁴ Harbage A. Shakespeare's Audience. New York : Columbia University Press, 1941. P. 3–20.

"Відвідування вистав у Лондоні Шекспіра" (2004), демонструє, що аудиторія була справді соціально гетерогенною.¹

Просторова організація публічного театру безпосередньо відображала і водночас конструювала соціальну ієрархію глядачів. Найдешевший квиток - один пенні, давав право стояти у відкритому дворі (pit, yard) перед сценою. Ця зона була найдемократичнішою й найгучнішою: тут збиралися підмайстри ремісників, слуги, дрібні торговці, студенти Інн оф Корт, матроси і солдати.² Два пенні давали місце в нижній галереї, три - у середній. Найдорожчі місця в ложах і на так званих "місцях на сцені" (stools on stage) призначалися для дворян, багатих купців, джентльменів.³

Попри цю ієрархічну диференціацію глядацького простору, факт фізичного співприсутності різних соціальних верств у межах одного театрального будинку мав принциповий культурний сенс.⁴ Єлизаветинський публічний театр не знав соціальної сегрегації у тому сенсі, в якому вона існувала у французькому класичному театрі чи в театральній культурі ХІХ ст. Купець і граф, учень і юрист могли опинитися в одному театральному просторі, хоча й у різних його зонах. Ця обставина мала важливі наслідки для самої драматургії: шекспірівська п'єса мусила одночасно задовольняти смаки найрізноманітніших глядачів. Грубий комічний розрахунок на сміх стояльників і тонка інтелектуальна алюзія, зрозуміла лише освіченому джентльменові, могли поєднуватися в одній і тій самій сцені.

Публічний театр функціонував як центр поширення нових гуманістичних і ренесансних ідей серед широких верств лондонського суспільства.⁵ Завдяки потребам ринку лондонська публіка регулярно стикалася на театральних підмостках з образами давньоримських республіканців і грецьких героїв, із концепцією гідності людської особистості, з ренесансними ідеями про природу влади, справедливості й людської природи. Шекспірівські хроніки: "Річард II",

¹ Gurr A. *Playgoing in Shakespeare's London*. 3rd ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 55–90

² *Op. cit.* P. 42–45.

³ *Op. cit.* P. 51–54.

⁴ Howard J. E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London : Routledge, 1994. P. 105–130.

⁵ Gurr A. *The Shakespearean Stage, 1574–1642...* 4th ed. P. 200–215.

"Генріх IV", "Генріх V", порушували питання законності влади, природи тиранії і народного суверенітету у формі, доступній і захоплюючій для найрізноманітнішої аудиторії. Дослідники, зокрема Стівен Грінблатт у праці "Шекспірівські переговори", звертали увагу на те, як театр слугував простором для циркуляції й перероблення культурної й політичної енергії, що виробляється в різних сферах суспільного життя.¹

Театр як соціальний інститут мав виразну геополітичну прив'язку: він був лондонським явищем. Лондон до 1600 року, це найбільше місто Англії з населенням близько 200 000 осіб, що став єдиним середовищем, де могли виникнути й утримуватися постійні театри.² Концентрація населення, розвиток торгівлі й грошового господарства, наявність освіченого середнього класу, притягальна сила двору й університетів, усе це разом створювало ту соціальну й економічну базу, без якої комерційний театр не міг існувати. Провінційні міста: Брістоль, Норич, Йорк, час від часу приймали столичні трупи, але власного стабільного театру не мали.

Саме через цей муніципальний тиск більшість публічних театрів розташовувалися в передмістях, що перебували поза юрисдикцією міської ради: Шордіч і Фінсбері на північ від міських стін, Саутворк і Бенксайд на південному березі Темзи.³ Це географічне розміщення театрів у зонах відносної правової та моральної свободи, поряд із ведмежачими ямами, борделями й тавернами Бенксайду, ще більше посилювало їхню неоднозначну репутацію в очах поборників порядку.

Ставлення лондонського міського самоврядування до театрів протягом усього елизаветинського й яковського часу залишалося стійко ворожим. Лондонська міська рада (Corporation of London) неодноразово вимагала заборони або обмеження театральних вистав у межах міста, апелюючи до різних аргументів: театри збирають натовп і сприяють розповсюдженню чуми, вони відволікають

¹ Greenblatt S. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley : University of California Press, 1988. P. 23–28.

² Gurr A. *The Shakespearean Stage, 1574–1642...* P. 206–209.

³ Mullaney S. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago : University of Chicago Press, 1988. P. 3–25.

ремісників від праці, спонукають до порочної поведінки, є розсадником злодіїв і повій.¹

Найбільш принциповим і послідовним ворогом театру були пуритани, що набирали силу в Англії з 1570-х років і досягли свого апогею під час Громадянської війни і республіки 1640-х - 1650-х років.² Пуритани були переконані, що публічний театр є духовно згубним явищем, несумісним із вимогами справжньої протестантської побожності. Їхні аргументи проти театру розгорталися одночасно в кількох площинах: теологічній, моральній і соціальній.³

У теологічному відношенні пуритани вказували, що театральне перевтілення, вдягання чужого образу, присвоєння чужої особистості, є формою морального обману і суперечить принципу автентичності, що лежить в основі протестантської етики самості. Крім того, перевдягання чоловіків у жіночий одяг прямо суперечило біблійній забороні трансвестизму (Второзаконня 22:5). Вільям Принн у масивному трактаті "Лицедій-бич" (*Histrion-mastix*, 1633) зібрав більшість пуританських аргументів проти театру в одне монументальне звинувачення, що налічувало понад тисячу сторінок.⁴ Трактат Принна спричинив конкретні правові наслідки: автор був засуджений, позбавлений вух і ув'язнений у Тауері.⁵

У моральному відношенні пуритани стверджували, що театр розбещує глядачів, пропонуючи їм насолоду від зображення пороків: вбивства, зради, розпусти, богохульства, замість того щоб відвертати від них.⁶ Соціальні аргументи проти театру включали звинувачення у відволіканні трудового населення від роботи (вистави відбувалися вдень), у збиранні натовпів, що сприяли поширенню заразних хвороб, та у провокуванні суспільного безладу.⁷

¹ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage*... Vol. 4. P. 269–280.

² *A Companion to Renaissance Drama* / ed. by A. F. Kinney. Oxford : Blackwell, 2002. P. 430–455.

³ Whitney C. *Early Responses to Renaissance Drama*... P. 14–22.

⁴ Prynne W. *Histrion-mastix: The Players Scourge or Actors Tragedie*. London, 1633. (Facsimile reprint : New York : Garland, 1974). P. 1–30.

⁵ *Op. cit.* P. 56–80.

⁶ Whitney C. *Early Responses to Renaissance Drama*... P. 36–55.

⁷ *Op. cit.* P. 55–70.

Попри всі ці нападки, театр протягом елизаветинської й яковської доби зберігав своє становище завдяки королевській протекції. Монархи і Єлизавета I, і Яків I, і Карл I любили театральні вистави і підтримували провідні трупи. Яків I особисто взяв трупу Lord Chamberlain's Men під своє заступництво, перейменувавши її в King's Men (1603).¹ Ця рівновага порушилася, коли під час Громадянської війни парламент почав ухвалювати репресивні закони щодо театру.

Ще на початку XVII ст. Майстер Розваг здійснював попередню цензуру текстів п'єс. Вистави, що зачіпали чутливі питання поточної політики чи королівської гідності, могли бути заборонені або вимагали виправлення тексту.² Показовий приклад - вистава "Річарда II" трупою Essex's Men напередодні заколоту графа Ессекса у 1601 році: сцена скинення з престолу вважалася надто небезпечною у поточному контексті.³

Вирішальний удар по театральній культурі Англії завдав парламентський указ від 2 вересня 1642 року. На початку Громадянської війни, посиляючись на необхідність морального очищення суспільства в момент національної кризи, парламент заборонив усі публічні театральні вистави.⁴ Надалі подібні укази повторювалися і посилювалися: 1647 і 1648 роки принесли нові заборони з передбаченням тілесних покарань для акторів і штрафів для глядачів.⁵ Більшість театральних будівель були поступово знесені або прийшли в занепад: другий "Глобус" знесли у 1644 році, театр Фортун був розібраний у 1649-му.⁶ Трупи розпалися, актори розсіялися, рукописи п'єс, значна їхня частина, загинула.

Відновлення театру після Реставрації 1660 року відбулося на зовсім інших інституційних засадах. Карл II, повернувшись з еміграції у Франції, видав привілеї лише двом компаніям, King's Company і Duke's Company, що отримали монополію на театральні вистави в Лондоні.⁷ Жінки вперше вийшли на публічну

¹ Gurr A. *Playgoing in Shakespeare's London...* P. 100–120.

² Chambers E. K. *The Elizabethan Stage...* Vol. 1. P. 269–285.

³ Hadfield A. *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. P. 1–20.

⁴ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage...* Vol. 4. P. 338–345.

⁵ *Op. cit.* P. 338–340.

⁶ *Op. cit.* P. 340–345.

⁷ Chambers E. K. *The Elizabethan Stage...* Vol. 2. P. 419–425.

англійську сцену, теж під французьким впливом. Крита споруда, штучне освітлення, мальовані декорації, італійська перспективна сцена, усе це радикально змінило характер театральної вистави. Відновлений театр орієнтувався передусім на придворну й аристократичну аудиторію і свідомо відмежовувався від демократичних традицій єлизаветинського публічного театру.¹ Отже, заборона 1642 року стала не лише тимчасовим призупиненням театральної діяльності, а й справжнім розривом у культурній традиції.

Шекспірівська драматургія порушувала теми, що безпосередньо хвилювали тогочасне суспільство: питання законності влади і тиранії, проблему жіночої суб'єктивності й шлюбу, конфлікт між традиційними феодальними цінностями й нарождуваною буржуазною індивідуалістичною етикою, проблему расової й релігійної Чужинності (образи Отелло, Шейлока, Аарона).² Театр не давав готових відповідей на ці питання, він їх ставив і розгортав у драматичному конфлікті, залишаючи аудиторії простір для власного судження.

Пуританська опозиція і заборона 1642 року мали довготривалі наслідки не лише для театру, а й для самого пуританства: коли після Реставрації суспільна реакція спрямувалася проти пуританського ригоризму, театр відродився з підкресленою зухвалістю, що відображала звільнення від тривалого тиску. Комедія Реставрації - блискуча, цинічна й відверто безсоромна, була по суті культурним контрударом по пуританській моралі.³ У цьому сенсі заборона 1642 року і реставраційний вибух разом утворюють одну культурну дугу, зрозуміти яку неможливо без урахування соціальної ролі театру в попередні сто років.

3.4. Рецепція англійського ренесансного театру в українській культурі

Рецепція англійського ренесансного театру, і передусім шекспірівської спадщини як його вершинного виразу, в українській культурі є процесом, що розгортався поступово, переривисто й під суттєвим впливом різноманітних посередницьких культур. Ця рецепція не являла собою прямого і

¹ Op. cit. P. 423–427.

² Syme H. S. Theatre and Testimony in Shakespeare's England. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. P. 200–230.

³ Howard J. E. The Stage and Social Struggle in Early Modern England... P. 155–175.

безпосереднього засвоєння: між шекспірівською Англією кінця XVI ст. і українськими культурними контекстами XIX--XX ст. пролягало кілька перекладацьких і культурних фільтрів, передусім польський, російський і, меншою мірою, німецький.¹ Вивчення шляхів цього засвоєння дозволяє зрозуміти не лише конкретну долю шекспірівського тексту в українському культурному просторі, а й ширші механізми взаємодії між "малою" й "великою" літературними традиціями в умовах колоніальної і постколоніальної ситуації.

Перші українські зустрічі з шекспірівською драматургією відносяться до першої половини XIX ст. і відбуваються переважно в опосередкованому вигляді, через польські і російські переклади й постановки.² В умовах Російської і Австрійської імперій, між якими були поділені українські землі, власне українськомовне театральне й видавниче життя перебувало під жорсткими обмеженнями: Емський указ 1876 року, що забороняв публікацію більшості текстів українською мовою в Російській імперії, природно гальмував розвиток україномовного перекладу і рецепції. Водночас саме в XIX ст. закладалися основи майбутньої потужної шекспіріани на Лівобережжі й Галичині.

Пантелеймон Куліш, український культурний діяч XIX ст., що здійснив перші великі переклади шекспірівських текстів українською мовою. Куліш переклав "Короля Ліра" і "Отелло", а також розпочав роботу над "Гамлетом".³ Ці переклади не були позбавлені архаїзмів і певної мовної штучності, що пояснюється самою природою перекладацького завдання: Куліш прагнув відтворити шекспірівське піднесення засобами ще не цілком нормалізованої і не загальноновизнаної літературної мови. Значення Куліша полягає передусім у тому, що він заявив про право і здатність української мови освоювати вершини світової класики.⁴

¹ Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням : (до постановки питання). Київ : Акт, 2002. С. 17.

² *Op. cit.* С. 19-22.

³ Лучук О. М. Пантелеймон Куліш і Шекспір: перекладацький проект XIX ст. // *Ренесансні студії*. 2011. Вип. 16-17. С. 262-284.

⁴ *Op. cit.* С. 265.

Поряд із Кулішем важливу роль у ранній рецепції шекспірівської драматургії відіграв Іван Франко. Франко прекрасно знав англійську й безпосередньо ознайомився з шекспірівськими текстами в оригіналі. Він опублікував кілька ґрунтовних критичних статей про Шекспіра і здійснив ряд перекладів.¹ Франківська шекспіріана вирізняється поєднанням точного знання тексту з широким культурно-історичним контекстом: Франко розглядав Шекспіра як митця, чия творчість нерозривно пов'язана з конкретними соціальними і культурними умовами єлизаветинської Англії.²

Справжній переворот у рецепції Шекспіра в Україні вчинило покоління перекладачів і театральних діячів першої третини ХХ ст., що працювало в умовах культурного ренесансу 1920-х років і пережило трагічну долю "Розстріляного відродження".³ Серед перекладачів цього покоління особливо вирізняється Максим Рильський, що згодом очолив багатотомну видавничу шекспіріану. Рильський переклав "Гамлета" і ряд інших трагедій, і ці переклади і донині залишаються серед найбільш шанованих в українській театральній практиці.⁴

Паралельно з перекладацьким рухом розвивалася й театральна рецепція. Тут ключову роль відіграв Лесь Курбас - режисер, чия діяльність стала справжньою революцією в українському театральному мистецтві. Курбас заснував у 1922 році театр "Березіль" і впродовж наступного десятиліття перетворив його на один із найбільш новаторських театральних організмів Радянського Союзу.⁵ Однак інтереси Курбаса лежали передусім у сфері сучасної і авангардної драматургії. Шекспіра Курбас ставив порівняно рідко, і його постановки мали виразний конструктивістський і соціально-аналітичний характер.⁶ Саме Курбас і "Березіль" утвердили принцип режисерської інтерпретації класики, принцип без

¹ Сірук В. Сонети В. Шекспіра у ранніх перекладах І. Франка: творча історія, засоби мовно-стилістичної еквівалентності // Українське літературознавство. 2016. Вип. 82. С. 115–124.

² *Op. cit.* С. 118.

³ Смольницька О. О. Шекспірівський дискурс у вибраній поезії та перекладах Максима Рильського і Миколи Зерова // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. 2018. Вип. 79. С. 59–67.

⁴ Оніщечко Х. І. Неокласичні традиції у творчості Максима Рильського міжвоєнного періоду. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. С 8-17.

⁵ Єрмакова Н. Мистецька доля і доля мистецтва. Частина перша. Київ : Ін-т проблем сучасного мистецтва, 2012. 200 с.

⁶ *Op. cit.* С. 45.

якого неможливо розуміти подальшу долю Шекспіра на українській сцені. Після арешту і розстрілу Курбаса у 1937 році цей принцип зазнав тимчасового витіснення, але не зник остаточно.

Радянська доба принесла з собою специфічні умови для рецепції шекспірівської спадщини. З одного боку, Шекспір як "класик світової літератури" користувався офіційним визнанням і включався до обов'язкової шкільної і університетської програми. З іншого боку, його інтерпретація жорстко регламентувалася вимогами соціалістичного реалізму і відповідної ідеологічної "правильності". Трагедії Шекспіра трактувалися в дусі матеріалістичного детермінізму: "Гамлет" як трагедія гуманіста в умовах феодальної реакції.¹

Видатним явищем в українській перекладацькій шекспіріані другої половини ХХ ст. є перекладацька діяльність Григорія Кочура і Миколи Лукаша. Микола Лукаш, один із найвидатніших українських перекладачів ХХ ст., здійснив переклади кількох шекспірівських комедій, що відзначалися надзвичайною мовною майстерністю, тонким відчуттям стилістичних реєстрів оригіналу і органічним вписуванням перекладу в живу українську мовну традицію.² Заборона Лукаша від перекладацтва в 1970-х роках у рамках ширших репресій проти "шістдесятників" перервала роботу, що могла б дати ще більш значні плоди.³

Сучасна рецепція шекспірівської спадщини в Україні, від часів незалежності 1991 року і особливо в 2000-х - 2020-х роках, відзначається кількома виразними тенденціями. По-перше, відбулося суттєве розширення перекладацького корпусу: з'явилися нові повні переклади багатьох п'єс, що відкидають радянські кальки і прагнуть до більшої адекватності оригіналові і сучасній українській мові. По-друге, театральна інтерпретація звільнилася від ідеологічних пут і

¹Міненко О., Єремєєва Н., Дядюшенко О. Український контекст інтерпретації трагедії «Гамлет» (на прикладі перекладу Павлина Свенцицького) // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). 2016. № 2. С. 157–158.

²Смольницька О. О. Аристократична поезія елизаветинців і авторів пізніших діб у перекладах українських неокласиків різних поколінь // Молодий вчений. 2018. № 5 (1). С. 137–138.

³Ор. cit. С. 139.

набула значно більшого стилістичного різноманіття.¹ По-третє, активізувалося академічне шекспірознавство: дослідники, що працюють в університетах Києва, Харкова, Львова і Дніпра, публікують роботи, що розглядають шекспірівський театр у ширшому контексті ренесансної культури й тогочасних соціальних практик.²

Серед сучасних українських дослідників, що зробили внесок у вивчення шекспірівської спадщини та англійського ренесансного театру, слід відзначити передусім праці Максима Стріхи, зокрема його книгу "Український художній переклад. Між літературою і націєтворенням"³, де детально аналізується українська перекладацька традиція від Куліша до сучасності. Стріха розглядає переклад як форму культурної дипломатії і показує, як кожне нове покоління перекладачів переосмислює шекспірівський текст у відповідь на нові культурні потреби. Інший важливий дослідницький напрям представлений роботами в галузі компаративістики, що розглядають паралелі між єлизаветинською і українською бароковою театральною культурою -- шкільною драмою, вертепом, традиціями Києво-Могилянської академії.⁴

Рецепція англійського ренесансного театру в українській культурі має і свій специфічний вимір, пов'язаний з питанням мовної і культурної ідентичності. В умовах колоніальної залежності і постколоніального звільнення, переклад і постановка великих текстів світової літератури набувають додаткової ваги: це не просто культурне збагачення, а й ствердження культурної самодостатності, права українського мовного й сценічного простору на повноцінну участь у діалозі світових культур.⁵ У цьому контексті перекладацькі зусилля Куліша, Лукаша, Рильського і їхніх спадкоємців набувають значення, що виходить

¹ Смольницька О. О. Шекспірівський міф у вибраній творчості сучасних українських поетів (на прикладі Нью-Йоркської групи): компаративний аналіз // Ренесансні студії. 2017. Вип. 27–28. С. 105–118.

² Олексин О. З. Соціологічні аспекти українських перекладів п'єс В. Шекспіра у ХХІ ст. 2024. С. 3-5.

³ Стріха М. В. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Факт ; Наш час, 2006. С. 230-232.

⁴ Колесник О. С. До питання про необхідність концептуального переосмислення культурної спадщини (на прикладі «Короля Ліра» В. Шекспіра). 2021. С. 4-9.

⁵ Науменко Н. В. Поетика архітворів англо-американської літератури у сучасних українських перекладах. 2024. С. 19-23.

далеко за межі суто мистецьких досягнень. Кожен новий повноцінний переклад Шекспіра українською, це водночас і культурний, і суспільно-політичний акт.

Провідні українські театри останніх десятиліть: Молодий театр у Києві, Харківський театр ім. Шевченка, Львівський театр ім. Заньковецької, неодноразово зверталися до шекспірівського репертуару з принципово різних постановочних позицій. Постановки 1990-х - 2000-х років нерідко несли відчутний відбиток постмодерністського естетичного клімату: деконструкція канону, іронічна дистанція, змішування стилів і часових пластів.¹ Постановки 2010-х - 2020-х років, особливо після Революції Гідності 2014 року і початку повномасштабного вторгнення Росії у 2022 році, отримали нове соціально-критичне і навіть екзистенційне наповнення. Теми влади й тиранії у Шекспіровому "Річарді III" чи "Макбеті", теми вірності й зради в "Гамлеті" набули в умовах повномасштабної війни особливої гостроти й прямолінійного суспільного резонансу.²

Рецепція ширшого контексту англійського ренесансного театру це не лише Шекспіра, а й Марло, Бена Джонсона, Томаса Кіда і інших авторів в українській академічній і культурній традиції залишається суттєво вузкою і менш систематичною, ніж шекспіріана.³ Марло в Україні майже не ставився і не перекладався повністю. Бен Джонсон відомий переважно фахівцям-літературознавцям. Ця нерівномірність відображає загальну закономірність: у малих культурах, що перебувають під тиском двомовності чи багатомовності, сприйняття великих іноземних літератур відбувається через канонічних "вершинних" представників, тоді як ширший контекст залишається в тіні.⁴

Підсумовуючи, слід наголосити, що рецепція англійського ренесансного театру в українській культурі є складним, багатошаровим і незавершеним процесом. Вона розгорталася в умовах обмежень і відкривалася в моменти

¹ Злобін Ю. В. Українська класична драматургія на сценах сучасних театрів: репертуарна політика // Питання культурології : зб. наук. пр. 2017. Вип. 33. С. 173–185.

² Олексин О. З. Соціологічні аспекти українських перекладів п'єс В. Шекспіра у XXI ст.... С. 10-13.

³ Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. С. 43-56.

⁴ Смольницька О. О. Аристократична поезія елизаветинців і авторів пізніших діб у перекладах українських неокласиків різних поколінь... № 5 (1). С. 137–143.

культурного звільнення. Вона спиралася на посередницькі традиції і поступово виробляла власний незалежний голос. Вона нерозривно переплітається з питаннями мовної ідентичності, культурної самодостатності й суспільної функції мистецтва та питаннями, що в сучасних українських умовах набувають особливої актуальності й гостроти. Шекспірівський театр і його рецепція в Україні залишаються живим, а не суто архівним феноменом, і саме це робить їхнє вивчення невід'ємною частиною ширшої розмови про місце України у світовій культурній спадщині.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє сформулювати узагальнені підсумки щодо природи, структури та значення англійського театру і сценічного мистецтва епохи Відродження як цілісного культурно-історичного явища.

Становлення англійського ренесансного театру відбувалося через три послідовні і взаємопов'язані фази, кожна з яких збагачувала театральну традицію якісно новими елементами. Гуманістичний університетський театр кінця XV - першої половини XVI ст. виконав роль культурного посередника між античною спадщиною і новою національною драматургією: саме в Кембриджі, Оксфорді та юридичних корпораціях Лондона засвоювалися сюжетні схеми, персонажні типи і теоретичні принципи римської комедії і сенеканської трагедії. Придворна підтримка цих театральних ініціатив, особливо яскрава за правління Генріха VIII, надавала гуманістичному театру суспільної легітимності і перетворювала його з академічної справи на культурний проект загальнонаціонального значення. Процес рецепції античності виявився не пасивним наслідуванням, а активною творчою адаптацією. Таким чином, вже середина XVI ст. окреслила жанровий репертуар і технічний арсенал, на якому будуватимуться досягнення наступних десятиліть.

Поява «університетських умів» наприкінці 1580-х років ознаменувала перехід англійської драми на якісно новий рівень, адже ці письменники подолали прірву між елітарною гуманістичною культурою і народним театром, що тільки-но набував комерційних організаційних форм. Крістофер Марло революціонізував поетичну мову англійської сцени, утвердив тип трагічного героя-індивідуаліста, що прагне подолати встановлені межі, і дав театру філософську тему необмеженого людського прагнення як трагічно амбівалентної сили. Томас Кід заклав підвалини трагедії помсти, яка стала формульно продуктивним жанром елизаветинського театру і безпосередньо передувала шекспірівському «Гамлету». Роберт Грін продемонстрував можливості романтичної комедії та драми, що поєднує різномірні соціальні й тематичні шари. Усі троє практично

встановили ту багат шарову природу елизаветинського театру, який водночас задовольняв смаки і освіченого джентльмена, і неписьменного ремісника.

Творчість Вільяма Шекспіра розглядається як синтез і вища точка розвитку ренесансного театру. Аналіз трьох творчих фаз шекспірівської кар'єри виявив внутрішню логіку художньої еволюції, що рухалася від освоєння жанрових моделей до їхнього творчого перевлаштування. Ранній Шекспір засвоював і вдосконалював комедію помилок, хроніку і ліричну трагедію, виробляючи техніку психологізації персонажів, яку вже «Річард III» демонстрував на рівні, принципово відмінному від усіх попередників. Зрілий Шекспір у великих трагедіях переніс джерело конфлікту всередину персонажа, виявивши, що трагічна вада є не патологією, а художнім відображенням справжніх внутрішніх суперечностей людини, у якій найсильніші якості здатні стати причиною найбільших руйнувань. Пізній Шекспір у трагікомедіях і «п'єсах-казках» знайшов художню форму для іншого типу мудрості: примирення без відмови від пам'яті про страждання, прощення без ілюзій щодо людської природи. Ця еволюція є не лінійним прогресом, а складним творчим процесом, позначеним реакцією на змінний соціально-політичний і театральний контекст.

Жанровий аналіз, здійснений у другому розділі, встановив, що хроніки Шекспіра є не ілюстрацією тюдорівської провіденційної ідеології, а художнім дослідженням механізмів влади, в якому народний голос присутній як реальний і морально вагомий чинник. Великі трагедії «Гамлет», «Отелло», «Король Лір» і «Макбет» утворюють художню систему, в якій чотири різних типи трагізму, паралічу рефлексії, руйнування недовірою, вироджень кохання і самознищення через злочин, розкривають один і той самий тезис: людина в Шекспіра є не стабільним суб'єктом, а процесом, що ніколи не може бути вичерпно пізнаний ані іншими, ані самим собою.

Філософський аналіз шекспірівської творчості підтвердив, що його твори є художнім дослідженням, яке ставить питання послідовніше, ніж пропонує відповіді. Ренесансний гуманізм із його пафосом людської гідності і здатності до самовизначення присутній у Шекспіра як жива культурна передумова, проте

одночасно переживає кризу, адже цей ідеал постійно стикається з реальністю людської слабкості, владних спокус і неможливості чистого пізнання. Скептицизм Монтеня, що проникає в шекспірівське зображення персонажів починаючи з рубежу XVI–XVII ст., перетворює людську мінливість і самосуперечливість не на недолік, а на основну властивість людини, гідну художнього дослідження. Філософія влади, антропологія зла і концепція природи як відновлювальної сили утворюють систему ідейних координат, яка не нав'язується через дидактичні монологи, а вибудовується самим рухом шекспірівських сюжетів і характерів.

Сценічне мистецтво елизаветинської і яковської Англії є самостійним культурно-історичним явищем, що не може бути зрозумілим виключно через призму драматургічних текстів. Організація театральної справи в публічних відкритих театрах являла собою поєднання комерційного підприємництва і мистецької практики: акторські трупи під патронатом аристократів функціонували як паї і водночас як художні колективи, де кожен учасник мав власний акторський капітал і репертуарну спеціалізацію. Система підготовки акторів через учнівство і практичну роботу з «частинними рукописами» формувала специфічну культуру сценічного виконання, засновану на надзвичайно швидкій зміні репертуару, гнучкій взаємодії з публікою і вільному використанні сценічного простору без реалістичних декорацій.

Особливе місце в театральній культурі елизаветинської Англії посідав Річард Берберж, чия акторська майстерність у ролях Гамлета, Отелло і Ліра задала нові стандарти психологічної правдивості на сцені. Не менш важливою є роль Вільяма Кемпа і пізніше Роберта Армін, двох різних типів шекспірівського блазня, перший з яких втілював народну буфонаду, а другий рафіновану меланхолійну мудрість, що відповідала художнім запитам зрілого Шекспіра. Архітектура відкритих публічних театрів із виступаючим помостом, навколишніми галереями і партером для аудиторії, що стоїть, забезпечувала унікальну акустичну і просторову близькість між виконавцем і глядачем, невідомою ані континентальному театру, ані пізнішим закритим театрам. Саме

ця близькість давала можливість монологу «від першої особи» і прямим зверненням до публіки, що стали структурними елементами шекспірівської театральної поетики.

Суспільна роль театру в єлизаветинській Англії виявилася ширшою за суто розважальну. Театр функціонував як простір соціального змішування, де представники різних станів, від лордів у ложах до підмайстрів у партері, ставали одночасними глядачами і, відповідно, учасниками спільного досвіду осмислення дійсності. Це соціальне змішування викликало занепокоєння і владних структур, і пуритан: ординанс Довгого парламенту 1642 року, що закрити театри, є одночасно адміністративним і культурним актом, що поклав кінець не просто театральним виставам, а цілому способу суспільного самопізнання через театральне видовище. Пуританська опозиція була реакцією не лише на моральний зміст вистав, а й на сам принцип відкритого публічного театру як середовища, де соціальна ієрархія тимчасово розмивалася, а авторитети піддавалися художній критиці.

Рецепція англійського ренесансного театру в українській культурній традиції утворює окремий і важливий вимір дослідження. Перекладацький проект Пантелеймона Куліша, який першим системно підійшов до передачі шекспірівських текстів українською мовою в XIX ст., став частиною ширшого проекту формування національної літературної мови і культурної ідентичності. Переклади Рильського, Зерова, Лукаша у XX ст. демонструють, як кожне покоління читає Шекспіра крізь призму власного культурного і суспільно-політичного моменту: для неокласиків він був мірилом літературної довершеності, для радянської доби - універсальним гуманістом, придатним для ідеологічно нейтральної класики. Сучасна українська шекспіріана, що розвивається після Революції Гідності і в умовах повномасштабного вторгнення, демонструє ще один різновид рецепції: Шекспір прочитується як автор, що дав мові розмови про тиранію, спротив і моральну відповідальність перед суспільством.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що англійський театр і сценічне мистецтво епохи Відродження є явищем, що поєднало в собі кілька визначальних рис, жодна з яких окремо не пояснює його унікального місця в культурній історії людства. Поперше, це явище виникло на перетині класичної освіченості і народної театральної традиції, що дало йому одночасно інтелектуальну глибину і масову привабливість. Подруге, комерційна основа публічних театрів перетворила театр на сталу інституцію, що не залежить виключно від меценатства і здатна генерувати власний художній пошук. Потретє, відсутність жорстких жанрових і мовних обмежень дозволила єлизаветинській драмі поєднувати трагічне і комічне, поетичне і прозове, високе і народне в межах одного твору - свобода, що стала її найоригінальнішим внеском у драматургічну традицію Заходу. Почетверте, Вільям Шекспір, спираючись на ці передумови, здійснив художній синтез, що перетворив регіональне явище на загальнолюдський культурний феномен, здатний відновлювати свою актуальність у будь-яку епоху і в будь-якій культурній традиції, у тому числі в українській.

Таким чином, англійський театр епохи Відродження постає як цілісне культурно-історичне явище, що сформувало унікальну модель публічного театру загальноєвропейського значення. Від перших паростків гуманістичної драми наприкінці XV століття через творче засвоєння античної спадщини і професійне становлення сцени завдяки «університетським умам» аж до художніх вершин шекспірівської творчості цей театр пройшов шлях, що не має аналогів в історії світової культури. Він виробив оригінальні організаційні форми театральної справи, сформував високу акторську школу, створив репертуар непересічної художньої та філософської глибини і став простором, у якому суспільство осмислювало себе, свої цінності та суперечності. Рецепція цієї традиції в українській культурі засвідчує її здатність долати часові й географічні межі, набуваючи нових смислів у контексті різних національних культурних досвідів і підтверджуючи універсальність тих питань про людину і світ, які англійська ренесансна драма поставила з небаченою художньою силою і точністю.

Список використаних джерел та літератури

1. Bale J. King Johan / ed. by B. B. Adams. San Marino, CA: Huntington Library, 1969. 211 p.
2. Bale J. The Complete Plays of John Bale / ed. by P. Happé. Vol. 1. Cambridge: D. S. Brewer, 1985. 200 p.
3. Erasmus D. The Correspondence of Erasmus: Letters 1252 to 1355, 1522 to 1523 / transl. by R. A. B. Mynors, D. F. S. Thomson. Toronto: University of Toronto Press, 1974. 400 p.
4. Erasmus D., Luther M. Luther and Erasmus: Free Will and Salvation / ed. and transl. by E. Gordon Rupp, Philip S. Watson. Philadelphia: Westminster Press, 1969. 348 p.
5. Geoffrey of Monmouth. The History of the Kings of Britain / transl. by L. Thorpe. London: Penguin Books, 1966. 392 p.
6. Giraldi G. B. Degli Hecatommithi / Giambattista Giraldi Cinthio. Nel Monte Regale: Appresso Lionardo Torrentino, 1565. 902 p.
7. Greene R. Friar Bacon and Friar Bungay / ed. by D. Seltzer. Lincoln: University of Nebraska Press, 1963. 132 p.
8. Greene R. Greenes, Groats-worth of Witte // The Life and Complete Works / ed. by A. B. Grosart. Vol. 12. London: privately printed, 1881–1886.
9. Greene R. The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene / ed. by A. B. Grosart. Vol. 10. London: privately printed, 1881–1886.
10. Greene R. The Scottish History of James the Fourth / ed. by N. Sanders. London: Methuen, 1970. 154 p.
11. Groats-vvorth of witte, bought with a million of repentance. The repentance of Robert Greene, 1592 / ed. by G. B. Harrison. London : John Lane (The Bodley Head), 1923. 100 p.
12. Hall E. Hall's Chronicle; Containing the History of England ... Henry VIII / ed. by H. Ellis. London: J. Johnson, 1809. 920 p.
13. Hall E. The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke. London: J. Johnson [et al.], 1809. 868 p.

- 14.Holinshed R. Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland: in 6 vol. London: J. Johnson [et al.], 1807–1808.
- 15.Kempe W. Kempe's Nine Daies Wonder: Performed in a Daunce from London to Norwich / ed. by A. Dyce. London: Printed for the Camden Society, 1840. 72 p.
- 16.Kyd T. The Spanish Tragedy / ed. by P. Edwards. London: Methuen, 1959. 220 p.
- 17.Marlowe C. Doctor Faustus / ed. by D. Bevington and E. Rasmussen. Manchester: Manchester University Press, 1993. 324 p.
- 18.Marlowe C. Tamburlaine the Great / ed. by J. D. Jump. Lincoln: University of Nebraska Press, 1967. 344 p.
- 19.More T. The History of King Richard III / ed. by R. S. Sylvester. New Haven: Yale University Press, 1963. 312 p.
- 20.More T. Utopia / ed. by G. M. Logan, R. M. Adams. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 30 p.
- 21.Pico della Mirandola G. Oration on the Dignity of Man: A New Translation and Commentary / ed. by F. Borghesi, M. Papio, G. Riva. New York: Cambridge University Press, 2012. 317 p.
- 22.Plautus T. M. Amphitruo / ed. by David M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 352 p.
- 23.Plautus T. M. Menaechmi / ed. by A. S. Gratwick. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 284 p.
- 24.Plautus. Miles Gloriosus / ed. by M. Hammond et al. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963. 308 p.
- 25.Prynne W. Histrio-mastix: The Players Scourge or Actors Tragedie. London, 1633. 1164 p.
- 26.Seneca L. A. Tragedies / ed. and transl. by J. G. Fitch. Vol. 1. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002. 576 p.
- 27.Shakespeare W. As You Like It // The Complete Works / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 627–658.
- 28.Shakespeare W. Cymbeline // The Complete Works / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 1129–1168.

29. Shakespeare W. *Hamlet* / ed. by Ann Thompson and Neil Taylor. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016. 261 p.
30. Shakespeare W. *Hamlet, Prince of Denmark* // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 681–718.
31. Shakespeare W. *Henry V* // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 569–600.
32. Shakespeare W. *Henry VIII* / William Shakespeare and John Fletcher // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 1243–1280.
33. Shakespeare W. *Julius Caesar* // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 601–626.
34. Shakespeare W. *Julius Caesar* / ed. by David Daniell. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 1998. 42 p.
35. Shakespeare W. *King Lear* // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 920–974.
36. Shakespeare W. *King Richard III* // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 215–248.
37. Shakespeare W. *Othello, the Moor of Venice* // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 819–853.
38. Shakespeare W. *Pericles; Cymbeline; The Winter's Tale; The Tempest* // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 1099–1242.
39. Shakespeare W. *The Comedy of Errors* // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 285–307.
40. Shakespeare W. *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. 1327 p.
41. Shakespeare W. *The First Part of Henry IV* // *The Complete Works* / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 455–490.

42. Shakespeare W. The First Part of Henry VI; The Second Part of Henry VI; The Third Part of Henry VI; King Richard III // The Complete Works. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 55–248.
43. Shakespeare W. The Life of Henry V // The Complete Works / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 599–632.
44. Shakespeare W. The Merchant of Venice // The Complete Works / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 440–465.
45. Shakespeare W. The Tempest // The Complete Works / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 1205–1242.
46. Shakespeare W. The Tragedy of King Richard II // The Complete Works / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 407–438.
47. Shakespeare W. The Tragedy of Macbeth // The Complete Works / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 975–1016.
48. Shakespeare W. The Winter's Tale / ed. by John Pitcher. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2010. 494 p.
49. Shakespeare W. Troilus and Cressida / ed. by David Bevington. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015. 480 p.
50. Shakespeare W. Troilus and Cressida; All's Well That Ends Well; Measure for Measure // The Complete Works / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 719–884.
51. Shakespeare W. Twelfth Night, or What You Will // The Complete Works / ed. by S. Wells and G. Taylor. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 693–718.
52. Sidney P. The Countess of Pembroke's Arcadia / ed. by M. Evans. London: Penguin Classics, 1977. 872 p.
53. Spenser E. The Shepheardes Calender // The Shorter Poems / ed. by R. A. McCabe. London: Penguin Books, 1999. P. 23–156.
54. Udall N. Roister Doister / ed. by G. Scheurweghs. Louvain: Librairie Universitaire, 1939. 27 p.

55. Vergil P. *Three Books of Polydore Vergil's English History* / ed. by H. Ellis. London: Camden Society, 1844. 244 p.
56. *A Funeral Elegy on the Death of the Famous Actor Richard Burbage // The Elizabethan Stage: in 4 vols.* / ed. by E. K. Chambers. Oxford: Clarendon Press, 1923. Vol. 2. 557 p.
57. Аникст А. А. *Теория драмы от Аристотеля до Лессинга*. М.: Наука, 1967. 456 с.
58. Бахтін М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965. 543 с.
59. Вісич О. А. *Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: монографія*. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 356 с.
60. Єрмакова Н. *Мистецька доля і доля мистецтва. Частина перша*. Київ: Ін-т проблем сучасного мистецтва, 2012. 200 с.
61. Злобін Ю. В. *Українська класична драматургія на сценах сучасних театрів: репертуарна політика // Питання культурології: зб. наук. пр. 2017. Вип. 33. С. 173–185.*
62. Князь Г. *Рецепція античності в англійській літературі // Сучасні філологічні і методичні студії: проблематика і перспективи: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 18 трав. 2022 р. / ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2022. С. 113–116.*
63. Колесник О. С. *До питання про необхідність концептуального переосмислення культурної спадщини (на прикладі «Короля Ліра» В. Шекспіра)*. 2021. 15 с.
64. Лучук О. М. *Пантелеймон Куліш і Шекспір: перекладацький проект ХІХ ст. // Ренесансні студії. 2011. Вип. 16–17. С. 262–284.*
65. Міненко О., Єремєєва Н., Дядюшенко О. *Український контекст інтерпретації трагедії «Гамлет» (на прикладі перекладу Павлина Свенцицького) // Науковий вісник Миколаївського нац. ун-ту імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). 2016. № 2. С. 157–161.*

- 66.Монтень М. Проби: у 3 т. / пер. з фр. А. Перепаді. Київ: Дух і Літера, 2005.
- 67.Науменко Н. В. Поетика архітворів англо-американської літератури у сучасних українських перекладах. 2024. 25 с.
- 68.Олексин О. З. Соціологічні аспекти українських перекладів п'єс В. Шекспіра у ХХІ ст. 2024. 20 с.
- 69.Оніщечко Х. І. Неокласичні традиції у творчості Максима Рильського міжвоєнного періоду / наук. кер. Тарас Пастух. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. 22 с.
- 70.Пастушок Г. О. Блазень як інтерпретатор: Шекспір і сучасність // Питання літературознавства. 2006. Вип. 72. С. 260–273.
- 71.Сірук В. Сонети В. Шекспіра у ранніх перекладах І. Франка: творча історія, засоби мовно-стилістичної еквівалентності // Українське літературознавство. 2016. Вип. 82. С. 115–124.
- 72.Смольницька О. О. Аристократична поезія єлизаветинців і авторів пізніших діб у перекладах українських неокласиків різних поколінь // Молодий вчений. 2018. № 5 (1). С. 137–143.
- 73.Смольницька О. О. Шекспірівський дискурс у вибраній поезії та перекладах Максима Рильського і Миколи Зерова // Вісник Харківського нац. ун-ту імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. 2018. Вип. 79. С. 59–67.
- 74.Смольницька О. О. Шекспірівський міф у вибраній творчості сучасних українських поетів (на прикладі Нью-Йоркської групи) // Ренесансні студії. 2017. Вип. 27–28. С. 105–118.
- 75.Стріха М. В. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ: Факт; Наш час, 2006. 344 с.
- 76.Шекспір В. Гамлет, принц данський / пер. з англ. Г. Кочура // Твори: в 6 т. Київ: Дніпро, 1986. Т. 5. 237 с.
- 77.Шекспір В. Буря / пер. з англ. М. Бажана // Твори: в 6 т. Київ: Дніпро, 1986. Т. 6. 838 с. С. 366–437.
- 78.Шекспір В. Дванадцята ніч, або Що забажаєш / пер. з англ. М. Рильського // Твори: в 6 т. Київ: Дніпро, 1986. Т. 4. 626 с.

- 79.Шекспір В. Повне зібрання творів: у 6 т. / пер. з англ. під ред. М. Рильського та ін. Київ: Мистецтво, 1964–1965.
- 80.Abenheimer K. M. Shakespeare's "Tempest" — A Psychological Analysis // The Psychoanalytic Review. 1946. Vol. 33. P. 399–415.
- 81.Alkoli H. A., Shi Ji. An Analysis of Power Desire of Iago in Shakespeare's Othello from Psychological Perspectives // Journal of Literature and Art Studies. 2018. Vol. 8, No. 3. P. 417–421.
- 82.Alpers P. What is Pastoral? Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 138.
- 83.Alsaif O. A. The Significance of Religion in Hamlet // International Journal of English and Literature. 2012. Vol. 3, No. 6. P. 132–135.
- 84.Bakeless J. The Tragicall History of Christopher Marlowe. Vol. 1. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942. 452 p.
- 85.Baker H. Induction to Tragedy: A Study in a Development of Form in Gorboduc, The Spanish Tragedy, and Titus Andronicus. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1939. 247 p.
- 86.Bate J. Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare. New York: Random House, 2009. 500 p.
- 87.Bevington D. From Mankind to Marlowe: Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962. 328 p.
- 88.Bevington D. Tudor Drama and Politics: A Critical Approach to Topical Meaning. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968. 384 p.
- 89.Blatt T. B. The Plays of John Bale: A Study of Ideas, Technique and Style. Copenhagen: Hafnia, 1968. 267 p.
- 90.Boas F. S. University Drama in the Tudor Age. Oxford: Clarendon Press, 1914. 452 p.
- 91.Bowers F. T. Elizabethan Revenge Tragedy, 1587–1642. Princeton: Princeton University Press, 1940. 306 p.
- 92.Braden G. Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege. New Haven, CT: Yale University Press, 1985. 280 p.

93. Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. 2nd ed. London: Macmillan and Co., 1905. 498 p.
94. Bradner L. *The Latin Drama of the Renaissance (1340–1640) // Studies in the Renaissance*. 1957. Vol. 4. P. 31–70.
95. Braunmuller A. R., Hattaway M. (eds.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 456 p.
96. Broude R. *Time, Truth, and Right in The Spanish Tragedy // Studies in Philology*. 1971. Vol. 68, No. 2. P. 130–145.
97. Bucknill J. C. *The Mad Folk of Shakespeare: Psychological Essays*. 2nd ed. London: Macmillan and Company, 1867. 466 p.
98. Bucknill J. C. *The Psychology of Shakespeare*. London: Macmillan & Company, 1867. 264 p.
99. Cagle B. *Psychology of Evil: Applying Psychoanalytic Theory to Shakespeare's Iago and Richard III*. 2018. 15 p.
100. Campbell L. B. *Doctor Faustus: A Case of Conscience // PMLA*. 1952. Vol. 67, No. 2. P. 219–239.
101. Cavell S. *Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*. Updated ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 254 p.
102. Cerasano S. P. *Edward Alleyn, the New Model Actor, and the Rise of the Celebrity in the 1590s // Medieval & Renaissance Drama in England*. 2005. Vol. 18. P. 47–61.
103. Chambers E. K. *The Elizabethan Stage: in 4 vols*. Oxford: Clarendon Press, 1923. 482 p.
104. Chambers E. K. *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*. Oxford: Clarendon Press, 1930. Vol. 1. 645 p.
105. *A Companion to Renaissance Drama / ed. by A. F. Kinney*. Oxford: Blackwell, 2002. 642 p.
106. Cole D. *Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe*. Princeton: Princeton University Press, 1962. 296 p.

107. Dessen A. C., Thomson L. *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580–1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 285 p.
108. Dinter M. *The Cambridge Companion to Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 410 p.
109. Dollimore J. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. 3rd ed. Durham: Duke University Press, 2004. 312 p.
110. Dowden E. *Shakspeare: A Critical Study of His Mind and Art*. London: Henry S. King, 1875. 428 p.
111. Duncan-Jones K. *Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life*. London: Arden Shakespeare, 2001. 322 p.
112. Edgerton W. L. *Nicholas Udall*. New York: Twayne Publishers, 1965. 132 p.
113. Edwards P. *Thomas Kyd and Early Elizabethan Tragedy*. London: Longmans, 1966. 58 p.
114. Ellrodt R. *Subjective Time in Montaigne and Shakespeare // Montaigne and Shakespeare / ed. by Alice Foley, Nicholas Royle*. Manchester: Manchester University Press, 2024. P. 126–143.
115. Escolme B. *Talking to the Audience: Shakespeare, Performance, Self*. London: Routledge, 2005. 208 p.
116. Fiorato S. *Performance, Power, Politics: The Body As Stage in Richard III*. 2018. 282 p.
117. Foakes R. A. *Illustrations of the English Stage, 1580–1642*. London: Scolar Press, 1985. 180 p.
118. Fraser R. S. *Henry V and the Performance of War // Shakespeare and War / ed. by R. Amitrano-Steini, G. Pugliatti*. London: Palgrave Macmillan, 2008. P. 71–83.
119. Freeman A. *Thomas Kyd: Facts and Problems*. Oxford: Clarendon Press, 1967. 220 p.
120. Frye N. *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*. New York: Columbia University Press, 1965. 159 p.

121. Garai R. A Holistic Dramatic–Cognitive Theory of Understanding Shakespeare // *ShodhPatra: International Journal of Science and Humanities*. 2026. Vol. 3.3. P. 26–33.
122. Gibbons D. R. Inhuman Persuasion in *The Tempest* // *Studies in Philology*. 2017. Vol. 114, No. 2. P. 302–330.
123. Greenblatt S. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988. 228 p.
124. Greenblatt S. *Tyrant: Shakespeare on Politics*. New York: W. W. Norton & Company, 2018. 224 p.
125. Greenblatt S. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. New York: W. W. Norton, 2004. 430 p.
126. Greg W. W. The Damnation of Faustus // *Modern Language Review*. 1946. Vol. 41, No. 2. P. 97–107.
127. Gross J. *Shylock: A Legend and Its Legacy*. New York: Simon & Schuster, 1992. 386 p.
128. Gurr A. *Playgoing in Shakespeare's London*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 284 p.
129. Gurr A. *The Shakespearean Stage, 1574–1642*. 4th ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 192 p.
130. Gurr A., Ichikawa M. *Staging in Shakespeare's Theatres*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 181 p.
131. Hadfield A. *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 363 p.
132. Halliday F. E. *A Shakespeare Companion, 1564–1964*. London: Duckworth, 1964. 569 p.
133. Happé P. *English Drama Before Shakespeare*. London: Longman, 1999. 291 p.
134. Harbage A. *Shakespeare's Audience*. New York: Columbia University Press, 1941. 223 p.
135. Hardy J. *Rereading Shakespeare's Prince Hal and Falstaff*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2024. 102 p.

136. Harris J. W. John Bale: A Study in the Minor Literature of the Reformation. Urbana: University of Illinois Press, 1940. 157 p.
137. Hassel R. C., Jr. Shakespeare's Religious Language: A Dictionary. London; New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015. 480 p.
138. Holbrook P. Shakespeare and Montaigne Revisited. Oxford: Oxford University Press, 2024. 256 p.
139. Horowitz A. Shylock After Auschwitz: The Merchant of Venice on the Post-Holocaust Stage // Journal for Cultural and Religious Theory. 2007. Vol. 8, No. 3. P. 7–19.
140. Howard J. E. The Stage and Social Struggle in Early Modern England. London: Routledge, 1994. 192 p.
141. Hunter G. K. Shakespeare and the Mystery of God's Judgments. Athens: University of Georgia Press, 1976. 220 p.
142. Isakjonova K. Psychological Mechanisms of Tragedy in Hamlet and Macbeth // Central Asian Journal of Multidisciplinary Research and Management Studies. 2026. Vol. 3, No. 1–2. P. 101–102.
143. Johnson S. Preface to Shakespeare // The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson / ed. by Arthur Sherbo. New Haven: Yale University Press, 1968. Vol. 7. P. 59–113.
144. Jordan J. C. Robert Greene. New York: Columbia University Press, 1915. 238 p.
145. Kathman D. Grocers, Goldsmiths, and Drapers: Freeman and Apprentices in the Elizabethan Theater // Shakespeare Quarterly. 2004. Vol. 55, No. 1. P. 1–49.
146. Keenan S. Acting Companies and their Plays in Shakespeare's London. London: Bloomsbury, 2014. 288 p.
147. Kermode F. Shakespeare's Language. London: Penguin Books, 2001. 324 p.
148. Kocher P. H. Christopher Marlowe: A Study of His Thought, Learning, and Character. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1946. 364 p.
149. Kott J. Shakespeare Our Contemporary. London: Methuen, 1967. 336 p.

150. Lake P. *How Shakespeare Put Politics on the Stage: Power and Succession in the History Plays*. New Haven; London: Yale University Press, 2016. 696 p.
151. Levin H. *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952. 225 p.
152. Limon J. The City and the “Problem” of Theatre Reconstructions // *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. 2011. Vol. 28. P. 159–183.
153. Lucas F. L. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1922. 132 p.
154. Mullaney S. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago: University of Chicago Press, 1988. 170 p.
155. Murray P. *Shakespeare’s Imagined Persons: The Psychology of Role-Playing and Acting*. New York: Springer, 1996. 250 p.
156. Neill M. *Putting History to the Question: Shakespeare, Postcolonialism and the Overseas Design*. New York: Columbia University Press, 2000. 527 p.
157. Nelson A. H. *Early Cambridge Theatres: College, University, and Town Stages, 1464–1720*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 216 p.
158. Nordlund M. *Shakespeare and the Nature of Love: Literature, Culture, Evolution*. Evanston: Northwestern University Press, 2007. 256 p.
159. Orgel S. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare’s England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 204 p.
160. Palfrey S., Stern T. *Shakespeare in Parts*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 545 p.
161. Qahhorovna T. D. Time as a Philosophical and Poetic Category in Shakespeare’s Sonnets // *Shokh Library*. 2025. Vol. 1, No. 12. P. 1-4.
162. Ribner I. *The English History Play in the Age of Shakespeare*. Princeton: Princeton University Press, 1957. 354 p.
163. Roberts P. *The Psychology of Tragic Drama*. London: Routledge, 2024. 240 p.
164. Rutter C. C. *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare’s Stage*. London: Routledge, 2001. 218 p.

165. Salinger L. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974. 356 p.
166. Sanders W. *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. 410 p.
167. Saval P. K. *Shakespeare in Hate: Emotions, Passions, Selfhood*. London: Routledge, 2015. 210 p.
168. *Shakespeare's Theatre and the Effects of Performance* / ed. by F. Karim-Cooper, T. Stern. London: Bloomsbury, 2013. 22 p.
169. Shapiro J. *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. London: Faber and Faber, 2005. 394 p.
170. Sharma L. *Hamlet: A Tragedy of Melancholic Prince // Sonnets—Dr. Mehzbeen Sadriwala*. 2017. Vol. 30, Is. 13. P. 184.
171. Smith E. *Shakespeare's First Folio: Four Centuries of an Iconic Book*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2023. 400 p.
172. Smith E. *This Is Shakespeare*. London: Pelican Books, 2019. 324 p.
173. Steane J. B. *Marlowe: A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964. 381 p.
174. Stern T. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 337 p.
175. Styan J. L. *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967. 244 p.
176. Syme H. S. *Theatre and Testimony in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 171 p.
177. Taylor J. "Newes from the dead": an unnatural moment in the history of natural philosophy // *Shakespeare's Things: Agency, Materiality, and Demateriality* / ed. by Lawrence Switzky, Brett Greatley-Hirsch. London; New York: Routledge, 2019. P. 206–223.
178. Thompson J. *The Founding of English Metre*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961. 200 p.

179. Thomson P. *Shakespeare's Professional Career*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 246 p.
180. Thomson P. *Shakespeare's Theatre*. 2nd ed. London: Routledge, 1994. 190 p.
181. Tillyard E. M. W. *Shakespeare's History Plays*. London: Chatto and Windus, 1944. 336 p.
182. Tillyard E. M. W. *Shakespeare's Problem Plays*. London, 1951. 177 p.
183. Tribble E. B. *Cognition in the Globe: Attention and Memory in Shakespeare's Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 166 p.
184. Walker G. *Plays of Persuasion: Drama and Politics at the Court of Henry VIII*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 244 p.
185. Walker G. *The Politics of Performance in Early Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 211 p.
186. Waller G. F. *The Strong Necessity of Time: The Philosophy of Time in Shakespeare and Elizabethan Literature*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2019. 176 p.
187. Weimann R., Bruster D. *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 256 p.
188. White P. W. *Theatre and Reformation: Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 296 p.
189. White R. S., Rawnsley C. *Discrepant Emotional Awareness in Shakespeare // The Renaissance of Emotion*. Manchester: Manchester University Press, 2015. P. 241–263.
190. Whitney C. *Early Responses to Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 341 p.
191. Wilson F. P. *Marlowe and the Early Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1953. 160 p.
192. Winston J. *Expanding the Political Nation: Gorboduc at the Inns of Court and Succession Revisited // Early Theatre*. 2005. Vol. 8, № 1. P. 11–34.

193. Wittek S. *The Stage Life of Props: Shakespearian Theater and the Early Modern City*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015. 304 p.