

ТРАДИЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО КАРНАВАЛУ В ДРАМАТУРГІЇ ШЕКСПІРА

Галина Пастушук

Львівський національний університет імені Івана Франка

(вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000)

Здійснено спробу розкрити потенціал дослідження Шекспіра з точки зору карнавальної традиції. На прикладі шести п'єс з різних періодів творчості Великого Барда, а саме: "Сон літньої ночі", "Дванадцята ніч", "Венеціанський купець", "Король Лір", "Зимова Казка", "Буря". На прикладі вибіркового аналізу цих п'єс показано, як Шекспір урбанізовує і виводить на авторський рівень великий пласт фольклорної літературної спадщини Англії.

Ключові слова: карнавал, фольклор, обрядово-видовищне дійство, блазень.

Шекспір (по-іншому, але не меншою мірою, ніж Рабле) заслуговує на те, щоб простежити в його творах нерозривний зв'язок з фольклорною традицією середньовічного карнавалу. Його творчість підсумовує довготривалий процес еволюції середньовічної англійської драми, що, вийшовши з-під суто церковного контексту, обросла товстими нашаруваннями народних вуличних видовищ, фамільярно-майданною мовою, фізичним гротеском, тощо.

У монументальній праці „Творчість Франсуа Рабле та народна культура Середньовіччя і Ренесансу” Міхаїл Бахтін, шляхом детального аналізу, виявляє тісний зв'язок творчості Рабле з народною сміховою культурою Франції. Однією з центральних точок дотику між середньовічним французьким фольклором і духом „Гаргантюа та Пантагрюеля” стає народний карнавал з усім його багатством мови, жестів, гротескових персонажів і всеохоплючої гри. Схоже, що в англійській літературі не меншого детального аналізу заслуговує драматургія часів елизаветинського театру, Шекспір зокрема. І хоча тим

шляхом, що його проклав Бахтін у середині ХХ століття, вже пройшло чимало літературознавців у цілому світі, карнавальні елементи у п'єсах Великого Вілла стали об'єктом ґрунтовного дослідження нещодавно. Серед тих, хто звертався до теми карнавалу в контексті шекспірівського театру, варто згадати монографію польського критика і теоретика театру Яна Котта, присвячену Марлоу і Шекспіру, а також поодинокі розвідки сучасних британських та американських літературознавців. Переважна більшість досліджень на цю тему зачіпає лише одну-три п'єси Шекспіра. Хочеться вірити, що праця з гіпотетичною назвою „Творчість Вільяма Шекспіра і народна культура Середньовіччя і Ренесансу” ще чекає на свого автора, оскільки карнавальна перспектива погляду на Шекспіра відкриває нові можливості до розуміння так званих „неправильностей” у його п'єсах (суперечності між фабулою і текстом, жанрова неканонічність п'єс, „проблемні місця у тексті”, логічна чи причинно-наслідкова неузгодженість між окремими актами тощо), а більшість другопланових, позафабульних сцен у драмах англійського генія і поготів не піддається дослідженню без відчуття пульсації фольклорно-карнавального контексту театральних постановок часів Єлизавети І.

У червні 2000 року я мала нагоду побувати у відбудованому на березі Темзи *Глобусі* і переглянути постановку моєї улюбленої *Бурі*. Двогодинне перебування на виставі і досвід „глобусної атмосфери” перевернули моє дотогочасне уявлення про Шекспіра, зліплене із низки заштампованих підручникових тез. Ще при вході мене зустрів дух простоти, невимушеності, гри і тепер, мандруючи в пам'яті у це пережиття, можу сказати, що дійство почалося ще до початку вистави. Не маючи можливості купити квитки заздалегідь, я прийшла за кільканадцять хвилин до вистави, сподіваючись якимсь таки на неї потрапити, і не прогадала – постоявши в черзі, почула з натовпу голос гречного пана, що саме мав зайвий квиток на “understanding place” (стояче місце) під сценою. Довідавшись, що я студентка, він подарував мені свого квитка. Інша черга стояла за глобусівськими дощовиками, оскільки саме збиралася правдива червнева злива. Усі, хто придбав квитки на центральний майданчик просто неба, поспішали озброїти себе парасольками та дощовиками.

Скрізь чулися жарти, люди метушилися, розглядалися навколо і весело очікували дійства. Серед них було чимало туристів, що й не цілком добре володіли англійською, забігли до *Глобуса* принагідно, однак в їхніх очах і жестах читалася довіра до авторитету Шекспіра, сучасних реставраторів *Глобуса* і готовність поринути в атмосферу свята. Жодних сценічних спецефектів – а однак острів Просперо дихає чарами, магічними перетвореннями, заклинаннями. Ефект бурі, покладаючись на уяву глядачів, створюють бурхливі рухи акторів, музика з вкрапленнями балканських мотивів (особливо актуальних тоді через війну у Косово) і перетворення сцени за допомогою кількох палиць з тросами на палубу корабля. Загравання Калібана із тими, хто стоїть під самою сценою, явна і відважна імпровізація... А коли вже Трінкюло починає жбурляти з кошика живою рибою у глядачів, а ті інстинктивно захищаються парасольками, про те, що надворі 21 століття, нагадує лише звук літака, що пролітає високо у лондонському небі, і шелестіння мокрих дощовиків. Мимоволі у повітрі навколо сцени, немов великими концентричними колами розходить дух карнавалу і підкоряє своїм законам усіх присутніх.

Уже згодом, завдяки праці відомого сучасного дослідника Ендрю Гірра про єлизаветинський театр, я зрозуміла, що десь так і почувалися пересічні глядачі у лондонських театрах за часів правління Єлизавети I. Вони приходили переглянути виставу за відомим сюжетом: англійська хроніка, адаптації італійських новел і римських комедій, перекази старих британських легенд. Вони відвідували театри заради того, щоб отримати задоволення від гарної постановки улюбленої історії, почути знайомі народні пісні, позахоплюватися сценічними рухами акторів і „спецефектами”, не вишуканішими, ніж палиці і шнурки. Зовсім прості сюжети отримували нове дихання і ставали шедеврами, а вся ця нехитра розважальна індустрія опинилася згодом на папері серед перлин англійської літератури. Сам Шекспір перетворився на невід’ємний фольклорний елемент сучасного англосовієтського світу, про що свідчить хоча б Інтернет, переповнений алюзіями до назв, героїв і сюжетів шекспірівських п’єс.

Великий англійський драматург виріс на (ще значною мірою) середньовічній літературній традиції, що не знала чіткого розмежування між реальністю і фантазією, і чимало з його 37-и п'єс заселені феями, відьмами, чаклунами, духами та привидами. Події, описані в них, відбуваються у цілком земних царствах, починаючи зі Стародавнього Риму, Атен та доісторичної Бретані і закінчуючи ренесансними дворами Венеції, Відня, Ельсінору чи екзотичними пісками Марокко і Кіпру.

Попри те, у *Гамлеті* данка Офелія наспівує пісеньки англійських доярок, а два блазні, копаючи могилу у Данії, розмовляють про лондонський паб за кілька кроків від *Глобуса*; у *Королі Лірі*, запозиченому з переказів про події часів дохристиянської Англії, маємо згадки про свято Св. Стефана; у *Сні літньої ночі*, що діється в Атенах, раптом читаємо про свято Св. Валентина, а вистава з подіями в одному з міст античної Іллірії на побережжі теплої Адріатики носить назву зимового християнського свята Богоявлення – *Дванадцята ніч...* Напівсільське походження Шекспіра яскраво проступає крізь насичене полотно драматичного дійства, і передовсім це видно з того, як англійські народні традиції і календарні святкування спокійно уживаються з місцевим колоритом вистав, дарма що події в них розгортаються де завгодно, тільки не в англійському селі.

На думку дослідників, “Лондон елизаветинських часів – столиця переважно селянської країни, жителі якої звично почувалися в ритмі обрядів природного циклу – свята першої борозни чи стрижки овець, збирання горіхів, сінокосу, жнив тощо. Модус життя потенційних глядачів Шекспірової драми був заснований на поєднанні правічних обрядів із урочистістю церковних свят, у ньому співіснували світський церемоніал аристократичного замку та нестримний дух міського карнавалу. Шекспір чутливо реагував на цю духовну потребу свята, що мало обов’язковим елементом гру, виставу, театр. Більшість його комедій написані як святкові п’єси для певних урочистостей або наслідують такий жанр. Найбільшою формальною проблемою у здійсненні цього задуму...було поєднання циклічного часу народного карнавалу і лінійного

часу театральної вистави”¹. Живучи щодня серед міської метушні, мешканець елизаветинського Лондона почувався причетним до маленького свята щоразу, коли відвідував театр. За умов існування лише природного освітлення вистави відбувалися по обіді і закінчувалися до присмерку. Відповідно, усі робітники, підмайстри чи студенти, що бажали причаститися театрального дійства, мушили відверто прогулювати свій робочий час. У розрізі глядацької аудиторії *Глобуса*, (як, зрештою, і інших публічних театрів Лондона) можна було побачити усю строкатість столичного населення. Через „огороження”, у пошуках роботи, багато сільського люду у той час вимушено опинилося в англійській столиці. Як відомо, сам Шекспір був по суті родом із села: виріс у торговому містечку Стретфорд-на-Ейвоні за 90 миль від Лондона, походив з родини багатих фермерів, і з такої ж родини узяв собі жінку. За доволі короткий час він пройшов чималий шлях у становленні своєї особистості. Вже у віці 30-ти років п’єси Великого Вілла не сходили з придворної сцени, де їх, зазвичай, ставили з нагоди свят, починаючи від дня Всіх Святих (1 листопада) і завершуючи запустами (тиждень перед Великим Постом).

Сучасні дослідники чимало уваги приділяють зв’язкам між драмою і святами, оскільки вважають, що цикли церковних святкувань Різдва-Богоявлення та Карнавалу (Mardi Gras, „жирний вівторок” перед початком Великого посту) були часовими відтинками року, спеціально виділеними для простолюду, щоб той міг „відірватися” і досхочу посміятися над вадами інших суспільних верств. Це були ті дні, коли святкувався і вітався „Світ Догори Дригом”, коли діти і блазні могли вільно грати єпископів та королів. Ці особливі дні відзначалися надміром їжі та пиття (адже святкувалася тілесність Христа), найрозмаїтішим перевдяганням і маскуванням. Маска є ключовою ознакою Карнавалу, оскільки вона дає змогу бути кимсь, ким ти не є насправді. Крім того, вона захищає свого носія на той випадок, якщо він зайде надто далеко у карнавальному пориві. В Англії щорічні святкування (особливо ж Різдва і середини літа – Midsummer, 24 червня, свято Різдва Йоана Хрестителя)

характеризувалися тим, що мандрівні актори навідувалися у маєтки знатних осіб. Для участі у дійстві, відомому як “mummers play”, збиралися прості люди з околиці. Вони співали, вистрибували, розігрували сценки з міфів та легенд, густо вставляючи туди актуальні анекдоти і сатиричну бувальщину із життя місцевих джентрі. На короткий час, під захистом масок і святкового духу, селянам дозволялося виражати відверто свої почуття у ставленні до людей вищого соціального статусу. За таку нахабність їх навіть винагороджували ласощами, пивом і грошима, бо господарі знали, що „віза” була тимчасовою і наступного дня бешкетні актори повернуться до реальності і стануть знову покірними підопічними, простими селянами.

Як твердить Бахтін, саме в обрядово-видовищних карнавальних формах (і пов’язаних з ними пародіях) найяскравіше проявляється сміховий універсалізм, що об’єднує всіх учасників дійства. Шекспір, працюючи для чи не найстрокатішої глядацької аудиторії в історії театру, вдало використовує цей козир, вводячи в кожную виставу блазня, третьорядних персонажів у метатеатральних сценках, рясно присмачивши драми алюзіями до циклічних річних свят. Властиво, Шекспір урбанізує і виводить на авторський рівень потужний пласт фольклорної спадщини Англії, і в нього це виходить природно та невимушено. В уста блазня можна вкласти правду, яка інакше не пройшла б театральної цензури, простим лондонським ремісникам можна нагадати свята у не так давно покинутому ними селі, придворним дамам і джентльменам можна дати нагоду забути на хвилику про свої світські маски. Карнавал середньовічної драми дозволив Шекспіру також пластично поєднати трагічне з комічним, бо „середньовічна людина могла сумістити благоговійну присутність на офіційній месі з веселим пародіюванням офіційного культу на площі. Довіра до блазнівської правди, до правди „світу навиворіт” могла співіснувати поряд зі щирою лояльністю... Середньовічні люди були рівною мірою причетні до двох вимірів життя – офіційного і карнавального, до двох аспектів світу – благоговійно-серйозного і сміхового”. Недарма Бахтін називає трагедії Шекспіра найкращим у світовій літературі поєднанням двох аспектів світу –

серйозного і сміхового, де останнє не заперечує перше, а лише очищує і доповнює.

Професійні сцени шекспірівського Лондона були прямими нащадками сільських „тюдорівських холів”, що унезалежилися від багатих маєтків лендлордів і зажили самостійним життям у стаціонарних театрах столиці. Як твердять історики, у *Глобусі* відбувався безперервний Карнавал². Глядачі склалися з людей різних суспільних прошарків, змішуючись між собою так, як можна змішатися хіба що у Церкві або у Карнавалі. Актори були простими робітниками, перевдягненими у позичені шати королів і божеств. Сценічні оповіді, на які приходили подивитися глядачі, були еkleктичною сумішшю хроніки, комедії, трагедії – усе це не без краплень казкової фантастики. Мова вистав без проблем поєднувала в собі високу поезію і низьку лайливу лексику, а відтак і увесь лінгвістичний спектр між ними.

Загальновідомо, що британська (як і, зрештою, уся європейська) середньовічна драма бере свій початок з елементів церковного обряду і тісно пов’язана з християнськими святами. Дослідники проводять чимало паралелей між драмою і християнським обрядом. Останній вважається одним із коренів традиційного західного циклу свят. Іншим таким джерелом є ціла низка поганських традицій, розвинутих навколо землеробського річного календаря посіву, обробки і збору врожаю та сезонного циклу народження, смерті, відродження. Якщо скласти усе це до купи – земельні і церковні обряди, природні ритми та їхнє людське маркування, ми отримаємо приблизно той світ, у якому народився Шекспір і для якого він творив свої драми – світ водночас міський і сільський, таємничий і повсякденний, світ, у якому легко поєднуються реальність магічна і реальність ринкового майдану.

Фактично, дві з відомих англійських комедій Шекспіра містять готові свята вже у своїх назвах – *Сон літньої ночі* (*A Midsummer Night’s Dream*) та *Дванадцята Ніч* (*Twelfth Night*). Ці назви могли позначати свята, з нагоди яких відбулися перші постановки комедій, а саме: одруження в середині літа (свого

роду день Івана Купала) і завершення різдвяних свят при дворі. Обидві вистави несуть у собі дух гри і п'яного карнавалу в реаліях перевернутого світу любовних забав і перевдягань, непорозумінь і кумедних ситуацій. У *Сні* маємо четверо закоханих і шестеро акторів-аматорів, що завдяки чарам ельфів та фей опиняються в лісі поблизу Атен, на лоні природи. Відбувається плутанина серед закоханих, і навіть Титанія, королева фей, теж стає жертвою прикрого жарту. Її чоловік Оберон зачаровує її так, що вона до нестями закохується у ткача Навоя, котрого, у свою чергу, збиточний Пак нагородив осячюю головою. Під цими перипетіями криється глибший зміст – оскільки Оберон і Титанія перебувають у стані тимчасової розлуки через сварку про підмінене дитя, будучи духами землі, вони призвели до жахливих непорядків у земних справах:

І вітер той, що марно нам свистів,
Розсердився і насмоктав із моря
Задушливих туманів, а вони
Дощами переповнили річки,
І ті свавільно вийшли з берегів.
Відтоді марно тягне плуга віл,
Спливає марно потом плугатар:
Хліба гниють, не викинувши вусів,
Затоплені, порожні всі обори
Й на падлі гайвороння бенкетує.
Вже люди ждуть – не діждуться зими,
І вечорами не бринять пісні,
А місяць, владар вод, блідий від гніву,
Зволожує дощами все повітря,
І люд застуда мучить та гострець
Інакше кажучи, земля реагує на їхнє розлучення потопом, нашестями і голодом. Ба навіть гірше – усі пори року разом зі святами переплуталися.
Перемішалися тепло і холод,
І пори року. Весна і літо,

І плідна осінь, і зима сердита
Міняються уборами, збивають
Із пантелику світ, і він не може
Їх розрізнити.

Шекспір чудово знав, що середина літа (т. зв. Купальський день або літнє сонцестояння) була відповідальною порою для фермерів – то була якраз середина між періодом посіву, насадження і першого догляду за культурами та періодом збирання врожаю. Відтак, погода у цю пору була визначальною – від неї залежало, чи врожай збережеться, чи пропаде. Ватри, які розпалювалися з нагоди цього свята, не прикликали сонця, як ватри зимових святкувань, їхня роль полягала в очищенні землі та тварин від численних хвороб і шкідників. Міські глядачі знали, що літо було лиховісною порою, бо і вони переживали його як пору чуми та інших „заразних випарів”, що виходили з Темзи разом зі стічними водами. Тому перегляд вистави, у якій нічні сільські духи залагодили всі негаразди силою любові, був такою бажаною полегшею від духів спеки, щурів, бліх та інших нечистот, що населяли тісні помешкання посполитих лондонців.

Не менш приємною у цьому ракурсі для глядачів мусила бути і святкова комедія *Дванадцята ніч*, де карнавал періоду Різдва-Богоявлення вплітається у зовсім неріздвяну історію. І хоча теми Різдва немає, зате є світ-догори-дригом з перевдяганнями, непорозуміннями, масками, плутаниною та аматорською грою. Дівчина Віола, що врятувалася після кораблетрощі, опиняється на невідомому острові Іллірія (sic!) і перевдягається у співочого юнака Цезарію, що служить графові Орсіно. Її маскарад переконливий для всіх. Цілком можливо, що вона перебрала багато хлопчачих манер від свого брата Себастьяна, котрий начебто загинув у морі. Для глядача часів Шекспіра це була подвійно переконлива гра, оскільки Віолу грав актор-чоловік (як відомо, жіночі ролі також грали чоловіки). Отже, маємо актора-чоловіка, що грав жінку, яка у виставі грала чоловіка. Карнавал заплутується ще більше, коли Орсіно відсилає Цезарію (себто Віолу) до прекрасної графині Олівії передати їй своє зізнання в коханні. Із Віоли виходить кепський посланець, оскільки вона вже сама встигла

закохатися в Орсіно, а Олівія, яка не кохає Орсіно, закохується у вродливого „Цезаріо”. Гумористична плутанина статей є класичним зразком карнавального світу-навиворіт. Так само, як уві *Сні*, в *Дванадцятій ночі* теж є супровідний другоплановий сюжет, який додає трохи тьмяних барв до святкового настрою і, на відміну від основного, як пише Наталя Жлуктенко, цілковито є витвором уяви Шекспіра. Це постійна війна між дядьком Олівії – п’яничкою Тобіо Гиком і „правильним” Мальволіо. Тобіо зі своїм незграбним другом Ендрю люблять пити, танцювати, сміятися і співати. Їхній побратим по веселошам, блазень Олівії – Фест, навіть має ім’я духа свята і карнавалу. Коли Мальволіо перериває одне з їхніх нічних святкувань і погрожує донести про все Олівії, Тобіо накидається на нього зі словами: „По-твоєму, коли ти чеснотливий, то не бувати на світі ні пирогам, ні пиву?” З цього рядка бачимо, що Мальволіо уособлює в собі підозріливе ставлення пуритан до церковних святкувань Англіканської Церкви, відомих як ‘church ales’. І на сільських, і на міських „церковних пивах” можна було побачити ріки цього напою і гори солодошів, щоб привабити до церкви не дуже охочих відвідувати недільні служби. Тобіо підозрює Мальволіо у намірі придушити усяке святкове задоволення, не лише своє власне. Можна сказати, що в такий спосіб Мальволіо грає традиційну роль понурого і суворого Зимового Короля, основного персонажа різдвяних святкувань, що мусить бути вбитий або прогнаний геть заради духу святковості. Помста Тобіо за зіпсоване свято приходить швидко і нещадно. В дусі карнавального жарту, він переконує Мальволіо, що Олівія закохана в нього і, коли Мальволіо з’являється перед Олівією у заморському вбранні для закоханих – жовтих шкарпетках зі стрічками, Олівія вирішує, що той збожеволів і, аби він одужав, відсилає його до темної кімнати. Фесте, перевдягнений у священника, відвідує Мальволіо і робить екзорцизм над його демонами, змушуючи висповідатися у гріхах. Отже, комедія *Дванадцята ніч*, що носить назву різдвяних свят, зачіпає ще й Карнавал і Великий Піст. Мальволіо мусить відбути покуту – стати цапом-відбувайлом, який постраждає за глупства перевдягнених смертних навколо нього – і щойно тоді всі любовні вузли і тотожність Віоли стануть на свої місця.

Дух свята фігурує також і в тих п'єсах Шекспіра, назви яких навіть віддалено не віщують його. У *Венеціанському купці*, наприклад, лихвар Шейлок стривожений за безпеку свого дому під час карнавальних святкувань на вулицях міста:

Що? Маскарад там буде, кажеш ти?

Дитино, двері всі позамикай!

Якщо почуєш гуркіт барабана

Чи, може, флейти скигління огидне,

Не зважуйся вилазити на вікна,

На вулицю виходити не смій, –

Ти чуєш? Милуватися не смій

На християн фарбованих, безумних!

Позатикай скрізь вуха у будинку, –

Я, звісно, вікна маю на увазі.

Щоб у мою шановану домівку

Гармидер легковажний не проник.

Його тривога цілком виправдана, бо трощення єврейських діляниць було поширеною частиною т.зв. „християнських” святкувань під час пасхального сезону в антисемітському середовищі ренесансної Європи. У п'єсі маємо другоплановий момент, що засвідчує карнавальний контекст: венеціанський учасник дійства з маскою на обличчі зникає разом з донькою Шейлока і його грошовою скарбничкою. У комедії є і темніші тони. Вони здебільшого зосереджені навколо казкової оповіді про Порцію, чиї руку і серце може здобути лише той, хто правильно розгадає загадку про те, у якій із трьох скриньок – золотій, срібній чи свинцевій – захований її портрет. У її коханого Бассанію, який робить правильний вибір, є друг Антонію, купець, що потрапив у халепу і може втратити своє життя. Він жартома підписав угоду з Шейлоком, пообіцявши в ній, що якщо не зможе сплатити своєї позики, то заплатить одним фунтом свого тіла. Термін сплати позики настав якраз тоді, коли потонули усі торговельні судна Антонію. Таким чином, Антонію загрожує смертельна небезпека, якщо Шейлок (а він має зуб на венеціанців-християн за численні

приниження і втрату власної доньки) не згодиться пробачити йому борг. У цій історії є багато алюзій на християнську жертву і період великодніх святкувань, але вона також розрахована на обізнаність глядачів зі страхітливим забобоном, що вночі (особливо ж у Великдень) євреї робилися вампірами, канібалами, перевертнями і жадібно поїдали християнських дітей. Неодноразово щодо Шейлока зустрічаємо порівняння з вовкулакою, огидним псом, а його бажання таки домогтися помсти Граціяно називає „вовчими, кривавими, ненажерливими і хижими”. Це породжує асоціативний ряд поїдання людського тіла в буквальному розумінні. Такими острахами наповнені майже всі релігійні слова у виставі, а порятунок Антоніо стає результатом не християнської чесноти милосердя, а ще одного майстерного маскараду. Порція одягається у чоловіка і грає роль судді у суді, де слухається справа про спір між Шейлоком і Антоніо. Як і Мальволіо, Шейлок тут ототожнюється з ворожими святу і радощам силами, його принижено і вигнано як персонажа, що не знає найвищого закону – закону милосердя і прощення. Тим часом закохані здобувають бажану свободу для того, щоб насолодитися життєдайними тілесними втіхами.

Карнавальний світ прозирає і крізь серйозне тло Шекспірових трагедій, зокрема *Короля Ліра*. Ця драма уже навіть відкривається перед нами як перевернутий світ. У ньому батько – мфтичний король Лір – виганяє улюблену доньку за те, що „не так” висловила йому свою щирю любов, а позашлюбний син графа Глостера, Едмунд, приречений на смерть через те, що батько звинувачує його у спробі замаху на своє життя. Для Шекспіра найтемнішими барвами, що затьмарюють веселість карнавалу, є глибока і твереза свідомість того, що у реаліях грішного світу навіть найінтимніші і найсвятіші узи любові у міжлюдських стосунках можуть дати тріщину. Страшним і водночас перестрашеним речником цього світу постає безіменний блазень Ліра. На його вустах вже висох гумор комедійних блазнів, і він претендує на головну роль як цілком повноцінна, особистісно наповнена дійова особа, хоча і був доданий Шекспіром як „позасюжетний” персонаж. Якщо Фест з *Дванадцятої ночі* висміює надто правильних і серйозних, то Блазень Ліра висміює Короля за зневагу до природного стану речей:

Лір: Відколи це ти знаєш стільки пісень?

Блазень: Я співаю, кумцю, відтоді, як ти поробив зі своїх дочок своїх матірок, давши їм різку і взявшись розстібати свої шлейки.

(співає) Вони заплакали, зрадівши, –
Я з горя заспівав,
Що в піджмурки король мій грає
І в дурники попав [4: 1.4, т.5, ст. 257].

Голос Блазня є голосом безпомічних, які бояться загрози з боку сильних світу цього, коли останні втрачають здоровий глузд. Лір віддає свою корону двом старшим донькам і вірить, що знайде у них притулок. Однак вони згоджуються на це лише за умови, що батько відмовиться на їхню користь від королівського почту із солдатами і слугами. Гордий Лір обирає бездомне поневіряння. Блазень супроводжує Короля через пустир у бурю, знемагаючи від холоду і втоми, проте не покидає свого пана напризволяще. „Добрий і вірний слуга”, що затрачає своє життя на службу панові, котрий його не цінує, у цій п’єсі супроводжується раз у раз згадками про День Св. Стефана – третій день після Різдва, коли, за традицією, вельможі винагороджували свою прислугу.

Як відомо, цю виставу ставили для короля Якова Стюарта 26 грудня 1606 року. Той, хто добирав вистави для придворного театру, напевне добре тямив у їхньому народному значенні. Свято Стефана було традиційним днем різдвяного сезону, що асоціювався з господарністю і доброчинністю. Знатним людям нагадували у різних колядках про те, що треба ділитися різдвяним столом з бідними (одною з таких колядок була пісня про доброго короля Венслауса), а в храмах відкривалися скриньки на пожертви для бідних. Жебраки у цей день робилися доволі настирливими, і багаті господарі, намагаючись не заробити собі слави „черствого дому”, щедро роздавали наїдки.

Король Лір та його Блазень не знайшли прихистку у Лірових доньок, їх відіслано у хурделицю – ситуація, протилежна до тої, що у легенді про Венслауса. В англійських народних приказках говорилося про те, що “Благословен день св. Степана/ Жодного посту аж до рана”, а Яків І, який глибоко шанував традиційні обряди, навіть проголосив гостинність у цей день

законом. Однак Лірові доньки брутально порушують цей закон, відмовляючи у притулку не просто бідним і простим людям, а навіть рідному батькові. Блазень пророчо узагальнює своїми трагічно мудрими словами, до чого може призвести така недобра „тенденція”:

Як панство пишнее повчатиме кравців,
Як будуть на вогні палити джигунів,
Як будуть лихварі на полі сіячами,
Як хвойди ставити почнуть високі храми,
Тоді таких чудес зазнає Альбїон,
Що видасться усе – як дивовижний сон.

...Це провістить Мерлін, бо я живу перед його часами.

Алюзія на легенду про Короля Артура у словах Блазня означає, що наруга над Королем є також наругою і над його землею.

„Свято Дурнів” – ще одна ozdoba різдвяного циклу свят – також розпочиналося у день св. Стефана і тривало до 28 грудня (посвяття Різдва Христового і святих 14 тис. дітей, убитих за Христа у Вифлеємі). Основне призначення цих триденних святкувань всередині святкового циклу полягало у тому, щоб і слабкі та нужденні теж сповнилися надії у Христі, однак з бігом часу святкування ці обросли численними народними звичаями і відхилилися від свого початкового змісту. Користаючи з того, що Церква у ці дні поблажливо ставилася до глупств, простакуватості і хаотичної поведінки, народ перетворив релігійне свято на свято дурнів. „Владика Безладу” (The Lord of Misrule), котрого обирали на сільських і міських святкуваннях, стояв ієрархічно вище за різдвяну пантоміму, за пиятику і веселі пісні, бо саме він уособлював і санкціонував хаос та дурноту. Чи не перетворюється на нього Лір, коли зрікається своїх обов’язків Короля? Його бездумний поділ королівства відчиняє двері хаосові, духовним і тілесним каліцтвам: дві його доньки замишляють змови одна проти одної, а третя приводить на батьківщину армію з Франції, щоб кинути їм виклик. Божевілля Ліра під час бурі стає оберненим символом того безладу, який він впустив на свою землю. Проте навіть Король Лір у своєму божевіллі починає бачити світ і себе з перспективи Блазня:

Бродяги,
Сіроми голі! Як на вас падуть
Страшні удари бурі оцієї –
Чи ж можуть ваші голови неvkриті,
Худі тіла в подертому вбранні
З негодою жахливою боротись?
Занадто мало думав я про це!³

Збагнувши врешті, що знедолені потерпають найбільше від гріхів знатних людей, Лір визнає, що був занадто легковажним. Він втратив королівство, однак здобув прозріння і необхідне для правителя співчуття до простого народу.

Глядачі Шекспіра мушили бути особливо зворушені таким розвитком подій у п'єсі. Багато хто серед них, так само як і Шекспір, були молодими людьми, що покинули домашнє господарство і сім'ю у пошуках кращої долі в Лондоні. Мешкаючи у великому і незатишному місті, новоприбулі лондонці цілком могли переживати ностальгію за безпекою свого майна чи ферми, де кожен знав своє місце і роль, а сила звичаїв вимагала, щоб багаті опікувалися бідними. У Лондоні, звісно ж, бідніші люди одразу губилися з очей у темних провулках і напіврозвалених будівлях, а багаті трималися бенкетних залів, майже не помічаючи ближніх, які прали їхнє вбрання чи доглядали за їхніми кінями. Сільське відчуття спільноти зникло, і Король Лір немовби пропонує глядачам грізну метафору хаосу, який розпочинається, щойно „горішні” забувають про свої обов'язки щодо „долішніх”. Такі слова і таке забарвлення подій вкраплювали в міфічний сюжет необхідні асоціації з народними святами для того, щоб глядачі могли прокласти ментальний місток до скарбниці їхньої спільної історії та національної тотожності. Постать короля Ліра сягає своїм корінням британських легенд дописемного періоду, а сюжет запозичено зі старовинного переказу „Любов як сіль”, у якому йдеться про правдиву любов доньки до недостойного її батька. „Вмикаючи” в головах глядачів свято св.

Стефана, що містило у собі рівною мірою як церковно-обрядові, так і фольклорні елементи, Шекспір створює відчуття тягlosti між старими переказами, винесеними з сільських місцевостей, та новими міськими церковними звичаями.

Подекуди Шекспір застосовував, так би мовити, протилежну стратегію, змальовуючи сільські звичаї на сцені задля розваги придворних глядачів. Одна з його пізніх п'єс, *Зимова казка*, наприклад, мимоволі пробуджує в уяві англієця традицію оповідання різних переказів біля каміна наприкінці року. Такі історії зазвичай зводилися до страждання і спокутування своїх або чужих гріхів. *Зимова казка* влучно підпадає під цю традицію. Високоповажний король Сіцилії Леонт вбиває собі в голову, що його вагітна дружина Герміона зрадила йому з близьким другом, коли той завітав до них у гості на зимові свята. Розлючений король привселюдно звинувачує свою дружину та ув'язнює її. Королева народжує у в'язниці доньку Утрату і від душевних страждань помирає. Одержимий король наказує вбити новонароджене дитя, однак його слуга, не зважившись виконати такий наказ, полишає дівчинку на морському узбережжі і її бере на виховання простий пастух. Коли ми вдруге зустрічаємо у п'єсі казкову принцесу, уже пройшло шістнадцять років і Утрата от-от має бути коронована Королевою на святі стрижки овець (Sheep-Shearing festival). В Англії цей традиційний день припадав приблизно на 5 червня: це святкування розпалу літа, дарма що п'єса має такий „зимовий” заголовок. Пара придворних приходить подивитися на сільське гуляння, й Утрата (цілком не відома свого королівського походження) зустрічає відвідувачів глибоко закодованою мовою квітів:

І вас

Ми просимо також. Розмарин і руту

Візьміть, панове. Цілу довгу зиму

Ці квіти запах збережуть і колір.

Тож просимо ласкаво – і нехай

Найкращі спогади у вас про свято

Залишаться.

Може видатися дивним, що вона пропонує зимові трави. Відвідувачі коментують слова Утрати, кажучи, що її вибір делікатно і влучно відповідає їхнім зрілим рокам, та Утрата дає інше пояснення: оскільки зараз у розпалі літо, її улюблені весняні квіти вже перейшли, і єдиними квітами у саду залишилися „наші гвоздики і смугастий левкой, котрого дехто називає незаконним дитям природи”. Тоді вона пропонує гостям дещо доречніший букет із трав:

Ось ваші квіти:

Чебрець, лаванда, м'ята, майоран,
Іще й нагідки – з сонцем засинають
І прокидаються, як сонце встане,
В сльозах. Пасують літні квіти людям
У полудневім віці. Вас ласкаво
Запрошую на свято.

„Мова квітів” має давню традицію з народними і класичними коренями. Букетик, що його пропонує Утрата, відразу своїм складом передає місце, час і привід до святкування. Лаванду і м'яту використовують для зберігання овечої шерсті, захисту її від молі, мушок та інших комах. Ці трави також відомі як „гарячі” з точки зору доктрини гуморів. Згідно з цією системою, усі живі створіння складаються з комбінації холоду і тепла, вологості і сухості. „Гарячі” трави мають властивості протистояти холодіві зими, старінню, а також таким „холодним” хворобам, як меланхолія та ревматизм. Чебрець і майоран вважали любовними травами і часто, поряд з м'ятою та лавандою, ставали частиною букета нареченої. Про нагідки, яким відповідає латинська назва *calendula*, говорили, що вони здатні повертати свої голівки до сонця протягом дня. Такий собі квітковий годинник, що асоціювався з річним циклом.

Утрата, дитина зими і королева літа, одягнена у таке розкішне вбрання, що її порівнюють із самою Флорою, богинею весняних квітів, хоча свято вовни припадає на літній сезон. У цій виставі вона уособлює Час, який так легко втрачається безтурботними людьми. У квіткових промовах Утрати бачимо низку моментів, коли пори року перемішано. Можна припустити, що Шекспір потішався з придворної публіки, яка, мабуть, не надто тямала в сільських

квітках і могла не помітити непогодженостей. Інша версія – Утрата, народжена взимку, з застереженням ставиться до весняних і літніх символів, натомість вона чується у своїй тарілці з такими „зимовими” якостями, як мудрість, розсудливість і красномовство.

Важливо зазначити, що Утрата, дівчина знатного походження, нехай навіть вона про це сама не знає, відрізняється королівським підходом до мови квітів. Її люблячий вітчим не дарма помічає, що вона не дуже схожа на типову сільську господиню:

Тобі не сором, доню? Як була
Моя стара жива, то в день такий
Встигала скрізь: нарізати тут хліба,
Горілки принести, чогось зварити,
Подати, зрештою, піти в танець
І заспівати пісню, тут і там,
То біля одного, а то вже з другим,
З обличчям розпашілим від роботи.
А щоб вогонь той трохи пригасити,
Пила із кожним за його здоров'я.
А ти відсторонилась від усього,
Неначе гостя, а не господиня
На святі.

...Тож не соромся, а берись до діла:
Запрошуй всіх на свято й побажай,
Щоб наші вівці та були здорові.

Дійсно, Утрата добре дає собі раду з роллю королеви літнього свята, але вона не проявляє себе у домашніх обов'язках по кухні, обходженні гостей, випивці чи навіть танцях на столі. Виконання усіх цих дій, очевидно, вважалося необхідним для того, щоб „наші вівці та були здорові”: за народними обрядовими традиціями, Королева стада мусила якось підкреслити свою власну плідність, аби „забезпечити” плідність овець. „Гарячість” чи доречність букетика квітів, вінка на голові в Овечої Королеви були не настільки

важливими, як сама привабливість її зовнішності. Утрата носить квіткові символи плодючості, однак не береться до таких дій, як танці і випивка, що зазвичай призводять до реалізації більш „плідних” дій. Може скластися мимоволі таке враження, ніби Утрата на глибинному рівні усвідомлює, що її сільська тотожність є насправді лише частиною маскараду, зовнішнім костюмом, який вона носить внаслідок обставин, але потім неодмінно скине. Вона зауважує, що поводить себе як вуличні актори напередодні зелених свят, напевне, тому, що одягнена у костюм: „ось цей наряд мій/ Змінює й мене саму”. Травневі музиканти і танцюристи часто одягалися власне у зелене як „лісові люди”, носили дзвіночки і френдзлі з плюща – фактично їхні обрядові танці багато в чому нагадували танець сатирів, класичних фігур плодючості. Ці танці часто були грубими і, напевне, непристойний елемент, присутній у контексті зелених святкувань, і змушує Утрату непокоїтися з приводу свого зовнішнього вигляду та поведінки. Поліксен, король Богемії, теж зауважує розбіжність між витонченими манерами молодої дівчини і середовищем її виховання:

З усіх сільських дівчат, що ряст оцей
Топтали будь-коли, оця – найкраща.
Поводження й постава промовляють
Про благородну вищість над усім,
Що тут її оточує.

Пастух Флорізелъ, з яким Утрата танцює на святі і в якого вона закохана, також є елементом маскараду – він насправді перевдягнений принц богемський. Його батько, що також приходить на свято під виглядом одного зі старших гостей, строго забороняє синові одружуватися з простою пастушкою. Налякана Утрата покірно відступає від своїх мрій:

А я, від сну пробуджена, не буду
Вже більше королевою у ньому –
Лиш буду плакати й дойти вівці.⁴

Через те, що сама п'еса є з назви казкою, усе мусить мати гарний кінець. *Зимова казка* ставилася з розрахунку на придворну аудиторію, тому усі народні, грубі і прості елементи тут згладжено і зведено просто до тла, антуражу стрижки овець і збирання квіток. Утрату доволі швидко забрано з дому старого пастуха, бо вистава дихає насамперед цінностями тих, хто живе в королівському дворі: глибокодумністю, здатністю контролювати себе, лояльністю, і даром бачити те, що криється під зовнішніми масками. Сільський пейзаж під кінець вистави знову змінюється на королівські палати короля Леонта, який кається в давніх гріхах. Утрата повертається у сім'ю і стає дружиною богемського принца, забуває про дім старого пастуха і своє сільське дитинство.

Зимова казка – це, як на Шекспіра, навдивовижу „придворна” вистава. Щодо значної кількості його п'ес очевидним є той факт, що вони розраховані на пересічного лондонця.

У своїй останній виставі Шекспір витворив образ чаклуна Просперо, який магією своїх слів

...яскраве сонце півдня тьмарив,
Скликав вітри, щоб розпочався бій
Між синім небом і зеленим морем,
Коли вливав в удари грому племінь,
Коли скелястий мис я потрясав.
...Мої могутні чари розверзали
Могили й мертвих випускали з них.

Серце Просперо живе єдиним бажанням: помститися кривдникам, що колись прирекли його на смерть; однак, коли йому вдається привести своїх ворогів до покаяння, а доньці знаходиться гідна пара – принц Неаполя, Просперо зрікається своїх чаклунських здібностей. Для нього це нелегкий вибір. Він каже, що як тільки покине острів, „кожна третя моя думка буде могилою для мене”. Для самого Шекспіра, котрий незадовго після написання „Бурі” покинув театральний Лондон і став просто заможним стретфордським

землевласником, ці слова Просперо також мусили щось означати. Шекспір покидав столицю і збирався змінити свій спосіб життя на більш урівноважений, спокійний, уповільнений. Тільки три роки свого життя був він активним при дворі; його серце ж могло до кінця життя залишатися з „чарами” чи „духами” лондонських театрів.

Шекспір, будучи майстерним оповідачем, добре знав, що його глядачі склалися з людей, котрі, як і він сам, любили і ненавиділи своє місто одночасно. У брудному, перенаселеному (як на ті часи) Лондоні важко було помітити захід сонця чи зміну пір року так, як це було колись в англійському селі. Шекспір пропонував своїм співгромадянам бодай тимчасово відчутти смак Карнавалу, що був відгомонам землеробного річного циклу свят. Його постійні звернення до традицій англійського села стали своєрідним способом надавати емоційну глибину загальновідомим історіям. Пробуджуючи в пам'яті своїх глядачів оповіді, почуті біля коминка чи у мами на колінах, Шекспір прокладав місток між фольклорним та історичним, між особистим і політичним. Тепер, віддалившись на кілька століть, чимало з тих алюзій ми втратили, не маємо ключа до них і не можемо „розшифрувати”. Нині співвітчизники Шекспіра ґрунтовно забули практику багатьох сільських обрядів, однак, напевно, нам, неангломовним читачам і глядачам ХХІ століття так само, як і британським сучасникам Шекспіра, хочеться бути частинкою великої оповіді, великого тексту, віднайти свої корені в далекому минулому. Переказані Шекспіром історії дають змогу відчутти себе причетними до того, що робить нас людьми.

1. *Алексєєнко О., Жлуктенко Н.* Світ, що грає комедію // Передмова до видання Шекспір В. Комедії і трагікомедії. – Харків: Фоліо, 2004. – С. 3-22
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. *Торкут Н.* Трагічне крещендо Шекспірової музи // Передмова до видання Шекспір В. Трагедії. – Харків: Фоліо, 2004. – С. 3-38.
4. *Шекспір В.* Твори в шести томах. – К.: Дніпро, 1984.
5. *The Complete Works of William Shakespeare.* Kent: Wordsworth Editions, 1999.

6. *Goldsmith, R.H.* Wise Fools in Shakespeare. Liverpool Univ. Press, 1958.
7. Gurr, A. *The Shakespearean Stage 1574-1642*, Third Edition, Cambridge University Press, 1999.
8. *Hartnol Ph., Found P.* Oxford Concise Companion to Theatre (Second Edition), Oxford University Press, 1992.
9. *Kenneth Muir.* "Folklore and Shakespeare." *Folklore* 92, no. 2 (1981): p. 231-240.
10. *Kristen McDermott:* An Early Modern Holiday Calendar. http://www.chsbs.cmich.edu/Kristen_McDermott/ENG235/EM_calendar.htm.
11. *Laroque, François.* *Shakespeare's Festive World: Elizabethan Season Entertainment and the Professional Stage.* Trans. Janet Lloyd. Cambridge UP, 1991.
12. *Leah Marcus.* "Levelling Shakespeare: Local Customs and Local Texts." *Shakespeare Quarterly* 42 (1991), 168-78.
13. *Leech, C.* *Twelfth Night and Shakespearean Comedy.* Toronto, 1968.

THE TRADITION OF MIDDLE AGES' CARNIVAL IN SHAKESPEAR'S DRAMA

Halyna Pastushuk

The Ivan Franko National University in L'viv

(1, Universytets'ka St., L'viv, 79000)

In the article, an idea of importance of baroque for the formation and development of enlightenent movement in Gemany is suggested. A special contribution of baroque can be traced in the system of enlightenent thoughts and poetry of enlightenent novel. An attention is payed to the reception of baroque novel by Grimmelshausen's "Simplicis Simplicisus" in the XVIII-th century.

Key words: Enlightenent, baroque, reception, tradition.

ТРАДИЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВОГО КАРНАВАЛА В ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА

Галина Пастушук

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

(ул. Университетская, 1, г. Львов, 79000)

Рассмотрена идея важности барокко для формирования и развития движения просвещения в Германии. Особенная контрибуция барокко прослеживается в системе идей просвещения и поэтологии Романа эпохи просвещения. Концентрируется внимание на рецепции бароккового романа Гриммельсгаузена “Симплиций Симплициссимус” XVIII века.

Ключевые слова: Просвещение, барокко, рецепция, традиция.

Стаття надійшла до редколегії 15. 04. 2009

Прийнята до друку 18. 04. 2009