

Марина Зуєнко

МІФОЛОГІЧНА ТЕМАТИКА ТА МОТИВНИЙ КОМПЛЕКС В АНГЛІЙСЬКІЙ БАРОКОВІЙ ДРАМАТУРГІЇ

У статті розглянуто особливості імплементації міфологічного матеріалу на різних художніх рівнях літературних творів англійських драматургів, які характеризуються приналежністю до раннього бароко. Вивчено функцію маски як композиційної вставки у пізніх п'єсах В. Шекспіра та в «каноні» Дж. Флетчера, Ф. Бомонта.

Ключові слова: міфопоетика, романс, бароко, драматургія.

Міфологічні традиції є невід'ємним атрибутом творчості англійських драматургів Дж. Флетчера, Ф. Бомонта, Ф. Мессинджера, Дж. Шерлі, Дж. Форда, у творчості яких літературознавці виокремлюють барокові домінуючі ознаки. Разом з тим пізні п'єси В. Шекспіра за стилем написання теж зараховують до барокових творів — «Зимова казка», «Цимбелін», «Буря». Вивченню міфологічних елементів у творчості письменників доби бароко присвячували свої наукові розвідки К. Барроу, І.Г. Мак Кафрсі, Дж. Беннет, Д.С. Наливайко, А.М. Горбунов, А.С. Волкова, К.С. Шашкова та ін. Передовсім об'єктом аналізу літературознавців є ретельне дослідження міфологічного фактора у творчості окремого письменника, твору. В сучасному літературознавстві відсутнє системне дослідження міфопоетичної парадигми в розрізі століття та визначення загальних тенденцій звернення до міфу в літературі англійського бароко.

Метою нашого дослідження є виокремлення загальних тенденцій в імплементації міфологічного матеріалу в ранніх барокових п'єсах та аналіз міфологічного тематико-мотивного комплексу в пізніх п'єсах В. Шекспіра, зокрема романсі «Буря».

Якобінська епоха, яка знаменувала собою і новий підхід до театрального мистецтва, що переживало свої найкращі часи з особливою пошаною при королівському дворі в Англії, розпочинається в 1603 р., у цей же час почали працювати й приватні театри. Так, у Лондоні, окрім театру «Глобус», який збирав на свої денні вистави широку публіку, функціонували і приватні театри (наприклад, Blackfriars), які успішно існували до початку громадянської війни в Англії 1642 р. й були закриті разом з усіма театрами. Приватні театри (закритого типу, в спеціально створених приміщеннях) мали особливу архітектуру і додаткові сценічні можливості, зокрема підвісні сцени (англ. flying stage), звідки, наприклад, лунали слова Арієля під час постановки «Бурі» ("The Tempest"), або сцени з Юпітером, який відлітає на орлі, в «Цимбеліні» того ж В. Шекспіра.

Англійські літературознавці Кетрін М.С. Александер, Г. Мак Маллен, В.М. Воен, Ч. Моселі зазначають, що так звані пізні п'єси В. Шекспіра («Цимбелін», «Зимова казка», «Буря») ілюструють освоєння митцем нового літературного стилю та жанру, над яким вже працювали його молодші колеги Ф. Бомонт та Дж. Флетчер. Щодо жанрової специфіки цих творів, то дослідники схиляються до думки, що це «готансе» або трагікомедія (жанр, успішно розроблений в англійській драматургії Ф. Бомонтом та Дж. Флетчером), або ж романтична трагікомедія. Поняття «романс» в галузі драматургії не було відомим за часів В. Шекспіра. У першому фоліо запропоновано лише три жанрові різновиди — комедії, трагедії, "histories" (історичні твори). Цікаво, що першим з творів в першому фоліо за змістом в рубриці «Комедії» є «Буря», а остання — «Зимова казка». Останньою зі списку трагедій є «Цимбелін».

«Буря» (1611) В. Шекспіра в літературознавчому колі є предметом особливого дослідження, адже це твір зрілого, сорокап'ятирічного митця. Більше того, цю п'єсу називають і «останньою», проте після неї було створено ще три твори у співавторстві з іншими драматургами: «Cardenio», «Henry VIII», «The Two Noble Kinsmen». Разом з тим у ній найкраще втілено еволюцію індивідуального стилю автора та увиразнено його відповідь на виклики епохи. Драматург експериментує з жанром трагікомедії й опрацьовує на власний спосіб популярний на той час жанр маски, найбільше представлений у творчості сучасників Бена Джонса й Ініго Джонса. Відповідно пізні твори В. Шекспіра у сучасному шекспірознавстві відомі під терміном «готансе». Якщо трагедія увиразнює зло, комедія його мінімалізує, то романс визначає зло як сутність людських страждань. Ознаками жанру романсу В. Шекспіра є зворотність часу, надання другого шансу задля виправлення помилок, спокутування гріхів, відсутність часових рамок — початку і кінця, натомість домінує одночасність і гармонія, розкривається

сутність неминучого, долі; герої романсу тяжіють до прощення, а не до помсти; щаслива розв'язка подій, кохання, конфлікт батьків і дітей.

Щодо стильових особливостей пізніх творів В. Шекспіра, то варто зазначити, що для них характерна спокійна оповідь, стримана мова, твердість висловлювань, притаманна зрілим літам. На думку Дж. Натта, його останні п'єси об'єднані романтичними ідеями, що пов'язані із темою найвищих людських радостей — сімейного життя, прощення та гармонії.

Певну ініціацію проходить і В. Шекспір як людина, яка зрікається свого мистецького слова, повертається із Лондона додому в Стратфорд-на-Ейвоні і зрештою перестає писати. Його останньою п'єсою перед поверненням на малу батьківщину для театру Блекфраерс була «Буря». Літературознавець Роберт Шарп [3, 12] зазначав, що романс, для якого характерний спокій і безтурботність, толерантність, іронія, яка втілена в образі Просперо як Бога, чародія, маніпулятора долі інших людей, і є четвертим етапом у періодизації творчості В. Шекспіра. Водночас митець віднаходить мир і з Богом, і з людиною. У свою чергу Л. Стрейчі [3, 13] зауважував, що смуток, який тяжів над В. Шекспіром під час написання його останніх п'єс, характерний для всіх чоловіків зрілого віку на схилі літ і кар'єри. Так, йому здавалося, що увесь світ налаштований проти нього, його розум сконцентрувався навколо одвічних проблем: зрадництво друзів, невірність в стосунках, невдячність дітей, старіння, втрати, нащадки, спадщина.

Ініціаційна парадигма міфологічної подорожі яскраво втілена в «Бурі», зокрема в образах Просперо та його доньки Міранди. Так, для багатьох світових міфологій властива подібна схема подорожі міфологічного героя «відторгнення — ініціація — повернення». Дослідниця О. Філоненко підкреслює ритуальну структуру п'єси [1]. Твір власне й розпочинається з ритуалу ініціації — посвячення п'ятнадцятирічної Міранди в доросле життя, відкриття правди щодо її знатного походження (її батькові на той час було 45 років, як і автору твору). Вигнанець, законний герцог Міланський і його трирічна донька волею долі опиняються на острові, де проводять 12 років, присвятивши себе вивченню магічних книг, пізнанню сакральних істин. Духи підпорядковуються слову Просперо на острові і служать своєму володареві. За валійською міфологією, якщо чародій рятуює духа від вічних страждань і накладеного прокляття, то дух має служити йому доти, допоки забажає його новий володар, а лише потім матиме волю. У Просперо таким духом був Аріель — дух повітря. Аріель — ім'я давньоєврейського походження, у середньовічній рабинській літературі так називається один із ангелів. Вибір цього імені для означення «духу

повітря» продиктоване співзвуччям цього слова з італійським «aria» — повітря [2, 643].

Як і міфологічний герой, Просперо отримує магічну допомогу від інших сил, а при поверненні додому, тобто перетинаючи поріг, його мають залишити трансцендентні сили. Просперо відпускає на волю духа Аріеля. Магічний дар Просперо, як і в мандрах міфологічних героїв, допомагає після повернення додому «відновити світ»: лихий король і підступний брат каються в гріхах, їхні лихі задуми викриваються, вони знаходять прощення, а гармонія і порядок відновлюються.

У літературі вперше зображено образ батька-одинака. Просперо уособлює в собі любов батька, мудрість вчителя-наставника, опікуна і творця долі, мага-чародія, господаря. Архетип батька розкривається в образах Просперо — батька Міранди, короля Алонзо — батька Фердинандо.

О. Філоненко зауважує: «У західноєвропейській культурі із фігурою Мага стійко пов'язані два образи: мудрої і досвідченої людини, або ж такої, що може ввести в оману, чи, у зниженому варіанті мага-шарлатана, навіть обдурити. Тобто, використовуючи термінологію аналітичної психології Карла Густава Юнга, ми можемо припустити, що образ мага, головним чином, структурується двома архетипами: Мудрого Старця, або Батька чи Мага, та Трікстера відповідно» [1]. Так, Просперо зміг скористатися магічними силами і направити Аріеля зчинити бурю і розбити королівський корабель, викинувши його на скелястий берег, який став тимчасовим прихистком для Просперо. Завдяки чарам він створює ілюзії, маніпулюючи свідомістю Неаполітанського короля, його брата та нинішнього герцога Міланського, рідного брата Просперо. Модель зради, відступництва, втрати Просперо відтворив в короткий час на острові, змусивши своїх образників пережити страхи, подібні до тих, які сам колись переживав, зраджений братом і королем, залишений на поталу розбурханій морській стихії. Лише почувши каяття і отримавши втрачене, він відрікається від магії.

Ініціація шлюбу між Мірандою і Фердинандо теж не відбувається без участі магічних сил. За наказом Просперо Аріель перетворюється на німфу і наспівує пісню перед принцом Фердинандо, який почав приходити до тям після щасливого спасіння у жахливу бурю, яка захопила королівський корабель. Потім волею Просперо на березі опиняється і Міранда, яка закохується у Фердинандо. Просперо випробовує майбутнього нареченого своєї доньки, як того вимагає весільна ініціація, а потім відкриває свою магію через весільну маску, організовану духами.

Аналізуючи міфопоетичний час і простір п'єси, доходимо висновку, що автор неодноразово створює ефект позачасовості відтворюваних подій. Так, перед Мірандою та Фердинандо час на

острові відкривається ніби кризь сон. Класичним прикладом міфічної епохи першотворення є «час сновидін» (dream time). Просперо порівнює швидкоплинність життя із сновидіннями: "(...) *We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep*" [5, 111] (укр. «Ми створені із сновидін. І сном / Оточене життя маленька наше...» [2, 603]).

Темною стороною мага, його тінню, злою сутністю є Каліббан: син африканської відьми з головою собаки, напівлюдина, напівтварина. У корпусі кельтських міфів, до яких належить і валлійська міфологія, відьми часто могли перетворювати людину на собаку (у творі це символізує поєднання реального і казкового плану), яка у валлійській міфології завжди супроводжувала злих духів, а пізніше стала символом нестримного бажання до змін. Певних змін у житті потребували усі герої п'єси. На думку дослідниці О. Філоненко, Просперо, Каліббан та Аріель утворюють певну психоаналітичну тріаду на кшталт Id—Ego—Super-ego, де Id — Каліббан, втілення темного, соматичного, ірраціонального, інстинктивного, Ego — Просперо, з його свідомою, раціональною позицією, Super-ego — Аріель, з його певною відстороненістю, залежністю становища від Просперо, але й певною зверхністю ставлення до останнього, адже він — безсмертний дух, а Просперо — все-таки смертна людина, яка без допомоги Аріеля не змогла б творити свою «художню» магію, та тим своєрідним м'яким «імперативом» заяви "*Mine would, sir, were I human*", стосовно того, чи має зм'якшитися Просперове серце щодо його ворогів, яка, здається, є вирішальною щодо остаточного рішення Просперо, перед прийняттям якого він ніби веде внутрішню бесіду, у якій егоїстичне бажання помсти Ego зіткнулося із імперативами Super-ego, що стоїть на позиціях соціально прийнятного [1].

Сікоракса, мати Каліббана, вигнана за чари із Алжиру, є єдиною жінкою-матір'ю, яка згадується в тексті п'єси. За часів В. Шекспіра Англія розгортала колоніальну діяльність, в тому числі у Північній Африці, де активно займалася работоргівлею в регіонах на південь від Сахари. Злий дух Сетевос, який згадується в п'єсі і якому служила відьма, є богом патагонських племен Північної Америки (за Іденом, автором «Історії мандрівки в Західну і Східну Індії» (1877)). Активізація архетипу Жахливої Матері, матері-відьми виконує у п'єсі деморалізаторську, деструктивну функцію. Просперо потрапляє з донькою на острів, куди раніше вивезли відьму із сином. Так, сили розумного, цивілізованого протистоять стихійному, містичному. Проте в цьому протистоянні ніхто не виходить переможцем, адже кожен вважає себе володарем своєї території. У процесі ініціації Каліббана, виховання й навчання його Проспером,

сутність зла Каліббана не зазнає змін. У взаєминах Каліббана і Просперо теж актуалізується семантика космогонічного міфу (опозиція світла — темряви, порядку — хаосу), яка складає основу й ініціальної міфологеми. Просперо залишає острів із донькою переможцем над своїми давніми образами, переможцем залишається і Каліббан, бо знову панує на острові.

Зарубіжні літературознавці (Н.Т. Пасхар'ян, Д. Норбрук [4, 171]) вбачають у п'єсі В. Шекспіра «Буря» ознаки барокового утопізму. Вперше утопічні теми з'являються в розмові Гонзало про порівняння Карфагену із сучасним йому Тунісом, а доньки Неополітанського короля — із Дідоною: «*Оцеї Туніс, пане, і був Карфагеном*» (пер. М.П. Бажана) [2, 543]; і далі: "*Antonio: His word is more than miraculous harp*". *Sebastian: "He hath raised the walls and houses too"* [5, 82–83] (укр. «Антоніо: Язик в нього як чудодійна арфа. / Себастьян: Він споруджує ним мури і будівлі» (пер. М.П. Бажана) [2, 543]).

У розмові між братом короля Себастьяном і самозваним герцогом Міланським Антоніо відбувається розмова про риторичну вправність Гонзало, старого чесного радника Неополітанського, в якій згадується давньогрецький міф про Амфіона (сина Зевса і Антиопи, який завдяки музиці своєї арфи зводив мури в Фівах). Алюзія на міф про Амфіона у контексті п'єси є натяком на важливу роль поезії при королівському дворі, улюбленим художнім прийомом якого була гіпербола, і який почасти перебільшував свої справжні досягнення.

Образ острівної країни Англії та англійських мореплавців, які на той час здійснювали географічні відкриття і розширювали території колоніальних земель Англії, втілено у творі в міфологемі корабля. Королівський корабель у творі розбивається об скелястий берег через чари Просперо і завдяки чарам щасливо продовжує свою зворотну мандрівку з Тунісу до Неаполя. Міфологема корабля є складовою міфологеми шляху, що розкривається у творі і через міфологему ініціації. Перенесення з берега на берег символізує бінарну міфологічну опозицію: «своє — чуже», «життя — смерть». У грецькій міфології засобом переходу зі світу живих до світу мертвих є корабель, тому досить часто цей корабель називався смертю. Корабель, море в міфопоетиці прирівнюються до страшного суду, покарання. Водночас корабель асоціюється з людиною, яка постійно рухається в житті, як в бурхливому морі. Через покаяння і всепрощення, якими сповнюється душа короля Неополітанського, його брата Себастьяна, Просперо і брата Антоніо, вони ніби знову народжуються. Королівський корабель (символ монархічної держави) і людина, переживши дивну загибель і чудодійне відродження, виходять на друге коло, отримують

другий шанс на гармонійне правління в державі і дружні взаємини в родині, сповідуючи християнські істини.

Отже, імплементація міфологічного матеріалу простежується на всіх рівнях художнього тексту в ранніх барокових драматургічних творах, до яких зараховуємо і пізні п'єси В. Шекспіра, серед яких «Буря» є взірцем нового літературного стилю і жанру «романс». Незмінним композиційним елементом ранньої барокової п'єси є маска, вистава з нагоди весілля на умовно-міфологічний сюжет. Функція маски в сюжеті ранньої

барокової п'єси може варіюватися: слугувати контрастом до зображуваних подій в основному сюжеті або ж увиразнювати висловлювання іронії автора. Провідна міфологема п'єси розкривається в межах теми твору і деталізується на мотивному рівні, актуалізуючи складові міфологеми подорожі, серед яких домінують в аналізованому творі міфологема ініціації, корабля, води. У п'єсі актуалізовано міфологічну парадигму, ядро якої є гетерогенним, оскільки письменник актуалізує у творі біблійний, грецький, римський і національний міфи.

ДЖЕРЕЛА

1. Філоненко О. Архетипна структура образу мага Просперо у п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» та фільмі Пітера Грінвея «Книги Просперо» [Електронний ресурс] / Олена Філоненко // Ренесансні студії / [відпов. ред. Н.М. Торкут ; НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка, Запорізький держ. ун-т]. — Запоріжжя : Видавець, 2010. — Вип. 14/15. — С. 273–286. — Режим доступу : <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.302/>
2. Шекспір У. Буря / Уільям Шекспір // Шекспір У. П'єси : [в 3 т.]. — К. : Дніпро, 1964. — Т. 3. — 1964. — С. 497–633.
3. Alexander Catherine M.S. The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays / Alexander Catherine M.S. — Cambridge : Cambridge University Press, 2009. — 221 p.
4. Burrow C. Shakespeare and Classical Antiquity/ Colin Burrow. — Oxford : Oxford University Press, 2013. — 296 p.
5. Norbrook D. "What Cares These Roars for the Name of King?": Language and Utopia in the Tempest / David Norbrook // William Shakespeare The Tempest: Longman Study Edition [ed. by Sarbani Chaudhury]. — Delphi : Pearson Longman, 2009. — P. 159–199.
6. Shakespeare W. Comedies, Histories, and Tragedies [Електронний ресурс] / William Shakespeare. — Режим доступу : <http://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/book.html>
7. Shakespeare W. The Tempest / William Shakespeare. — NY : Simson&Shuster, 2004. — 171 p.

В статье рассматриваются особенности имплементации мифологического материала на разных художественных уровнях литературных произведений английских драматургов, которые характеризуются принадлежностью к раннему барокко. Изучена функция маски как композиционной вставки в поздних пьесах В. Шекспира и в «каноне» Дж. Флетчера, Ф. Бомонта.

Ключевые слова: мифопоэтика, романс, барокко, драматургия.

The article deals with the peculiarities of myth implementation at different artistic levels of British playwrights' literary works which are characterized by belonging to the early Baroque. It studies function of the mask as a composite element in the later plays by Shakespeare and in "canon" by J. Fletcher, F. Beaumont.

Key words: mythopoetics, romance, Baroque, drama.