

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **ТРАГЕДІЇ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА В СВІТЛІ ТЕОРІЇ ТРАВМИ**

Виконав: студентка 2 курсу,
групи 8.0351–1а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські
мови та літератури
(переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Ворох Юлія Віталіївна

Керівник: д.ф.н., проф. Торкут Н. М.
Рецензент к.ф.н., доц. Васирина К. М

Запоріжжя – 2022

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра англійської філології та лінгводидактики

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська

Освітня програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. завідувача кафедри
Надточій Н. О.

«_____» _____ 2022 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ВОРОХ ЮЛІЇ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Трагедії Вільяма Шекспіра в світлі теорії травми»

керівник кваліфікаційної роботи (проекту): Торкут Наталія Миколаївна, д.філол.н., професор

затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2022 року № 571-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту): 30 листопада 2022 року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту): теоретико-методологічні засади теорії травми, травматичний дискурс у творах Вільяма Шекспіра, зокрема, в «Коріолані» та «Венеціанському купці».

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) теорія травми та її імплементація в літературознавство; 2) дискурс травми в римській п'єсі «Коріолан» В.Шекспіра; 3) типологія травми у «Венеціанському купці» В.Шекспіра

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Торкут Н.М., д.філол.н., проф.	25.05.2022	25.05.2022
Розділ 1	Торкут Н.М., д.філол.н., проф.	24.06.2022	24.06.2022
Розділ 2	Торкут Н.М., д.філол.н., проф.	07.09.2022	07.09.2022
Розділ 3	Торкут Н.М., д.філол.н., проф.	01.10.2022	01.10.2022
Висновки	Торкут Н.М., д.філол.н., проф.	19.11.2022	19.11.2022

6. Дата видачі завдання: 25.05.2022 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз;	травень 2022	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	червень 2022	виконано
3.	Написання вступу	червень 2022	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	липень 2022	виконано
5.	Написання практичного розділу	серпень 2022	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2022	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 2022	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	листопад 2022	виконано
9.	Захист	грудень 2022	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ Ю. В. Ворох

Керівник роботи (проєкту) _____ Н. О. Надточій

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ Е. О. Веремчук

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 65 стор., 86 джерел

Об'єкт дослідження: римська п'єса «Коріолан» та комедія «Венеціанський купець» В. Шекспіра, де різні види травми набувають послідовної художньої експлікації.

Мета роботи: полягає в тому, щоб застосовуючи здобутки теорії травми, виявити специфіку художньої репрезентації травматичного досвіду в римській п'єсі «Коріолан» та комедії «Венеціанський купець» В. Шекспіра.

Теоретико-методологічні засади: ґрунтується на використанні здобутків сучасної теорії травми (Е. Сантер, Д. ЛаКапра, К. Меррідейл, М. Липовецький, М. Епштейн, К. Краут, О. Пронкевич та ін.) та досвіду світового шекспірознавства. дослідження сформована в процесі акумуляції інтелектуального досвіду теорії травми (Е. Сантер, Д. ЛаКапра, К. Меррідейл, М. Липовецький, М. Епштейн, К. Краут, О. Пронкевич та ін.) та сучасного шекспірознавства (Т. Михед, Н. Торкут, Л. Старкс-Естес та ін.), .

Отримані результати: Проведене дослідження дає можливість констатувати, що у творах В. Шекспіра відтворено декілька типів травматичного досвіду. Так, Коріолан переживає травму вигнання і травму, спричинену кризою ідентичності, а персонаж «Венеціанського купця» Шейлок – травму через зраду доньки та релігійно-етнічну травму, зумовлену несправедливим ставленням венеціанців-християн до євреїв. Драматург не лише переконливо відтворює страждання і емоційний стан персонажів, але й викликає емпатію реципієнтів, які долучаються до переживань героїв і у такий спосіб набувають певного психологічного досвіду.

Ключові слова: *студії травми, вигнання, криза ідентичності, наратив травми, В. Шекспір, Коріолан, Шейлок.*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ШЕКСПІРІВСЬКОГО КАНОНУ В СВІТЛІ ТЕОРІЇ ТРАВМ	8
1.1 Студії травми як розділ сучасної гуманітаристики: генезис, ключові персоналії та їх ідеї.....	8
1.2 Наратив травми в мистецтві слова: особливості репрезентації.....	15
РОЗДІЛ 2. «КОРІОЛАН» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ЯК АРТИКУЛЯЦІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ	21
2.1 Коріоланівський дослідницький дискурс в аспекті діахронії та перспективи його розвитку.....	21
2.2 Травматичний досвід Шекспірівського Коріолана.....	29
РОЗДІЛ 3. «ВЕНЕЦІАНСЬКИЙ КУПЕЦЬ» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ЯК РЕПРЕЗЕНАЦІЯ ТРАВМИ	42
3.1 «Венеціанський купець» у фокусі дослідницької аналітики.....	42
3.2 Типи травм та специфіка їхньої репрезентації у «Венеціанському купці».....	46
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	58

ВСТУП

На рубежі XX-XXI століть в гуманітаристиці помітно зростає інтерес до поліаспектного осмислення людського досвіду, а це в свою чергу інтенсифікує наукову увагу до досліджень «культурної пам'яті» (термін Моріса Альбвакса) та феномену травми, як чинника, що сутнісно впливає на неї. Численні катастрофи новітньої історії, такі як Перша і Друга світові війни, Голодомор і Голокост, Хіросіма й Чорнобиль, трагедія 11 вересня 2001 року та війна з тероризмом, закарбувалися у людській пам'яті завдяки художнім і нефікційним текстам, кінематографічній продукції, фотографіям та ін.. Результатом активного обговорення широкого спектру проблем, які корелюють з питаннями травматичного досвіду та способами його артикуляції, стала поява такого специфічного напрямку гуманітаристики, як «студії травми», представники якого вбачають у травмі реакцію на надзвичайно болючі події, які накладають відбиток на подальше життя індивідуумів чи націй.

Для України, яка зараз переживає надзвичайно складний і водночас вирішальний період своєї національної історії, цей дослідницький вектор гуманітаристики є вкрай важливим, адже ще багато десятиліть після перемоги над російським агресором нам всім доведеться мати справу з колективною травмою війни, з індивідуальними травмами. З огляду на вищевикладене вивчення художніх творів, зокрема, драм геніального драматурга Вільяма Шекспіра, герої якого переживають найрізноманітніші кризові ситуації і відповідно набувають травматичного досвіду, бачиться гостроактуальним і соціально затребуваним.

Шекспірівські п'єси прикметні насамперед тим, що в них відображено майже всі екзистенційно вагомні колізії (життя і смерть, кохання і ненависть, злочин і кара, гріх і розкаяння), а це відкриває можливості їх використання у найрізноманітніших контекстах, починаючи від індивідуальних смисложиттєвих пошуків окремого реципієнта твору і завершуючи сферою

політичного дискурсу. Вони наділені потужним психотерапевтичним ресурсом, тож дослідження їх поетики в світлі теорії травми має міждисциплінарне значення і є цінним не тільки для літературознавчої науки, але й для психології, психіатрії, арттерапії тощо.

Вивченням шекспірівського канону в світлі теорії травми займалися такі вчені, як Д. Вілліс, Т. П. Андерсон, П. Чахіл, К. Сілверстоун, Л. Старк-Естес. Вони започаткували доволі плідну традицію перепрочитання текстів Великого Барда та їх інтермедіальних проєкцій (театральних вистав, екранізацій, інтертекстуальних посилянь) з огляду на специфіку художньої репрезентації геніальним ренесансним драматургом травмованої особистості, травмуючої події і травматичного досвіду. В українському шекспірознавстві цілісних системних досліджень на цю тему поки що немає, хоча цікаві спостереження такого плану містяться в дисертаційних працях Г. Храбрової, яка вивчала поеми В. Шекспіра, К. Борискіної, в центрі уваги якої трагедія «Юлій Цезар» і Б. Корнелюка, який аналізував історичну хроніку «Ричард III».

Тож на часі здійснення наукового дослідження дискурсу травми у драматичних творах В. Шекспіра, які сьогодні здатні виконувати вкрай важливу психотерапевтичну функцію.

Саме цим зумовлена **актуальність** обраної теми, яка полягає у нагальній потребі імплементації плідного теоретичного досвіду, накопиченого в рамках так званих студій травми, у дослідницький простір сучасного шекспірознавства. Це дозволить не тільки відкрити певні нові грані в інтерпретації образів шекспірівських героїв, але й може виявитися цікавим і корисним для режисерів та акторів, які ставлять Шекспіра на сцені, а також для арттерапевтів і психологів, які працюють з травмованими пацієнтами.

Наукова новизна магістерського дослідження полягає в тому, що воно є першою у вітчизняному шекспірознавстві спробою аналізу окремих елементів поетики шекспірових творів крізь призму теорії травми.

Об'єктом дослідження орано два твори В. Шекспіра, де різні види травми набувають послідовної художньої експлікації, а саме - римська п'єса «Коріолан» та комедія «Венеціанський купець»

Предметом безпосереднього аналізу постають травматичні ситуації й типи травм, відтворені В. Шекспіром у таких творах, як «Коріолан» та «Венеціанський купець».

Мета роботи полягає в тому, щоб застосовуючи здобутки теорії травми, виявити специфіку художньої репрезентації травматичного досвіду в римській п'єсі «Коріолан» та комедії «Венеціанський купець» В. Шекспіра

Для реалізації цієї мети передбачено розв'язання наступної низки завдань:

- систематизувати науковий досвід, накопичений представниками теорії травми, і сформувані теоретико-методологічні засади дослідження
- окреслити генезу і ключові ідеї теорії травми як одного із новітніх літературознавчих підходів;
- ознайомившись із засадничими працями з теорії травми, розробити алгоритм аналізу дискурсу травми у творах Вільяма Шекспіра;
- висвітлити стан вивченості «Коріолана» В. Шекспіра в сучасному шекспірознавстві, виявляючи дискусійні аспекти і дослідницькі лакуни;
- виявити специфіку художньої репрезентації травматичного досвіду в художньому просторі шекспірівського «Коріолана» Шекспіра;
- зібрати і систематизувати інформацію про дослідницький дискурс щодо «Венеціанського купця» В. Шекспіра;
- проаналізувати образ шекспірівського Шейлока як носія і жертви травматичного досвіду в комедії «Венеціанський купець» В. Шекспіра
- продемонструвати продуктивність дослідження шекспірівських творів крізь призму теорії травми.

Матеріалом дослідження стали тексти римської п'єси «Коріолан» та комедії «Венеціанський купець» Вільяма Шекспіра.

Методологія магістерської роботи ґрунтується на використанні здобутків сучасної теорії травми (Е. Сантер, Д. ЛаКапра, К. Меррідейл, М. Липовецький, М. Епштейн, К. Краут, О. Пронкевич та ін.) та досвіду світового шекспірознавства. Впроваджені методи аналізу та систематизації дозволили сформуванню цілісного уявлення про сучасний стан теорії травми в Україні і в світі. Метод пильного читання сприяв виокремленню основних типів травми у досліджуваних творах, а герменевтичний аналіз використовувався як стратегія перепрочитання шекспірівських творів.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів при підготовці лекцій з Історії зарубіжної літератури Середніх віків та Відродження. Крім того, наукові спостереження і висновки можуть зацікавити спеціалістів різних галузей, які працюють з травмованими особистостями (психологів, психотерапевтів, арттерапевтів).

Теоретична значимість здійсненого дослідження полягає в тому, що запропонований і апробований в ній алгоритм аналізу може використовуватися при вивченні інших творів у світлі теорії травми.

Робота пройшла **апробацію** на науково-практичній студентській конференції «Різдвяні читання» (9 грудня 2022 р.).

Структура роботи спрямована на реалізацію дослідницьких завдань і включає вступ, три розділи, висновки і список використаних джерел.

У вступі обґрунтовано вибір теми, висвітлено її актуальність і наукову новизну, сформульовано мету і перелік завдань, визначено об'єкт, предмет та значущість роботи.

У першому розділі сформовано теоретико-методологічні засади дослідження літературних творів у світлі теорії травми.

Другий розділ репрезентує спробу літературознавчого аналізу дискурсу травми в тексті римської поеми «Коріолан».

Третій розділ присвячений дослідженню специфіки травматичного досвіду в комедії «Венеціанський купець» Вільяма Шекспіра.

У висновках репрезентовано узагальнені результати здійсненого дослідження.

Загальна кількість сторінок 65, список використаних джерел налічує 86 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ШЕКСПІРІВСЬКОГО КАНОНУ В СВІТЛІ ТЕОРІЇ ТРАВМИ

1.1 Студії травми як розділ сучасної гуманітаристики: генезис, ключові персоналії та їх ідеї

Реакція на певні драматичні події (фізичні тортури, моральні знуцання, смерть, голод, війна, вигнання тощо), на думку науковців, виявляється інколи настільки шокуючою, що люди, які були безпосередніми жертвами чи свідками цих подій, не можуть про них говорити, не можуть самотійно досягнути суті того, що відбувалося і його наслідки. Виступаючи невідомим конститuentом колективної культурної пам'яті, а відповідно і компонентом історії, травма знаходить репрезентацію в мистецтві (зокрема, в літературі, живописі, фотографії, кіно).

Вивчення творчості В. Шекспіра крізь призму теорії травми потребує апеляції до теорії травми як базової основи і методологічного джерела. За словами О. Мороз, «теорія травми – сукупність концепцій дослідження культури, яка є одним із найдинамічніших розділів гуманітарного знання в останньому десятилітті ХХ століття. Цей аналітичний досвід заснований на результатах психоаналітичних студій З. Фрейда і О. Ранка і тому завжди маркований слідами психопатологічних розмірковувань про травму. До епістемологічної спадщини теорії звертаються історики Е. Сантер, Д. ЛаКапра, К. Меррідейл, антропологи С. Ушакін, О. Бартов, Дж. Мітчелл, філологи М. Липовецький, М. Епштейн, К. Карут, філософи культури М. Риклін і Е. Добренко» [Мороз 2012; Vickroy 2015; Vickroy 2002; Віті 2005, с. 13].

Серед здобутків літературознавчої науки, які стали вагомим внеском у загальну теорію травми, слід згадати насамперед працю К. Карут “Література на згарищі історії” (2013), яка переконливо демонструє органічний зв'язок між пам'яттю про травму, художнім словом і реальною історією та політичним дискурсом. Розмірковуючи над тим, як можна привернути увагу до «недоступного минулого», яке «болить» і не може бути ні вираженим, ні стертим з пам'яті, дослідниця зауважує, що дуже часто образ травматичної події відображається у психіці жертв і свідків ірраціонально та несвідомо. Вона наголошує, що “травматичні видіння та повторення – це не спотворення реальності. Скоріш за все вони виникають через надмір побаченого” [Карут 2009, с. 561]. Це спостереження дослідниці знаходить, як буде продемонстровано в наступних розділах роботи, переконливу демонстрацію в творах Вільяма Шекспіра. Його історичні хроніки, в яких трагедія нації, спричинена війною Білої та Червоної троянд, не лише знаходить зображення, але й емоційно заангажує реципієнтів жахливими сценами страждань по обидві боки «барикад», є результатом колективної травми.

У зв'язку з цим доречно навести ще одне міркування цієї авторитетної дослідниці: “Я вважаю, що теорія травми не повинна прочитуватися лише як теорія, вона мусить бути зрозумілою у своїх найглибших висловлюваннях, як своєрідне свідчення. Не лише травма і не лише теорія, але як прохід між життям і смертю або як нескінченне свідчення виживання. І в цьому наше завдання – у клінічній практиці, теоретичних роздумах, читанні літератури й інституційних утвореннях: підкоритися цьому глибоко історичному та гранично сучасному заклику – бути свідком” [Карут 2009, с. 581]. Серед українських вчених, які активно долучилися од структурування і розвитку міждисциплінарного дискурсу травми слід згадати В. Василенка, О. Пронкевича, Н. Довгвич, О. Пухонську.

Біля витоків теорії травми стоять наукові праці З. Фрейда, який першим звернув увагу на те, що джерелом неврозів його пацієнтів-істериків були ті події, які вони не могли або не хотіли пригадувати, але які їхня психіка

повертала знову і знову через навязливі мнемонічні сліди. Ідеї засновника психоаналітичної методології щодо сутності, природи і наслідків травми викладені у низці його праць, зокрема, у «Лекціях з психоаналізу» [Фрейд 2006], в праці «По той бік принципу задоволення» [Фрейд 2010], а також ґрунтовній роботі «Вивчення істерії», яка стала наріжним каменем сучасної психотерапії [Фрейд 2005].

Певний інтерес в контексті нашого магістерського дослідження становить також фундаментальна книга З. Фрейда «Людина на ім'я Мойсей і монотеїстична релігія», де має місце і фіксація травми [Фрейд 1993]. Фрейд завершував роботу над цією працею в умовах вимушеної еміграції і аналізував досвід власної долі й сучасності крізь призму важливих моментів єврейської історії).

Згідно з теорією З. Фрейда, травма – це «раніше пережиті і згодом забуті враження, яким ми приписуємо велике значення для етимології неврозів» [Фрейд 2010]. Дослідник інтелектуальної спадщини засновника психоаналізу Р. Лейс у праці «Травма: генеалогія» наголошує, що першоосновою травми є не досвід травмуючої події як такої, а наступне повернення до нього у вигляді спогадів, травми [Leys 2000, с. 20].

Важливими і для теорії травми, і для імплементації її здобутків у дослідження травматичного дискурсу в творах Шекспіра виступають наступні ідеї З. Фрейда. По-перше, це розмежування меланхолії і печалі як двох способів реагування людини на травму. Згідно з концепцією З. Фрейда, виникаючи як результат втрати уявного чи реального об'єкта (людини, батьківщини, історії, культури, мови тощо), ці дві реакції протилежні за очікуваними наслідками: меланхолія передбачає перманентне повернення до травматичного досвіду, натомість печаль включає усвідомлення непоправної втрати, і це усвідомлення зумовлює потребу забути нещастя: «Випробування реальністю показало, що улюбленого об'єкта більше немає, і тепер необхідно відвернути все лібідо від зв'язків із цим об'єктом... Фактично “Я” після

завершення дії скорботи знову стає вільним і нескованим” [Фрейд 1998, с. 213–214].

По-друге, заслуговує на увагу Фройдівське зміщення аналізу травматичного досвіду з лібідо на мортідо. Як слушно зазначає : «З точки зору історичного розвитку більш інтенсивний інтерес до концепції травми виник після Першої світової війни, коли Зигмунд Фрейд у своєму дослідженні поступово змістив фокус аналізу зі сфери сексуальності на категорію смертності та прагнення до (само) знищення. Слід підкреслити, що до того часу травма та її наслідки спостерігалися виключно в рамках неврозів, теоретично визначених як наслідки внутрішніх процесів придушення та обмеження сексуальності, як клінічні явища, надзвичайно характерні для жінок. Тому Фрейд під сильним впливом війни (у якій він особисто брав участь) здійснює своєрідний перегляд своєї теорії і включає до неї інстинкт смертності як не менш важливу психічну категорію, що є антиподом до еросу» [Маркович 2021].

Щодо новітніх дефініцій поняття «травма» як базового терміну цієї магістерської розвідки, то тут доречно навести міркування українського вченого В. Василенка: «Сучасні визначення травми, які базуються переважно на теорії психоаналізу, мають досить розлогу оптику значень, утім домінує серед них ідея про те, що травма не відсилає до якоїсь реальної події, а є механізмом “блокади пам’яті”. Цю “блокаду” визначає ефект після-відчуття, або посттравматичний синдром, набутий унаслідок важкого емоційного потрясіння (загрози смерті, воєнного, сексуального насильств тощо), який зумовлює (іноді безнастанне) відлуння минулого – у спогадах, спалахах пам’яті, галюцинаціях, ілюзіях, стигмах, мовчанні тощо. У цьому сенсі репрезентація травми – це, з одного теоретичні боку, розмова про те, як жахливі, хворобливі події виявляють себе, немовби нагадуючи про минуле, – у мові, поглядах, жестах, осяяннях тощо, а з другого – як ці мову, погляди, жести, осяяння (не) розуміють і (не) сприймають інші. Крім того, травма

означає не лише болісну дію, а й своєрідну трансмісію – передачу пам'яті про трагедію через покоління, в інші місця й часи [Василенко 2017, с. 43].

Заслуговує на увагу й думка вищезгаданої дослідниці К. Карут: “травма є чимось значно більшим, ніж звична патологія: це завжди історія рани, яка волає, озиваючись до нас, щоби розповісти про реальність істини, до якої інакше ніяк не дістатися” [Caruth 1996, с. 4].

Про вплив травми на комунікативні ресурси особистості дослідники писали неодноразово. Показовою тут є думка Дж Гартмана, який статті «Травма в межах літературної теорії» наголошує на тому, що «дослідження травми в мистецтвах сконцентроване на взаємодії між психічними ранами та процесом сигніфікації» [Hartman 2003, с. 257]. З огляду на це, правомірно говорити про травму як такий тип пошкодження внутрішнього світу особистості, який призводить до внутрішнього катастрофізму через кризу ідентичності, спричинену відчуттям роздвоєння.

На думку українського вченого О. Пронкевича, «травма трактується не тільки як подія, а й як процес, що змінює людське «я».... До того ж, травма може бути як причиною, так і наслідком. Таке зміщення акцентів означає, що події, які не є травматичними для одних індивідів, можуть бути травмами для інших, адже кожен по-різному реагує на різкі висловлювання, образи, втрату близьких, драматичні життєві та історичні катаклізми» [Пронкевич 2018, с. 88].

У науковій праці «Writing History, Writing Trauma» історик Д. ЛаКапра запропонував описувати осмислення травматичного досвіду (як історичного, так і персонального) за допомогою понять-термінів «програвання» (acting out) та «пропрацювання» (working through) [LaCapra 2001]. Перший з термінів вчений співвідносить з текстами пам'яті, в яких за допомогою письма відбувається ресемантизація і реактуалізація переживань, включаючи механізми «роботи скорботи» (термін З. Фрейда). На думку Фрейда, коли у «діагностичних дозах» пригадуються травматичні події, відбувається звикання до реальності травми [Фрейд 2009, с. 25], а це за словами О. Мороз

та Є. Суверіної, знімає саму потребу в «скорботі» шляхом симуляції стану цілісності культури» [Мороз, Суверіна]. Другий термін – пропрацювання травми – Д. ЛаКапра пов'язує з текстами про пам'ять і розриванням стереотипів і формуванням нової реальності. Слушним видається також і акцент О. Пронкевича, який підкреслюючи, що чутливість соціуму формує його уявлення про травматичне, але «не варто також забувати і про такий чинник, як сила уяви індивідів, яка може вигадувати травми там, де їх немає, внаслідок чого біль, спричинений «фантазіями», може бути таким самим гострим і руйнівним, як і біль від реальних ран» [Пронкевич 2018, с. 88].

У художніх текстах ми маємо справу з обома моделями репрезентації травматичного досвіду, при цьому вкрай важливо, що через механізми емпатії реципієнти отримують змогу долучитися до переживання травматичного досвіду Іншого. Створюючи альтернативний художній світ, митці у такий спосіб дозволяють нам відчутти-осмислити-емоційно «пропрацювати» ті болісні стани, відчуття, реакції, які переживає літературний персонаж та через які, можливо, пройшов автор. Д. Лауб слушно наголошує на важливості підключення реципієнта до чужих спогадів про жахливі події, трагічні життєві епізоди й болісні відчуття, адже «слухати розповіді про травму – означає частково переживати її самому» [Laub 1995, с. 991].

На думку одного із провідних сучасних теоретиків травми Ш. Фелман, літературу правомірно розглядати, як особливий тип свідчення, адже «письменники часто мусять свідчити, вдаючись до письма, тоді, коли вони знають або інтуїтивно відчують, що на суді історії (і, я додам тепер, і на суді закону) свідчення очевидців зазнають поразки; коли вони знають, що всі інші види свідчень із різних причин не спрацюють або що події по завершенні не матимуть свідків. Письменники свідчать не лише тоді, коли вони знають, що в інший спосіб знання здобути неможливо, але – що важливіше – коли вони знають або відчують, що знання, попри свою доступність, у якийсь інший спосіб не може бути виражено» [Фелман 2009, с. 550].

Прикметно, що ця дослідниця пропонує називати таких письменників «передчасними свідками», адже «їхні мистецтво, оповідь, літературний стиль і художня риторика є передчасними способами свідчення й оцінювання дійсності в ситуації, коли всі інші типи знання недоступні або їх визнано неефективними» [Фелман 2009, с. 550]. Отже, в контексті дискурсу травми література, як і у випадках з антиутопіями, здатна виконувати прогностично-застережувальну функцію.

Таким чином, індивідуальна травма – реакція на випадкові події, які є настільки болючими та шокуючими, що суб'єкт не може їх оягнути, зрозуміти і сформулювати, а отже він відмовляється говорити про страждання. Втім, травма може бути не тільки індивідуальною, але й колективною. У працях Ш. Фелман, Д. Лауб, К. Карут, Д. ЛаКапри та ін., йдеться про такі види колективної травми, як історична і культурна.

Історик культури Д. ЛаКапра пропонує розрізняти серед колективних травм структурну та історичну. Критерієм розрізнення вчений пропонує вважати контекст, у якому проявляється травма. Так, структурна травма, до якої Д. ЛаКапра відносить травму народження та розлуки з матір'ю, тривогу від «кидання» у світ, є «трансісторичною», адже вона відбувається з будь-якою людиною, набуваючи дещо відмінних форм прояву в різних соціумах та індивідуальних долях. На противагу цьому, історична травма (війна, голокост, геноцид, терор) завжди специфічна, вона розміщена в часі. Одна із принципових відмінностей цих двох типів полягає в тому, що, за словами Д.Ла Капри, «позбутися» структурних травм практично неможливо, але можна спробувати подолати спадщину історичних травм і, можливо, навіть уникнути їх [LaCapra 2014].

З концепцією Д. Ла Капри полемізують такі вчені, як Сузан Рубін Сулейман [Suleiman 2006, с. 132–133] та М. Маркович. Останній наголошує, що «Ла Капра у своїй класифікації припускає колективний характер усіх історичних травм, не досліджуючи моделей та способів впливу на особистість ... кожна історична травма переживається насамперед окремо, що серед іншого

відіграє важливу роль у самій концепції свідчення про неї» [Маркович 2021, с. 50].

Більшість теоретиків травми суголосні у визнанні того факту, що історична травма є процесом динамічним, тобто вона впливає на дітей-онуків-нащадків тих, хто її пережив. Наступні покоління жертв і свідків історичної травми у спадкують спогади про переживання предків, тим самим виступаючи, за словами М. Марковича, другорядними свідками, другорядними жертвами цих травм [Маркович 2021, с. 51]. Для позначення ставлення наступного покоління до досвіду батьків дослідниця М. Гірш пропонує вживати термін «постпам'ять» - опосередковану пам'ять, яка включає ідентифікацію з тими, хто вижив / жертву, але також розпізнавання відстані у зв'язку з їхнім досвідом (дет.див. [Suleiman 2006]).

1.2 Наратив травми в мистецтві слова: особливості репрезентації

Загальновідомо, що дослідженням травми від початків зацікавлення цим феноменом (кінець XIX століття) займалися переважно представники медицини, які розглядали його як до індивідуальний інтимний клінічний стан пацієнта. З часів З. Фрейда і стрімкого зростання популярності його психоаналітичного методу дослідження травматичних станів велися під час прямих розмов з жертвою або свідком катастрофічної події. В процесі таких бесід відбувалося відтворення пацієнтом власної психічної реальності, що дозволило вченим встановити зв'язок між феноменом травми та мовою, яка слугує засобом реконструкції та передачі інформації.

Вихід теорії травми за межі психіатричного (суто медичного дискурсу) в площину культури призвів до розширення її дослідницького поля, аналітичного інструментарію та понятійно-категоріального апарату. З'явилася велика низка праць, в яких до феномену травми підходять як до текстової

художньої репрезентації «внутрішньої боротьби суб'єкта, щоб впоратися з підсвідомими захисними механізмами, які було створено останнім, аби забезпечити себе від повторного переживання травматичного змісту через пам'ять та через раціонально усвідомлений інстинкт, бажання відновитися і зцілитися за допомогою артикульованої сповіді протравму, тобто психоаналітичної бесіди про неї» [Маркович 2021].

Одним із ключових векторів дослідження у межах літературознавчого сегменту дискурсу травми виступає вивчення індивідуальні реакції психіки (автора, персонажа) та колективної пам'яті певної спільноти (соціуму, народу) на досягнення катастрофічних наслідків воєн, голоду, вигнання, соціальної ізоляції, колонізації та домашнього насильства. У сотнях фікційних і нефікційних творів світової літератури йдеться про індивідуальні й масові страждання, які конкретно спричинили травму, та про руйнівні наслідки травматичної події у психіці окремих особистостей та соціумів.

Вельми продуктивним виявився для подальшого вивчення дискурсу травми в літературних творах розгляд кореляції концепту пам'яті та літератури, здійснений дослідниками А. Ерлл та А. Нюннінгом, які виокремили три основні підходи:

- пам'ять літератури (інтертекстуальність, жанрова система, канон та історія літератури);
- пам'ять у літературі (міметична здатність літератури формувати нові фіктивні світи на основі реальності);
- література як медіум колективної пам'яті (вплив текстів на уявлення спільнот про минуле) [Erll, Nünning 2005, с. 284].

Саме останній з цих підходів активно використовується при дослідженні численних літературних свідчень про Голокост, зокрема, нефікційних творів Прімо Леві, Елі Візеля, Інге Ауербахер, Імре Кертеша, Рут Клюгер, Христини Хігер. Згідно з твердженням Н. Довганич, «ці літературні спогади про Голокост – відомі, впізнавані, розглядаються як найбільш цінне джерело реконструкції історії про знищення євреїв. Особливо вагомим стає те, що

частина авторів не є професійними письменниками, а тому їхні літературні свідчення часто виступають першими спробами письма. Отож, такі тексти стають утвореннями на перетині жанрів: автобіографічного роману, мемуарів, історичного роману, публіцистики» [Довганич 2020].

Як бачимо, роль нефікційного начала у таких текстах виявляється дуже вагомою. Водночас, заслуговує на увагу і функція поетичного, точніше, художнього вимислу. За словами М. Марковича, «Розвиток теорії травм запропонував авторам нові інтерпретаційні моделі, засновані на взаємозв'язку між травмою та вигадкою, а також відносно нове бачення теорії травми, що відкрило можливості для висвітлення культурних і соціальних процесів, тенденцій усієї історії ХХ ст., їх впливу на окремих людей і суспільство» [Маркович 2021].

Наратив травми – поняття, яке набуло широкого вжитку в сучасному літературознавчому дискурсі. Ним активно послуговуються такі науковці, як Лорі Вікрой [Vickroy 2015], Мілан Маркович [Маркович 2021], М. Липовецький, який у ґрунтовній літературознавчій праці «Паралогії: Трансформації (пост)модерністського дискурсу в російській культурі 1920-2000-х років» детально аналізує специфіку репрезентації травми тоталітаризму у творах радянських письменників.

Згідно з визначенням М. Марковича, наратив травми «серед іншого означає особисті, тобто індивідуальні реакції на зростаюче усвідомлення катастрофічних наслідків воєн, бідності, колонізації та домашнього насильства на психіку особистості. У таких творах необхідно розповідати не тільки про джерела індивідуальних страждань та проблем, які конкретно спричинили травму, а й про шкідливі, руйнівні наслідки травматичної події та подальші життєві зміни окремих особистостей і людей в їхньому найближчому оточенні» [Маркович 2021]. Дослідник пропонує розглядати літературний дискурс як соціальну стратегію письма.

У статті Н. Довганич «Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації» здійснюється спроба виявити і дослідити

концептуальні перетини теорії літератури з такими напрямками досліджень як: студії канону як пам'яті літератури, травми, літератури уцілілих, постпам'яті. При цьому література постає « як чинник формування та передачі пам'яті про минуле як особисте, так і колективне. Вона, як і інші медіуми пам'яті, серед яких монументи, музеї, архіви, фільми, світлини та інші символічні об'єкти, які набувають значення «місць пам'яті» (П'єр Нора), означає певну частину минулого, ретранслює його і дозволяє простежити динаміку пригадування і забуття в культурі» [Довганич 2020]. Аналізуючи текст роману «Свідок» українського емігранта Павла Макогона, дослідниця робить висновок, що «Література продукує конкурентні версії минулого, формує наративні світи пам'яті, які не просто поглиблюють знання реципієнта про минуле, а передають зразки, кліше, конструкції для його сприйняття і відтворення» [Довганич 2020].

В науковій публікації О. Пухонської «Травматична пам'ять і національна ідентичність: посттоталітарна версія взаємовпливу (на прикладі сучасної української літератури)» проаналізовано специфіку впливу травматичного тоталітарного досвіду на українську літературу періоду постколоніального культурного відродження українського суспільства. Дослідниця аналізує тексти О. Забужко, Л. Кононовича, Л. Костенко, Ю. Андруховича, з'ясовуючи основні причини кризи національної ідентичності. Її висновок увиразнює органічний зв'язок декількох суміжних дослідницьких підходів, коли йдеться про літературу: « тема травматичного досвіду по відношенню до значно ширшого дискурсу пам'яті, ставши об'єктом наукових студій, набула чимало інтерпретацій, дефініцій, версій можливості чи не можливості вираження. Однак спільною точкою дотику усіх досліджень є необхідність національного самоствердження, відродження національної ідентичності. Культура, як середовище накопичення і трансформації суспільного досвіду, зокрема за допомогою літературних текстів, залишається чи не найбільш актуальним методом історичної рефлексії та створенням

відповідних умов для подолання негативного досвіду історичного» [Пухонська 2016, с. 110].

Надзвичайно плідним і переконливим бачиться використання теорії травми при аналізі художнього тексту, запропоноване О. Пронкевичем у статті Травма вигнання як чинник інтелектуальної біографії: «Як твориться роман» Мігеля де Унамуно [Пронкевич випуск 2018, с. 88]. Дослідник вибудовує цінний для нашого магістерського дослідження алгоритм аналізу, який розпочинається з репрезентації авторського біографічного контексту і реконструює контекст написання літературного твору, далі виявляє присутність травми у сюжеті, стилістиці та художній тропі твору і насамкінець повертається до виявлення впливу травматичного досвіду на життя і творчість Мігеля де Унамуно.

Вчений робить висновок про те, що «текст новели «Як твориться роман» буквально волає від болю. Це надає підстави зробити висновок, що вигнання для Унамуно якщо не було реальною травмою, то виявилось досвідом, який можна схарактеризувати як травматичний. Які ж наслідки він мав для інтелектуальної біографії письменника? Стан вигнанця, спочатку справжнього, а потім добровільного, призвів до радикалізації світогляду Унамуно й дедалі більшого підсилення і без того могутнього полемічного струменя риторики...Надзвичайно різкими стають спосіб постановки питань і стиль писань Унамуно...Другим наслідком цього досвіду стала нова метафікційна поетика. Розщеплення особистості внаслідок травми вигнання..потребувала зовсім нової літературної естетики і поетики...Він пише его-текст-амальгаму, в якому, наче імпровізуючи, порушує цілу низку різноманітних,але пов'язаних між собою тем, що зводять до єдиного цілого мотиви його багаторічних роздумів над сенсом життя» [Пронкевич випуск 2018, с. 91].

Таким чином, знайомство з засадничими позиціями теорії травми та низкою наукових праць, в яких ця теорія знаходить успішну імплементацію,

дає підстави запропонувати наступний алгоритм аналізу творів Вільяма Шекспіра під таким кутом зору.

Перший етап передбачає знайомство з науковим дискурсом щодо конкретного шекспірівського твору, яке дозволить реконструювати контекст його появи (біографічний, соціокультурний).

Другий етап націлений на виявлення і номінування типу чи типів травматичного наративу (травма дитинства, вигнання, зради, релігійних утисків, сексуальна тощо).

Третій етап має на меті аналіз художніх репрезентацій травми на рівні сюжету, стилістики, тропіки.

Апробацією цього алгоритму постають наступні розділи нашої магістерської роботи.

РОЗДІЛ 2

«КОРІОЛАН» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ЯК АРТИКУЛЯЦІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ

2.1. Коріоланівський дослідницький дискурс в аспекті діяльності та перспективи його розвитку

Римська п'єса «Коріолан» В. Шекспіра постійно перебуває у фокусі уваги шекспірознавців, результатом чого стало те, що широкий спектр проблем, пов'язаних з поетикальною природою та історико-літературним тлом, на якому написано цей твір, досліджені на сьогодні доволі повно. Серед питань, які вважаються повною мірою висвітленими, можна виокремити наступні: час написання та едиційна історія твору, перелік першоджерел, якими послуговувався Шекспір та історична достеменність провідних колізій.

Аналітичний дискурс щодо цієї п'єси сягає корінням доби романтизму, коли авторитетний критик Вільям Гезліт акцентував увагу на тому, як Шекспір майстерно показав засобами драми одвічний конфлікт – суперництво між аристократією і демократією, при чому завдяки поетичному таланту драматурга симпатії глядачів «не на боці соціальної справедливості» [Hazlitt]. Аналогічним чином розглядають цю магістральну колізію «Коріолана» й сучасні вчені М. Добсон і С. Велс, які вважають, що позиція В. Гезліта закладає традицію рецепції цього твору з урахуванням політичних реалій Риму [Shakespeare. A Playgoer's and Reader's Guide 2021, с. 48]. З цією думкою важко не погодитися, адже Коріолан, який уособлює ідеали патриціанського Риму і гостро критикує рух держави в бік демократії зображений так, що симпатії читачів і глядачів все ж таки, попри всю амбівалентність його образу, не на боці плебсу.

Вже наприкінці XIX століття «Коріолан», як і інші твори Великого Барда, обирається об'єктом ретельного текстологічного дослідження, яке здійснювали такі вчені, як В. Грег [Greg 1940]. Дж. Баллоу [Bullough 1983], Е. Бредлі [Bradley 1919], У. Чемберз [Chambers 1930], проблематикою зацікавилися і радянські шекспірознавці, а саме: О. Анікст [Аникст 1963, с. 520], В. Комарова [Комарова 1977, с. 98], О. Алексеєнко [Алексеєнко 1986, с. 681-686].

Сучасна українська наука виявляє чималий інтерес до аналізу цієї шекспірівської п'єси, про що свідчать, приміром, літературознавчі розвідки Н. Торкут [Торкут 2016, с. 159–193], Т. Михед [Михед 2016, с.3-16], театрознавчі праці І. Чужиної [Чужінова], Д. Кашперської [Кашперська] та ін.

На сьогодні достеменно відомо, що вперше «Коріолан» був опублікований тільки в Першому фоліо у 1623 році. Тобто, як це не дивно, але у кuarto ця римська п'єса не друкувалася жодного разу. Що ж до точного часу її написання, то це питання все ще залишається дискусійним. Достеменних відомостей, які б документально підтверджували, коли саме Великий Бард взявся за написання цієї п'єси і коли закінчив роботу над нею, немає.

Видатний англійський шекспірознавець Е. Чемберз, вважає, цей твір був написаний як сверідна реакція на народні повстання, що які збурили населення середньої Англії у 1607 році, тож припускають, що В. Шекспір завершив працю над ним у 1607-1608 рр. [Chambers 1930].

Початок 17 століття в Англії ознаменувався «гучними судовими процесами, які у деяких сучасників отримали скандальну славу беззаконних провокацій» [Комарова 1977, с. 98-99]. Тож припущення шекспірознавців про те, що алегорична байка Мененія, є відлунням тих дискусій, які велися елизаветинцями навколо проблеми щодо права підданців повставати проти свого монарха. Влада в цій байці уособлюється в образі живота, без якого життя організму неможливе, а повсталі органи – народ, незадоволений тим, що має годувати свою владу:

«Сенат наш римський – добрий той живіт,
 А ви – повсталі органи. Якби
 Могли ви справедливо оцінити
 Його турботи про добробут наш,
 То зрозуміли б: ваші статки й блага
 До вас приходять тільки від сенату, -
 Не навпаки» [Шекспір 1986, с. 533].

Як відомо, Шекспір не вигадав жодного із сюжетів, запозичуючи їх із різних джерел. При написанні цієї римської п'єси він спирався на біографію Кая Марція Коріолана з «Порівняльних життєписів» Плутарха (110-115). Як і в інших схожих випадках Шекспір в цілому дотримувався сюжетної канви першоджерела, лише пропускаючи другорядні факти і зменшуючи хронологічний інтервал між подіями, що помітно збільшувало динамічність розвитку сюжету.

Відмінність Шекспірівської версії розробки цього історичного сюжету полягає в тому, що «у повіствуванні Плутарха на першому плані стоїть боротьба між сенатом та народом. Плутарх розповідає, що народ вважав себе пригніченим утисками кредиторів і жалувався на голод та дороговизну хліба... Симпатії Плутарха на боці senatorів, які погоджуються на поступки народів. Він засуджує Коріолана за надмірну ненависть до плебеїв» [Комарова 1977, с. 100-101]. У Шекспіра ж ця лінія теж присутня, але ненависть героя до плебсу у його творі постає більш мотивованою його особистими уявленнями про те, якими мають бути справжні римляни і невідповідністю між ідеальним і реальним вимірами.

Достеменно відомо, що прототипом шекспірівського протагоніста є Гай Марцій Коріолан. Цей римський полководець, про життя якого збереглися напівлегендарні перекази, у 493 році до н.е. переможно завоював столицю племені вольсків Коріюли, після чого і став називатися Коріоланом. Одні історики стверджують, що у 491 році він Коріолан вигнаний з Риму за те, що

запропонував під час голоду підвищити ціни на хліб. Інші ж дотримуються плутархівської версії щодо причин вигнання.

Науковці знаходять цілу низку відмінностей твору В. Шекспіра від Плутархівського першоджерела, при цьому більшість вважає, що характер героя у Шекспіра більш глибокий і багатогранний. Крім того у п'єсі Коріолан викликає і щире захоплення, і глибоке співчуття реципієнтів. Багато в чому слідуючи за Плутархом у створенні образу Коріолана, Шекспір надав йому чимало рис, яких не було в історичному першоджерелі. У Плутарха Коріолан – грубий воїн, самовпевнений егоїст і відлюдник, у якого немає друзів. Коріолан у творі Шекспіра – оточений друзями і близькими, він користується повагою співгромадян, за винятком своїх політичних суперників – народних трибунів. Шекспір показує його військову доблесть і відвагу, здатність на добрий вчинок (епізод зі старим мешанцем Коріол)

Образ Коріолана став втіленням людини, яка прагне слідувати своїм власним уявленням про життя, втілюючи ідеал «римськості». Будучи хоробрим воїном і полководцем, він начисто позбавлений здатності брати участь у боротьбі за політичну владу, коли необхідно поступатися своєю гордістю, грати роль перед натовпом, плебсом. Саме це губить його – римляни виганяють Коріолана, звинувативши в зарозумілості і презирство до народу. Саме це й спричинює травму, про що йтиметься у наступному підрозділі цієї магістерської роботи.

Коріолан хоче і має(згідно з його уявленнями про честь) помститися римлянам і звертається до своїх недавніх ворогів, вольсків, щоб разом із ними піти походом на Рим. Проте його сім'ї вдається умовити Коріолана відмовитися від задуманого – він відступає і гине від мечів розгніваних вольсків. Шекспір виправдовує героя тим, що він зробив зраду у пристрасному пориві ображеної гордості. Коріолан спокутує цю зраду ціною життя.

В контексті розгляду травми Коріолана на особливу увагу заслуговує дослідницька інтерпретація природи трагічного у творі. Метр радянського шекспірознавства О. Анікст вважає, що «Рим знаходиться у постійній

ворожнечі з державою вольсків, і, таким чином, ворожнеча станів вважається ворожнечею між народами ... кожний персонаж чи група персонажів розкриваються у своєму ставленні до цих двох конфліктів. Це доповнюється боротьбою і зіткненнями між окремими групами і індивідуумами» [Аникст 1963, с. 521-522]. Коріння трагізму вчений вбачає у «тому всезагальному розладі, який ми бачили з самого початку дії, але безпосереднім поштовхом до вибуху стає вигнання Коріюлана і його перехід на бік вольсків, який йде за цим» [Аникст 1963, с. 528]. Таким чином, джерелом психічної травми, яку переживає протагоніст, вчений схильний співвідносити з соціально-політичним контекстом.

Дещо відмінну і водночас варту уваги інтерпретацію трагічного начала в Коріюлані пропонує Ю. Гінзбург, який вбачає джерело конфлікту виключно у характері самого героя, а не у оточуючому його середовищі: «Людина неначе розміщена в центрі концентричних систем – держави, людства, природи. Очоливши похід вольсків проти Риму, Коріюлан порушив рівновагу першого колу і вийшов за його межі, подолавши його владу над собою. Якщо він вибере честь зараз це буде означати його зречення від другого кола – людства, від самої природи, в якій людина може існувати лише як людина... Залишається зробити тільки один крок, щоб досягти цього ідеалу...те що Коріюлан сприймає як свою «ганьбу» – це перетворення з напівбога в людину...» [Гинзбург]. З цією точкою зору важко не погодитися, адже сам Коріюлан у власних промовах неодноразово демонструє всю гостроту власних емоційних реакцій, які засвідчують, наскільки болісним є для нього і той факт, що Рим став іншим, і те, що сам він опиняється за межами цього Риму, нехай неідеального, але генетично свого простору.

На думку Н. М. Торкут, внутрішній конфлікт п'єси включає і таку складову, як протистояння сильної особистості та безликої маси, якою постає римський плебс [Торкут 2016, с. 187]. В. Шекспір дає таку характеристику римського натовпу, що не залишається жодних сумнівів стосовно того, кому він симпатизує. Хоча ця промова вкладає автором у вуста Кая Марція ще до

походу проти вольсків, згодом всі негативні метафори, висловлені ним у цьому пасажі, справджуються:

... чого вам треба, пси нікчемні?!
 Не хочете ні миру, ні війни, –
 Одне лякає вас на смерть, а друге
 Тварюками, зухвалим бидлом робить;
 Бридотники, хто віритиме вам,
 Знайде зайців, де мали бути леви,
 Гусей, де лиси мали бути; надійні
 Ви, наче жар, розкиданий на кризі,
 Чи град на сонці; ваша доброчесність
 У тому, щоб возносити злочинця,
 Клясти закон, що злодія карає;
 Хто слави заслуговує, ненависть
 Заслужить вашу; мучать забаганки
 Вас, наче хворого, що прагне згуби;
 Той, хто від ласки вашої залежить,
 Пливе із плавником свинцевим, дуба
 Тростиною рубає; щохвилини
 Ви змінюєте думку – благородним
 Звете того, кого ще так недавно
 Ненавиділи, підляком – того,
 Кого любили..» [Шекспір 1986, с. 533-534].

Зооморфна метафорика, яка залишається поза увагою фахівців, вартує на самостійне лінгвокогнітивне дослідження.

Трагізм цього твору Шекспіра розкривається через конфлікт героя і натовпу «йдеться про складні стосунки між масою і індивідуумом, який відмовляється редукувати свою людську самість до рівня колективного суб'єкта, тобто до рівня людини маси [Торкут 2016, с. 184-185]. Саме цей аспект трагізму п'єси виявляється вкрай важливим при аналізі твору крізь

призму теорії травми у наступному підрозділі цього магістерського дослідження.

Об'єктом літературознавчих дискусій у зарубіжному шекспірознавстві тривалий час залишається інтерпретація образу Коріолана з точки зору морально-ціннісної інтерпретації його поведінки та розуміння його внутрішньої драми, яка на нашу думку є джерелом травми. Психоаналітики, зокрема такі вчені, як Дж. Блай [Bligh 1987], М. Кокс [Cox 1994], М. Крейн [Crane 2001], Н. Дейл [Dale] вважають, що Коріолан – мучжина, який повністю залежний від думки, оцінки, судження його матері і, саме внаслідок цього він ніяк не може знайти «нормальну» маскуліність. Це штовхає Коріолана на дивовижні військові подвиги і унеможлиблює якісь компроміси. Коли Коріолан під впливом матері змінює власне рішення (помститися Риму за несправедливе вигнання) він втрачає самоповагу:

«Що ж мушу покоритись...

Прощай моя невірлива натуро!

Душе повії, в мене увійди!

Хай голос мій, що на війні йшов поруч

Із барабанів звуками грізними,

Обернеться в пискляве белькотання

Старого євнуха, чи няньки злої,

Що заколисує дитя!» [Шекспір 1986, с. 592].

Це, на нашу думку, є джерело однієї з психологічних травм Коріолана, про яку йтиметься у наступному підрозділі нашої магістерської роботи.

На протязі останніх актів твору Коріолан постає чоловіком, яка поперед усе прагне звільнитися від диктату материнської волі і стати самим собою. Однак така суто фрейдистська інтерпретація внутрішнього конфлікту Коріолана дещо знижує масштаб його трагедії. Тож цікаво розглянути цей аспект крізь призму теорії травми.

Ігнорування травматичного досвіду при рецепції образу Коріолана призвело до того, що в літературі середини ХХ століття образ Коріолана

трактувався різко негативно. Його розглядали як історичну предтечу диктаторів ХХ століття, тож він поставав як свого роду фашистський диктатор. Так, приміром, геніальний поет-модерніст Т. С. Еліот пише вірш «Коріолан» (1931-1932), у якому малює гротескну картину натовпу, який молиться на кумира.

Б. Брехт навіть вносив зміни в шекспірівський текст в процесі власних театральних постановок «Коріолана», саме щоб увиразнити негативні риси героя.

Починаючи з 1970-х років (театр «нової хвилі») розпочинається свого роду «реабілітація» образу Коріолана. Він постає як сильна вольова натура, яку не сприймає «новий Рим», він чужий абсолютно всім людям, серед яких приречений долею знаходитися, він є чужим для того часу й простору, в яких він живе.

Наступним моментом коріоланознавчого дискурсу, який може бути важливим для розуміння внутрішнього світу (а отже, й травми героя) є мовна палітра твору. Шекспірознавець Дж. Танзелле, приміром, вважає, що важливу роль у цьому шекспірівському творі відіграє лексика публічного дискурсу, тобто, терміни з галузі політики, права та військової справи [Tanselle 1962, с. 231-238]. Аналогічної думки дотримується С. Зіхерман, який пише про психологічний тиск мови як важливу рису поетики цієї п'єси [Sicherman 1962, с. 189-207].

Коріолан, на думку дослідників, уникає шаблонів конвенційної риторики: він набагато комфортніше відчувається на полі бою, ніж у ролі оратора; він протиставляє «злиденну» мову «шляхетному» серцю [Shakespeare and War 2008, с. 225]. Прикметною рисою мовлення Коріолана є лаконізм його висловлювань: «неважко помітити, що герой, який переживає відокремлення, відчуження від суспільства, говорить мовою, в якій взаємозв'язок між частинами речення приглушується, мовою, яка у площині граматики відображає прагнення Коріолана відсторонитися – це мова відокремлення, мова лаконічна, мілітарна, «чоловіча»» [McDonald 2002, с. 91-106].

В останні десятиліття образ Коріолана привертає увагу вчених в контексті дискурсу війни (згадаймо фундаментальну монографію «Шекспір і війна», видану під редакцією професорів Роса Кінга та Пола Франсена у 2008 році [Shakespeare and War 2008], але правомірно стверджувати, що цей твір Великого Барда не вивчався крізь призму теорії травми, про що йтиметься у наступному підрозділі цієї магістерської роботи.

2.2 Травматичний досвід Шекспірівського Коріолана

При розробці Плутархівського сюжету Шекспір створив переконливий художній образ протагоніста, який вражає амбівалентністю і неоднозначністю аксіологічної семантики. На думку Н. М. Торкут шекспірівський Коріолан здатний викликати у реципієнта щире співчуття насамперед внаслідок того, що його внутрішній титанізм, оцінюваний інколи як брак людяності, вступає в активне протистояння з ницістю та нікчемністю того соціуму в якому він перебуває. І плебс, і римські трибуни Сіціній Велут та Юній Брут, і вольски (Адріан, вартові, Тулл Авфідій) – всі вони значно поступаються Коріоланові як на особистісному рівні, так і у здатності на героїчний вчинок. Навіть сміливий і відважний полководець вольсків Тулл Авфідій виявляється дріб'язково заздрисним і не витримує випробування «мідними трубами». Тож протагоніст Шекспіра «не може грати за чужими правилами, якщо вони суперечать його власним уявленням про особисту честь і благо Рима. Він не приховує власних поглядів, не бажає діяти на угоду оточенню» [Торкут 2016, с. 187].

Розгляд сюжетних колізій, промов і художньої тропіки твору крізь призму теорії травми дає підстави говорити про наявність у цьому тексті двох типів травми – травми вигнання і кризи ідентичності.

Провідний лейтмотив, навколо якого вибудовується сюжет цієї римської поеми - травма вигнання. Кай Марцій Коріолан, який у бою з вольсками здобув свободу і славу для Риму, переживає катастрофічний досвід вигнання: ті, заради кого він неодноразово ризикував життям, хто прославляв і звеличував його, позбавляють його всього, чим він дорожив.

На відміну від героїв інших трагедій Шекспіра, Коріолан репрезентується не шляхом показу внутрішніх переживань (як це було з Гамлетом, чи королем Ліром), а через взаємодію з оточуючими персонажами. Травма вигнання є результатом конфлікту Кая Марція з римським плебсом, яким вдало маніпулюють підступні й ниці трибуни.

Плебс постає і як колективний антипод титанічного героя, і як джерело травми, адже саме рішенням натовпу Коріолан приречений на вигнання. Це реальне вигнання трансформується психікою героя у добровільну відмову мати щось спільне з цим ницим оточенням, яке він презирає.

Як зазначає Н. М. Торкут, «від самого початку Шекспір позбавляє зображуваний ним натовп персоніфікованості: персонажі, які беруть участь у голодному бунті, а далі і в сценах виборів та вигнання Коріолана, не мають навіть власних імен. Драматург номінує їх як «1-й городянин», «2-й городянин» та «Всі». Юрба діє під впливом емоцій, швидко змінює свій настрій, легко піддається під-бурюванню та стає об'єктом маніпуляції трибунів Сіцінія і Брута» [Торкут 2016, с. 185-186].

Кай Марцій зневажає плебеїв за те, що вони нездатні ні на що, окрім бунту: їм бракує індивідуальної сміливості, особистої доблесті і самостійності у прийнятті рішень:

«...Прокляті здохляки! Вже розійшлися
Кричали, що голодні. Говорили,
Що голод мури валить; що й собаки
Повинні їсти; що боги дають
Хліб не лише для багачів» [Шекспір 1986, с. 534-535].

Коріолан з презирством говорить про і нові порядки Риму, які суперечать його уявленню про справжній (ідеальний, існуючий у його власній уяві Рим), де роль плебсу є настільки вагомою, що це загрожує самому існуванню держави. Так, наприклад, коли трибуни проголошують Коріолана «ворогом батьківщини і народу» та «зрадником», а також позбавляють права бути громадянином рідного міста, то він промовляє наступну інвективу:

«О, Зграє псів, ненавиджу твій подих,
 Як смороди багна, й твою любов
 Ціню, як незакопаного трупа!
 Не ви – мене, а я вас проганяю!
 Лишайтесь без свого оборонця,
 Тремтіть від кожної жахної чутки,
 Хай пір'я на шоломах ворогів
 На вас перестрах смертний навіває!
 І владу бережіть, що на вигнання
 Захисників засуджує своїх,
 Допоки ваша дурість тут єдина
 Не лишиться й не перетворить вас
 В рабів якогось племені чужого,
 Що Рим без бою візьме. Рідне місто
 Через нікчемність вашу зневажаю.
 Стаю до нього спиною. Існує
 Світ ще й за межами його!» [Шекспір 1986, с. 597-598].

Як бачимо, герой виливає весь свій біль, образу й гнів через принизливі метафори й у такий спосіб намагається зберегти самототожність: думка про те, що римляни його не тільки не цінують, але й позбавляють всіх прав настільки для нього болісна, що він відмовляється назвати речі своїми іменами, звідси й вердикт : «Не ви – мене, а я вас проганяю!» [Шекспір 1986, с. 597].

Психіка протагоніста настільки перевантажена обуренням, яке викликає несправедливість плебсу щодо нього, що вона «підказує» єдино

можливий для Коріолана сценарій: він не може бути переможеним, його слово, рішення, вчинок мають бути вирішальними. Тільки так Кай Марцій може зберегти самототожність і не втратити себе. Таке притлумлення травми виглядає цілком переконливим. Шекспір, як глибокий знавець людської психіки і геніальний майстер слова, знаходить саме таку переконливу стратегію репрезентації травми вигнання. Він показує Коріолана сильною особистістю, яка не хоче й не може бути жертвою недостойних, примітивних і продажних співгромадян, а тому хоч тільки вербально, але отримує над ними перемогу.

Коріолан мислить і чинить як справжній римлянин «старого зразка», а уявлення про власну доблесть в його свідомості корелюється виключно з його баченням блага Риму. Коли ж Рим сам «зраджує себе», Коріолан відмовляється служити такому Риму. Будучи вигнанцем, він йде до вольсків і не вбачає у цьому ані зради, ані злочину, адже цей новий Рим мислиться ним як пародія, як девіація Риму справжнього. Цей ефект підсилюється тим, як саме драматург репрезентує Коріоланового колективного антагоніста – римський плебс. Як наголошує Н.М. Торкут: «Уже з перших рядків п'єси натовп постає як стихія, що не сприймає «інакшості» і прагне відібрати у того, хто не бажає з ним ототожнитись, навіть право на життя» [Торкут 2016, с. 185].

«1-й городянин

А ви знаєте, що головний ворог народу – Кай Марцій?

Всі

Знаємо! Знаємо!.

1-й городянин

Забиймо його! Встановім свої ціни на хліб. Згода?

Всі

Сказано – зроблено! Вбиймо його! Вперед! ...

2-й городянин

Ви хочете почати з Кая Марція?

Всі

Спочатку розправимося з ним – він для народу найлютіший собака» [Шекспір 1986, с. 529].

Шекспір блискуче відтворює і відсутність у плебсу будь-яких стійких переконань, і його схильність швидко власну змінювати думку, і готовність бути об'єктом маніпулювання. Не тільки сам Коріолан, який з презирством ставиться до юрби, але й народні трибуни добре розуміють цю рису натовпу. Так, приміром, Брут, якого сам Кай Марцій називає «язиком плебсу», так змальовує сцену зустрічі римлянами переможця вольсків:

«Всі язики лише про нього мелють,
Слабкі на зір Вдягнули окуляри,
Щоб бачити його, дитину нянька
Покинула й базікає про нього,
І куховарка, хусточку дешеvu
На шию недомиту пов'язавши,
На мур дереться, щоб його побачить.
Хто з вікон, хто з карнизів, хто з гілля,
Хто на покрівлі окаряч, – усі
На нього витріщаються, й жерці-
Затворники штовхаються між людом,
Пропхатись хочуть уперед, матрони
Свої рум'яні щоки, на яких
Червона барва з білою воює,
Під поцілунки Феба підставляють, –
Неначе бог якийсь вступив у нього

І величчю наповнив людську постать» [Шекспір 1986, с. 561-562].

Аналогічним чином змальовує і гонець зустріч римлянами Коріолана-переможця:

«...Глухі
Жадають бачити його, незрячі —
Послухати, всі товпляться, кричать,

Матрони рукавичками махають,
 Жінки й дівчата — шарфами й хустками,
 Як перед постаттю самого бога
 Юпітера, всі перед ним стають,
 І благородні, й бідні...» [Шекспір 1986, с. 562]

Причиною різкої зміни у ставленні до Коріолана стає маніпулятивна стратегія трибунів. Коли саме від волі плебсу залежить доля Коріолана, то підбурюваний трибунами натовп швидко забуває про його заслуги. Герой, який нещодавно викликав тотальне захоплення й повагу як спаситель Риму, страшенно дратує народних трибунів, які йому заздять. Вони налаштовують плебс проти Коріолана і їхній хитрий план спрацьовує. Як підкреслює Н. М. Торкут: «Спочатку відбувається підміна критеріїв оцінки його достоїнств: головною вимогою, якій має відповідати майбутній консул з точки зору плебсу, виявляється не військова доблесть, відданість Риму чи здатність на самопожертву» [Торкут 2016, с. 188].

Натовп знову змінює свої погляди, коли Коріолан з вольсками підступає до стін Риму:

«1-й городянин

Ну, щодо мене, то, коли сказав, щоб вигнати його, додав я потім: «Шкода такого мужа!»

2-й городянин

Я так само!

3-й городянин

І я. Правду кажучи, так ми всі говорили. Михотіли якнайкраще зробити, а тому погодились на його вигнання, але в душі були проти...

2-й городянин

Ми всі так говорили...» [Шекспір 1986, с. 618]

За словами Н. М. Торкут, трагедія «Коріолан» «...інспірує осмислення низки проблем, пов'язаних зі стосунками між непересічною особистістю і юрбою, яка з острахом і пересторогою сприймає будь-які прояви

неординарності. В цьому плані конфлікт шекспірівського героя з плебсом постає як зіткнення сильного і самодостатнього індивідуума з безликою масою, якій бракує здатності самостійно мислити і яка з легкістю перетворюється на об'єкт маніпуляцій. Можна сказати, що драматург у цій п'єсі до певної міри випереджає свій час: в епоху Ренесансу, для якої антропоцентризм став одним із визначальних аксіологічних пріоритетів, він привертає увагу до тих небезпек, які приховує в собі «бунт мас». Плебс, що складається з людей посередніх, не терпить присутності «іншого» та намагається витиснути його з того простору, який вважає питомо своїм» [Торкут 2016, с. 191].

На фоні ницого плебсу постать Коріолана є титанічною, він тут викликає симпатії реципієнтів. «Коріолан вивищується над іншими своєю мужністю, здатністю перемогати ворогів у відкритому і чесному бою» – пише О. Анікст [Анікст 1963, с. 524]. Водночас герой, який де-факто зраджує Рим, вступивши у союз з Авфідієм, не може бути прирівняним до інших шекспірівських зрадників. Як слушно наголошує О. Анікст: «Шекспір не раз зображав акти зради. Скрізь вона була свідомством ницості тих, хто її здійснював. Спонукальними мотивами були користолюбство, самозахист, честолюбство. Тут ми маємо випадок зради через принцип, за переконанням. Коріолан не дрібний зрадник, не жалюгідний трус, навіть у своїй зраді він залишається по своєму мужнім і величним» [Анікст 1963, с. 528].

Таким чином, сюжетно перший тип травми – травма вигнання – постає як похідна від конфліктних взаємин героя і соціуму», який в цій трагедії можна звести до такого модусу як лідер – натовп. Ця травма репрезентована Шекспіром як на рівні сюжету, так і у висловлюваннях Коріолана про вигнання і його причину- плебс.

Тут трагічне криється не стільки в особистості Коріолана, який переживає травму вигнання, скільки в його психологічних взаєминах з оточуючими людьми. Це психологічна драма особистості, яка здатна пожертвувати власним життям заради соціума, а той відторгає цю особистість,

зловживаючи власним правом і скориставшись тими недоліками, які їй притаманні. Водночас має місце і трагедія соціуму, який не усвідомлює свою провину перед героєм і лише опинившись на порозі смерті, виявляє готовність до будь-яких поступок.

Другий тип травми можна назвати травмою, що спричинена кризою ідентичності. Проблема особистісного самовизначення, яка є однією із ключових проблем трагедії «Коріолан». За влучним висловлюванням Н. М. Торкут, «Коріолан вважає себе справжнім носієм істинних чеснот, що втілюються у концепті римськості (*romanitas*), і саме тому він старанно прагне зберігати власну ідентичність, залишатися самим собою (справжнім римлянином) навіть у ситуації вигнання» [Торкут 2016, с. 183].

Герой тримається за власну ідентичність римлянина навіть тоді, коли Рим позбавляє його права на римськість:

«Про мене ви почувете, але
Ніхто не скаже, що змінився Марцій,
Що іншим став!» [Шекспір 1986, с. 600].

Сам протагоніст дуже серйозно ставиться до власного імені, а самовизначення відображає його систему цінностей. Він ідентифікує себе зі справжнім Римом – незалежним і сильним, а поведінку зрадливих римлян розцінює як девіацію. Показовим є його пасаж у відповідь на запитання полководця вольсків Авфідія:

«Моє ім'я – Кай Марцій! І самому
Тобі, і вольскам я завдав чимало
Нещастя і горя, і за те назвали
Мене Коріоланом. Вірну службу,
Походи, кров, пролиту за невдячну
Мою вітчизну, прізвиськом оцим
Відзначено – це згадка й добрий свідок
Ненависті, що ти її повинен
До мене відчувати. Залишилось

Мені лише ім'я; злоба народу
 Пожерла все, а римська боязлива
 Знать зрадила мене; патриціанство
 Дозволило, щоб голоси плебеїв
 Мене прогнали з Риму» [Шекспір 1986, с. 608]

Слушним є спостереження Н. М. Торкут, «у цьому пасажі вельми промовистим є те, що герой називає себе насамперед Каєм Марцієм, а вже потім Коріоланом. Свою країну, яка його зрадила, він все одно вважає рідною, але «заступленою», «невдячною». Римляни для нього – «Стоглава Гідра», що «з дому виганяє» [Торкут 2016, с. 184]. Тут, як бачимо, очевидним є прагнення героя зберегти за собою право бути справжнім римлянином. Зрада Риму сприймається ним самим не як зрада, а як виклик спотвореному ходу речей, як реакція на втрату римлянами справжніх римських чеснот.

Головний герой постає - трагічна і водночас велична особистість, що стає зрадником батьківщини і під впливом слів матері усвідомлює це, переживає травму кризи ідентичності. Як зазначає В. Комарова, сприйняття «Коріолана» часто детерміноване політичними поглядами критиків: «...цю трагедію театри ніколи не ставили в такому вигляді, як вона написана, але завжди її переробки відображали політичні уподобання режисерів і політичні обставини часу» [Комарова 1977, с. 99].

Що ж спричинює травму кризи ідентичності: зрада Риму чи відмова від помсти Римові? Це питання, на нашу думку, немає однозначної відповіді, що по суті відкриває перед інтерпретаторами (режисерами, акторами), простір для інтерпретацій. Плебс постає у п'єсі Шекспіра здебільшого у негативному світлі. І сам Коріолан, і його мати та старий друг Коміній свідомі того факту, що плебеї не переносять будь-якої неординарності і прагнуть розтоптати і знищити все яскраве й сильне, все, що контрастує з їхньою сірістю. Не випадково Коріолан називає плебс «безпринципним смердючим стадом» [Шекспір 1986, с. 579]. Компроміс, на який він пішов, послухавши пораду Волумнії, сприймається його свідомістю як зрада власним принципам. А отже

цей компроміс ставить його в рівень з плебсом, і це він вважає трагічною помилкою, яка посилює травму кризи ідентичності Коріолана- - римського воєнначальника і римського патриція.

Проблема взаємостосунків Коріолана із представниками свого класу теж інтерпретується Шекспіром як драма нетотожності, як трагедія інакшості. Коріолан не бажає грати за правилами, які не відповідають його уявленням про честь і благо Риму. Він не приховує власних поглядів, не бажає діяти на догоду оточенню. Він, як зазначає Н. М. Торкут «критикує не лише народ за його рабську свідомість, недолугість та потурання стадним інстинктам, але і патриціїв за політичну недалекоглядність і безвідповідальність перед історією Риму» [Торкут 2016, с. 189]:

«... хай безпринципне
Смердюче стадо відає мене
Таким, як я насправді є. Не буду
Я лестити йому. Кажу я знову,
Що, потураючи йому, плекаєм
Бур'ян зухвальства, бунт проти сенату,
Що той бур'ян ми сіємо самі,
Готуєм ґрунт і доброго насіння
Підмішуєм до злого – з жебраками
Ми ділимося владою» [Шекспір 1986, с. 579].

Особливо драматично зображена Шекспіром проблема соціально-психологічної адаптації Коріолана до феномену суспільних змін. Римський соціум переживає доволі складний період зміни політичного устрою, а у свідомості Коріолана ці зміни руйнують саме ядро, саму сутність римськості. Він вважає, що запорукою порядку в державі є сильна влада і суспільна ієрархія, а влада плебсу становить серйозну загрозу:

«... Там, де є дві влади,
І перша в другій бачить справедливо
Нікчемство, й друга першу безпідставно

Разить; де розум, титул, родовитість –
 Ніщо без голосів юрби й підтримки
 Тупої більшості, – там зневажають
 Потреби істинні, там розлад повний...
 Своім приниженням ви справедливість
 Скалічите, позбавите державу
 Тієї сили, цілісності й честі,
 Що створюють добро, й порядкувати
 В ній буде зло!» [Шекспір 1986, с. 581].

Вельми цікаве літературознавчо-психологічне спостереження робить Н.М. Торкут: «Тож природно, що серед численних аргументів, до яких вдаються римляни, аби зупинити похід Коріолана на чолі війська вольсків, спрацьовують не апеляції до дружби, пам'яті або милосердя, а саме ті слова матері героя, які корелюють з його ідентичністю у різних її іпостасях – римлянина, сина і батька» [Торкут 2016, с. 190]:

«... Цей чоловік нікчемний
 Прийшов на світ від вольски, не від мене,
 його дружина в Коріолах, схоже

На нього це хлоп'ятко випадково...» [Шекспір, 1986, с. 632].

Для нас важливим передусім є той факт, що «Коріолан» є п'єсою, специфічною з літературної, мовної та психологічної точок зору. Так дослідники звертають увагу на те, що особливу роль у п'єсі відіграє лексика публічного дискурсу, зокрема терміни з галузі політики, права та військової справи.

Окрему увагу слід звернути на психологічний тиск мови, яку вживає головний герой трагедії і через яку відтворюється вся глибина тих травм, які він переживає. Коріолан як військовий уникає шаблонів конвенційної риторики – набагато комфортніше почувається він із мечем на полі бою, ніж у ролі оратора; він зізнається, що переживав миті, коли утікав від слів. Панівною прикметою мовлення Коріолана є лаконізм його висловлювань. Крім того, як

зазначає Рас Макдональд, нескладно помітити, що герой, який переживає відособлення, відчуження від суспільства, говорить мовою, в котрій взаємні зв'язки між частинами речення приглушуються, мовою, яка у площині граматики відображає прагнення Коріолана відділитися – це мова відокремлення, мова лаконічна, мілітарна, «чоловіча» [McDonald 2002, с. 91-106].

Коріолан, полководець аристократичного Риму, вступає в конфлікт не тільки з плебсом, але й зі своїм класом, оскільки честолюбство не дозволяє йому йти на компроміс і засвоювати тактику лицемірних патриціїв Риму. Від нього вимагають, щоб він підлещувався до юрби і уклав з нею союз, потрібний для того, щоб зберегти владу патриціїв. Мати Коріолана (Волумнія) намагається переконати сина поступитися, вийти до народу і здобути симпатії плебеїв перед обранням Коріолана на консула. Вона радить йому «посмішками приниженими» стати перед народом з непокритою головою, прихилити свої коліна і запевняти народ у любові. Але цю тактику фальшиво-демократичного єднання з народом, яку підказують лукаві й дворушні патриції, Коріолан відкидає. Коріолан розриває з аристократичним Римом, переходить на бік ворогів - вольсків, що воюють з Римом, і погрожує зруйнувати своє рідне місто. В останній момент Волумнії, матері героя, вдається переконати Коріолана й відвернути розгром Риму. Коріолан зраджує тепер вольсків і гине в гордій самотності.

Травма кризи ідентичності посилюється ще й через внутрішню колізію, яка укорінена у проблемі взаєностосунків Коріолана із матір'ю. Літературознавці-психоаналітики вважають, що Коріолан – образ чоловіка, психологічно повністю підлеглого впливу матері і, внаслідок цього, ніяк не що може знайти «нормальну» мужність. Це штовхає Коріолана на військові подвиги і позбавляє його можливості будь-яких компромісів. На думку В. Комарової «Коріолан поступається матері (йдеться про ситуацію коли він йде на поступки плебеям) не тому, що він погоджується з її доводами, а слідуючи інстинкту глибокої синовньої любові. Він вважає цю поступку

моральним падінням і промовляє монолог, сповнений презирства до лестоців і притворства, називаючи таку поведінку підлістю» [Комарова 2001, с. 110]. Травма тут спричинена тим, що сильна особистість чинить всупереч власним уявленням про честь і чесноти, і тим самим перетворюється на жертву власної слабкості і страждає через це.

Показовим є наступний фрагмент з діалогу Коріолана з Волумнією, в якому концепт травми, спричиненої кризою ідентичності знаходить віртуозну вербалізацію:

«Що ж мушу покоритись...
 Прощай моя невірлива натуро!
 Душе повії, в мене увійди!
 Хай голос мій, що на війні йшов поруч
 Із барабанів звуками грізними,
 Обернеться в пискляве белькотання
 Старого євнуха, чи няньки злої,
 Що заколисує дитя!» [Шекспір 1986, с. 592].

Метафоризація травматичного стану тут має гостро негативний характер: складається враження, що через принизливі самоназивання і образливі закиди самому собі герой намагається завдати собі ще більшого болю. Коріолан з самото початку розвитку конфлікту приречений на самотність і страждання. Між ним і його оточенням немає і не може бути взаєморозуміння. Війна – найбільш адекватна сфера самовияву індивідуальності Коріолана.

РОЗДІЛ 3

«ВЕНЕЦІАНСЬКИЙ КУПЕЦЬ» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ЯК РЕПРЕЗЕНАЦІЯ ТРАВМИ

3.1. «Венеціанський купець» у фокусі дослідницької аналітики

П'єса «Венеціанський купець» з давніх-давен незмінно привертає до себе увагу науковців, тож цілком природно, що їй присвячено сотні наукових досліджень. Вагомим внеском у аналітичний дискурс щодо цієї пєси можна вважати праці О. Алексеєнко [Алексеєнко 1985б с. 611-614], О. Анікста [Аникст 1963], Дж. Р. Брауна [Brown 1964], Д. Веншенга [Wensheng], Дж. Гросса [Gross], Т. Ебрама [Ebram], Л. Ленкера [Lenker]. В. Комарової [Комарова 2001], О. Соловей [Соловей 2012, с. 205-212], А. Савенець [Савенець 2009, с. 111-120], О. Смирнова [Смирнов 1958, с. 535-543], З. Хейга [Haque– 2014], Дж. Холмера [Holmer 1995] та ін

Науковий дискурс щодо цієї комедії був започаткований ще у XVII столітті, коли один із перших біографів Шекспіра зацікавився питанням про ставлення Великого Барда до євреїв і згодом, як стверджують М. Добсон і С. Веллс, його ідеї стали джерелом співчутливого ставлення до Шейлока, яке зберігалось в рецепції цієї п'єси протягом XIX століття [Shakespeare. A Playgoer's and Reader's Guide 2021, с. 168].

На сьогодні шекспірознавці детально вивчили цілу низку наукових проблем, пов'язаних з цією комедією, втім у світлі теорії травми вона ще не вивчалася. Як і у випадку з «Коріоланом», проблема, до якої неодноразово зверталися науковці – пошук та ідентифікація першоджерел, якими користувався В. Шекспір при написанні свого твору. Як стверджує В. Комарова, «головне джерело сюжету встановив ще в середині XVIII ст. видавець і коментатор Шекспіра Едвард Кейпел – це новела Джованні

Фіорентіно, ймовірно, відома в англійському перекладі, що не зберігся. Там розповідається історія купця, який взяв у єврея - лихваря суму, щоб допомогти своєму другові Джаннотто... відправитися в Бельмонт для завоювання нареченої... Джаннотто переміг, але забув про термін векселя і повернувся, коли лихвар вимагав уже свій фунт м'яса» [Комарова 2001, с. 173] .

Втім ця італійська новела була не єдиним першоджерелом «Венеціанського купця». Як зазначає О. Алексеєнко, «сюжетну лінію сватання з відгадування портрету схованого в одній із скриньок обіграно в 66-м оповіданні надзвичайно популярного за часів середньовіччя збірника «Римські діяння» [Алексеєнко 1985, с. 611].

Більшість вчених суголосні у визнанні того факту, що Шекспір був добре знайомий с п'єсою свого визначного сучасника Крістофера Марло «Мальтійський єврей» (1588 р), в якій є мотив кохання доньки єврея до християнина [Смирнов 1958, с. 536; Алексеєнко 1985, с. 611]. Ця трагедія Крістофера Марло була надзвичайно популярною, неодноразово ставилася на сцені, викликала жвавий резонанс у суспільстві.

Втім, головні образи протагоністів у цих п'єсах суттєво відрізняються, що зумовлено не лише жанровими відмінностями, але й відмінністю авторської інтенціональності. Марловіанський єврей Варрава є жадібним і холонокровним, що ж до Шейлока Шекспіра, то він репрезентується як звичайна людина, яка намагається відстояти свої права, щоправда при цьому переходить морально-етичну межу.

Британський шекспірознавець Дж. Р. Браун вважає, що Шекспірівська історія про фунт людського м'яса як гарантію за укладеною угодою, «зустрічається в рудиментарній формі в релігійних оповідках з Персії та Індії.., переказана багато разів вона вперше з'являється в англійській версії у збірнику «Cursor Mundi», що датованій кінцем XIII століття і де кредитором виступає єврей» [Brown 1964].

Науковцями встановлено, що у Шекспірівського сюжету був і суто життєвий «прототип». О. Смирнов пише, що «п'єса містить декілька натяків

на сенсаційний прогрес придворного лікаря португальського єврея Родріго Лопеса, який був страчений сьомого червня 1594 року, і Антоніо Переса, які були звинувачені у спробі отруїти королеву Єлизавету [Смирнов 1958, с. 535]. Таке твердження вченого ґрунтується на тому, що у творі Шекспіра в першій сцені четвертого акту міститься гнівний випад проти євреїв і відвертий натяк на ім'я Лопеса. Крім того, в основі шекспірівського конфлікту – драматична ситуація, зумовлена лихварством, яке в часи шекспіра гостро засуджувалося. Тема лихварства неодноразово лунала на сторінках елизаветинських памфлетів, зокрема, творів Томаса Лоджі, Роберта Гріна, Томаса Неша, про що пише Н. Торкут [Торкут 2000].

До того ж у тогочасному суспільстві розгорталися жваві дебати з приводу лихварства як виду діяльності, які зрештою призвели до наступної заяви Палати Громад: «Все лихварство є проти закону Бога» [Alleged Anti-Semitism 2016]. Тож виглядає цілком природно, що сам статус Шейлока як лихваря сприймвся англійським соціумом негативно.

Наступною проблемою, до обговорення якої звертаються шекспірознавці при дослідженні «Венеціанського купця», і яку можна вважати розв'язаною, постає датування п'єси. О. Алексеєнко стверджує, що час створення цієї комедії – 1596-1597 роки, адже її «було зареєстровано в Палаті торговців папером у липні 1598 року» [Алексеєнко 1985, с. 611]. Втім перша публікація, як наголошує О. Смирнов припадає на 1600 рік, коли п'єса вийшла друком під заголовком «Найпрекрасніша історія про венеціанського купця. З надзвичайною жорстокістю єврея Шейлока по відношенню до згаданого купця, у якого він хотів відрізати рівно фунт м'яса; з отриманням руки Порції через вибір серед трьох скриньок. Як вона неодноразово ставилася слугами лорда-камергера. Написана Вільямом Шекспіром» [Смирнов 1958, с. 535].

Таким чином, можна стверджувати, що як і більшість Шекспірових творів, ця п'єса тривалий час ставилася на сцені перш ніж бути надрукованою. Найбільш цікавою є наукова полеміка щодо образу Шейлока. Шекспірівський

євреї не може розглядатися як однозначний образ, як втілення загальних антисемітських настроїв. Саме поетична техніка Великого Барда спричинює своєрідний парадокс: хоча п'єса має назву «Венеціанський купець», а купцем у ній є Антоніо, втім головним героєм зазвичай вважають Шейлока. Думається, що сутнісна новація Шекспіра – зображення єврея як людини, яка страждає, і тим самим пробудження читацької і глядацької емпатії.

Ще на початку ХІХ століття про те, що образ Шейлока є багатограним і неоднозначним писав ще Олександр Пушкін, коли критикував Мольєра за те що, його скупий – лише скупий і все, а Шекспірівський Шейлок «скупий, кмітливий, чадолубивий і дотепний» (цит.за [Анікст 1963, с. 232]. Більшість радянських дослідників сприймали Шейлока як персонажа здебільшого негативного. На думку М.Морозова, «Гоніння спотворили цю могутню натуру. ...Зброєю помсти Шейлока є золото, але вдавшись до цієї небезпечної зброї, він сам стає її рабом. Не алчного від природи хижака, а силу золота, яке спотворює і розтліває людську натуру, змальовує у цій драмі Шекспір» [Морозов 1956, с. 109]. Так, наприклад, О. Смирнов наголошує, що у п'єсі Шекспіра є два світи: один – світ радості, краси, дружби, а другий – «світ хижацтва жадібності й злоби його створює Шейлок» [Смирнов 1958, с. 538]. На думку цього дослідника, у Шейлока - темна душа, адже він не відчуває і не може створити собі гармонію життя, він не має в своїй душі музики [Смирнов 1958, с. 539]. Водночас аналізуючи знаменитий монолог Шейлока (ІІІ.1), в якому йдеться про те, що всі люди незалежно від нації чи релігії є рівними, вчений доходить висновку, що ставлення автора до цього персонажа є неоднозначним. «Глядач на одну мить забуває,- пише О. Смирнов,- весь хід п'єси, характер Шейлока, його жорстокість і весь пронизується співчуттям до нього, як до людини, до його пригніченого людського достоїнства... але це не заважає Шекспірові суворо засуджувати кровопивцю Шейлока і клеймити його лихварську діяльність і мстивість» [Смирнов 1958, с. 541].

В контексті цього дослідження на особливу увагу заслуговує імагологічне спостереження В. Комарової: «Сприйняття драми

«Венеціанський купець» у всі епохи відображало расові симпатії і пристрасті акторів та критиків. ... уже в XVIII актор Чарльз Маклін перетворив Шейлока у трагічного героя, в інтерпретації видатних акторів Едмунда Кіна, Чарльза Макреді, Генрі Ірвінга Шейлок втілював героя-страждальця і месника за свій народ» [Комарова 2001, с. 178].

Думається, що аналіз цієї пєси крізь призму теорії травми відкриє нові грані образу Шейлока і наблизить нас до розуміння дивовижної привабливості цього персонажа для представників різних культур у різні епохи.

3.2. Типи травм та специфіка їхньої репрезентації у «Венеціанському купці»

Перший тип травми, яку реципієнти спостерігають вже з перших сцен комедії і яка стає основою подальшого розгортання магістрального конфлікту, можна назвати релігійно-етнічною. Лихвар Шейлок, до якого за позикою звертаються венеціанці – купець Антоніо і Бассаньо, перш ніж укласти з ними угоду, висловлює своє обурення ставленням християн до представників його народу. У розмові з Антоніо, який незадовго до цієї зустрічі, плюнув Шейлокові в обличчя й публічно образив його, єврей чітко заявляє про свою образу:

«Синьйор Антоніо, траплялось часто,
Що ви в Ріальто з мене глузували —
З моїх відсотків і з мого багатства;
Я все терпів і знизував плечима:
Терпіть — така вже доля всіх євреїв.
Не раз мене ви обзивали псом,
Невірою й плювали на каптан
Святковий мій єврейський — все за те,

Що користуюсь я із власних грошей.
А нині я потрібен вам, вельможні?
Ну що ж! Тепер до мене ви йдете
І кажете: «Нам треба грошей, Шейлок!»
Ви просите у мене грошей! Ви,
Що тільки в бороду мені плювали
І копняками гнали, ніби пса,
Од вашого порога» [Шекспір 1985, с. 492].

Тут ми бачимо, з одного боку, стоїчне сприйняття всіх незгод, які випали на долю єврейського народу – вічно гнаного іншими, позбавленого власної батьківщини, змушеного поневірятися. З іншого боку, Шейлок тут озвучує власний протест проти такого зухвало ганебного поведження з собою і ця артикуляція образи й протесту явно знімає психологічну напругу:

«... А сьогодні
Вам треба грошей! Що ж сказати вам?
Чи не сказати часом: «О синьйоре,
Хіба ж собака може мати гроші?
Де ж чувано, щоб шолудивий пес
Позичить зміг три тисячі дукатів?»
Чи я, повинен, низько уклонившись,
Затамувати подих і сказати
Несміливо, немов той раб покірний:
«О найшановніший синьйор! На мене
Ви середі минулої плювали,
А в інший день дали ви стусана
І часто псом огидним називали;
І ось тепер за ласки ваші всі
Я вам позичу певну суму грошей?» [Шекспір 1985, с. 492].

Дослідники не мають спільної думки стосовно того, за що ж ненавидить Шейлок Антонію найбільше: за те, що він християнин, за образу, чи, так би

мовити, через конкуренцію. . За спостереження шекспірознавця Джоан Голмер, Шейлок більше ненавидить Антоніо за його практику безвідсоткової позики, ніж за те, що Антоніо є християнином [Holmer 1995, с. 152]. Крім того, слід також взяти до уваги, що розуміння поняття «християнський» у п'єсі, як наголошують фахівці, не має іншого чіткого значення, окрім «неєврейський», адже годі в ній знайти приклади сумлінного християнства [Haque 2014].

Ця ситуація, де Шейлок прагне реваншу за образу, а Антоніо зверхньо продовжує звичну для себе лінію знуцань над Євреєм-лихварем, накладається на попередні слова Шейлока й разом з ними формує інтригуючий простір. Так, при появі Антоніо на Майдані, де Бассаньо просить Шейлока дати три тисячі дукатів під поручительство Антоніо, лихвар виголошує розлогу репліку вбік, сповнена болем і гнівом, є яскравою експлікацією його образи й гніву:

Він виглядає як фальшивий митар!
 Ненавиджу його я через те,
 Що він християнин; але ще більше
 За те, що він в огидній простоті
 Всім гроші без відсотків позичає,
 І наших зисків убива зростання
 В Венеції. Якщо мені хоч раз
 . Йому помацать боки пощастить,
 Втамую давню я свою ненависть.
 Він зневажає наш народ святий,
 Знущається, і навіть в тих місцях,
 Де крамарі збираються докупити,
 Він кидає мені лихі слова,
 Мої він справи ганить, бариші
 Законні зве лихвою. Хай Мій рід
 'Загине, коли я йому пробачу! [Шекспір 1985, с. 490].

Тобто, ми бачимо, що попри всі вікові традиції Шейлок протестує, він не притлумлює свою травму, а навпаки, хоче мінімізувати її наслідки, взявши

реванш. Він, послуговуючись терміном Д. ЛаКапри, «пропрацьовує» свою релігійно-етнічну травму.

Його задум – дати гроші під заставу фунта людського мяса, яка він виріже з тіла боржника у разі неповернення коштів через три місяці, компенсуватиме Шейлокові всі моральні зиски. Він розставляє пастку і християни в неї потрапляють, адже лихвар наділений хитрістю й даром переконання. У своїх аргументах він посилається на Біблію, апелює до здорового глузду, грає на марнославстві:

«О, Аврааме-батьку!

Які ж ці християни! їх жорстокість

Навчає їх підозрювати всіх.

Ну посудіть самі: якщо вже він

У строк мені свого не сплатить боргу,

Який же зиск мені? Фунт м'яса лиш?

Таж людське м'ясо варт багато менше,

Аніж бараняче або козине.

Я помагаю з тим, щоб заслужити

Його прихильність [Шекспір 1985, с. 493].

На цьому етапі розвитку подій Шейлок виступає якщо не переможцем (ані герої, ані реципієнти твору ще не знають, як далі розгортатимуться події), то принаймні людиною, здатною на резистентність по відношенню до несправедливості. Він прагне не дружби з християнами, як він сам декларативно промовляє, а помсти за всі вікові образи, нанесені його народів.

Але далі події розгортатимуться так, що замість реваншу і моральної компенсації Шейлок отримає ще глибші й болючіші рани. Його донька Джессіка втече з коханцем-християнином і зрадить батька. Закон, на дотримання якого Шейлок покладав великі надії, буде кривотворно обернений проти нього. Вердикт же суду стане для єврея гіршим за смертний вирок: спочатку Дож наказує Шейлокові віддати половину багатства Антонію,

який завдяки мудрості й хитрості Порції, переодягненої адвокатом, отримує перемогу, а згодом вже сам Антоніо вигадує ще жорстокіше покарання:

«То згоден я, щоб саме ту частину,
 Яку мені віддати має він,
 Мені позичив до кінця життя,
 А вмере — тоді я передам її
 Синьйорові, що в нього вкрав дочку.
 За ласку цю я ставлю дві умови:
 По-перше, хай святий наш хрест він зараз
 На себе прийме, а по-друге, мусить
 Підписку дати судові, що все
 Добро своє у спадок добровільно
 Відпише він своїй дочці й Лоренцо» [Шекспір 1985, с. 553-554].

Тут травмоутворювальними є три моменти: релігійний, статусний (скривджений батько) та майновий (втрата всіх багатств й загроза бідності). Найстрашніший - Шейлок має відмовитися від юдейської віри й охреститися, що для нього не просто біль і рана, а нестерпна катастрофа. Невипадково, згорений і глибоко травмований таким вердиктом, Шейлок навіть не взмозі протестувати, опиратися цьому вердикту. Тут маємо типовий прояв травми – небажання героя говорити. Шекспір виявляється психологічно точним і переконливим, адже після такого несправедливого вироку Шейлок промовляє лише декілька слів і його покора (на запитання Дожа, чи він вдоволений, єврей відповідає ствердно), і його останні слова впливають на реципієнтів більш сильно, ніж розлогі промови:

«Я вас прошу,
 Іти дозвольте вже: мені недобре;
 Пришліть додому дарчого листа.
 Я підпишу його» [Шекспір 1985, с. 554].

Ефект трагедійності посилюється тим, що один із героїв – Граціано, ще й насміхаються над Шейлоком, глузуючи над його покорою:

«Одержмиш на свої хрестини двох
 Батьків хрещених; був би я суддею,
 Додав би я до них іще десяток,
 Щоб супроводили тебе, лукавий,
 До шибениці, а не до купелі» [Шекспір 1985, с. 554].

Попри те, що остаточне формування релігійно-етнічної травми Шейлока відбувається в останній сцені IV акту, апофеозом і найтрагічнішою її маніфестацією є на нашу думку, знаменита промова про страждання євреїв у світі християн. Коли Салеріо запитує, для чого Шейлокові фунт людської плоті, той заявляє про жагу помсти. Його пояснення своєї поведінки є наративом травми у чистому вигляді: «Хіба єврей не має очей? Хіба єврей не має рук, частин тіла, почуттів, прихильностей, пристрастей? Хіба не живить його та сама їжа, що й християнина? Хіба не ранив його така сама зброя? Хіба не страждає він від таких самих хвороб, хіба не тими самими ліками його лікують? Хіба не відчуває він холоднечі взимку і спеки влітку, як і кожен християнин? Коли ви раните нас, хіба ми не спливаємо кров'ю? Коли ви нас лоскочете, хіба ми не сміємося? Коли ви нас труїте, хіба ми не помираємо?» [Шекспір 1985, с. 519).

У цій знаменитій промові Шекспір виступає як гуманіст, чії цінності є загальнолюдськими і не вкладаються у прокркустове ложе тогочасних елизаветинських уявлень. Попри всезагальне негативне ставлення англійців-сучасників Шекспіра до євреїв через справу лікаря-єврея Родріго Лопеса, геніальний драматург наважився на те, щоб вийти за межі стереотипу. Його Шейлок амбівалентний, тож він здатен викликати різні почуття, в тому числі й жалість, співчуття, співпереживання.

Завершується ця промова декларацією наміру помститися за вікові образи його народу, і такий намір сам герой подає як морально виправданий: «І коли ви нас кривдите, хіба ми не повинні мститися? Якщо ми подібні до вас у всьому, то хочемо бути подібними до вас також і в цьому. Коли єврей скривдить християнина, до чого вдається його християнське смирення? До

помсти! Коли християнин скривдить єврея, до чого має вдатися, за вашим прикладом, його терпеливість? Ага! До помста! Я вживу тих самих паскудств, яких ви. мене навчили, і горе мені, якщо я не перевершу своїх учителів!» [Шекспір 1985, с. 519].

Друга травма Шейлока спричинена зрадою єдиної й улюбленої доньки Джессіки, яка втекла з християнином Лоренцо, прихопивши батькове золото і коштовності. Глядачі мають змогу подивитися на цю ситуацію з різних боків, що дає стереоскопічне враження. Спочатку, ми безпосередньо спостерігаємо за втечею Джессіки, а потім долучаємося через розповідь Соланію до «знайомства» з реакцією Шейлока на цю подію:

«Я пристрасті такої ще не бачив,
 Не чув, щоб хто так лютував сказано,
 Щоб хто по вулицях так голосив,
 Як той єврей, собака: «О дочкаї
 Мої дукати і О моя дочка!
 Втекла з християнином! О дукати!
 У християн я їх здобув! О право!
 Закон! Закон! Моя дочка й дукати!
 Один мішок... Ні, два мішки зашитих!
 На них моя печатка,— то подвійні
 Дукати там! Дочка моя украла!
 Там самоцвіти! Камені коштовні!
 Два камені моя дочка украла!
 Знайди мені дочку, о правосуддя!
 Каміння в неї і мої дукати!» [Шекспір 1985, с. 512-513].

Тут ми бачимо, що в стані шоку Шейлок одночасно згадує і емоційні виклики (його власна донька виявилася підступною зрадницею), і майнові аспекти (йому шкода втраченого багатства). Втім, як слушно наголошує А. Савенець, «аналізуючи Шейлока-лихваря, не можна забувати про його національну приналежність, а, говорячи про Шейлока-батька, треба пам'ятати

про його складні стосунки з християнами та християнством загалом» [Савенець 2009, с. 205-206].

Згодом, коли Шейлок побиватиметься через втрату матеріальну більше, ніж через зраду доньки, у реципієнта складається суперечливе враження. Чи-то єврей патологічно скупий, і діамант йому важливіший за дорньку, чи-то тут має місце витіснення травми: Пропав діамант, що обійшовся мені дві тисячі дукатів; у Франкфурті його купив я! Прокляття досі ще ніколи не спадало нашому народові на голову; я ще не відчував його ніколи досі! Дві тисячі дукатів пропало в цьому діаманті! Пропало ще багато коштовних речей! Я хотів би, щоб дочка моя впала мертвою мені до ніг і щоб у її вухах сяяли діаманти! Хотів би, щоб вона лежала в домовині коло ніг моїх і разом з нею в домовині лежали дукати! Жодних звісток про них? Ой-ой-ой!.. А ще ж не знаю, у що мені обійдуться ті розшуки! А, бодай тебе! Втрата за втратою! Злодій забрав з собою багато, і багато коштуватиме, щоб того злодія розшукати! І ніякого відшкодування, ніякої помсти! Ні, немає на землі іншого нещастя, крім того, що звалилось мені на плечі; немає зойків, крім тих, що вилітають із моїх грудей; немає сліз, крім тих, що я їх проливаю!» [Шекспір 1985, с. 520]. На нашу думку, в цьому жахливому за своїми акцентами пасажі фобія бідності поєднується з жадібністю, як однією з рис Шейлока (згадаймо його ставлення до слуги, до доньки і т.п.), але головним є травматичний досвід зради як тотальної руйнації його статусу – статусу люблячого батька.

Таким чином, у «Венеціанському купці» перед нами розгортається сповнена гіркогопсихологічного і життєвого досвіду історія персонажа, якому відведена роль негативного (сюжетно, соціокультурно, жанрово), але який викликає у нас емпатичне співчуття саме через те, що Шекспір-гуманіст показав його як людину, яка переживає травму.

ВИСНОВКИ

Ім'я англійського ренесансного драматурга Вільяма Шекспіра протягом чотирьох століть функціонує у світовій культурі як символ високої поетичної майстерності і глибокого осягнення найпотаємніших глибин людської душі. Творами Шекспіра захоплюється кожне нове покоління читачів і театральних глядачів, незалежно від віку чи національної приналежності. У літературних тестах письменників різних епох і різних народів можна знайти чимало алюзій і ремінісценцій на п'єси і сонети Великого Барда (згадаймо, приміром, твори Й.-В. Гете, Дж. Джойса, Т. Стоппарда, А. Мердок, Дж. Апдайка, Дж. Фаулза, Б. Пастернака, М. Бажана, Лесі Українки, О. Забужко та ін.). Світовий театр незмінно виявляє інтерес до шекспірівських п'єс, які надихають на творчі експерименти (показові у цьому плані вистави Леся Курбаса, Йосипа Гірняка, Яна Котта, Ростислава Держипільського та ін.). Кіномистецтво з великим ентузіазмом екранізує шекспірівські шедеври, незрідка осучаснюючи хронотопи і надаючи ренесансним текстам гостроактуального звучання (наприклад, «Гамлет» Майкла Альмерейди, «Коріолан» Ральфа Файнса, «Ричард III» Ричарда Лонкрейна). Тож не втрачає своєї аксіоматичності славнозвісний вердикт Й.-В. Гете, сказане ще наприкінці XVIII століття: «Шекспір, і краю йому немає».

Незаперечну цінність мають Шекспірові твори для гуманітарних наук та соціокультурного простору сучасності. Вони виступають дуже зручним об'єктом імплементації найрізноманітніших наукових підходів, а представлені в них ідеї, мотиви, образи стають джерелом нових теорій (згадаймо Едипів комплекс, обґрунтований Зігмундом Фройдом, який зацікавився цим феноменом саме при читанні Шекспірового «Гамлета»), відеоігр, реклами, політичної карикатури, графіті тощо.

Однією із методологій, використання якої при аналізі творів В. Шекспіра, є продуктивний, а набутий в ході такого аналізу досвід – вагомим для сучасного соціуму, виступає теорія травми.

Генетично укорінена в методології психоаналізу, теорія травми сформувалася в самостійну галузь досліджень, яка має міждисциплінарний характер. Серед вчених, які активно долучилися до розробки парадигматичних основ цієї теорії, слід згадати таких фахівців, як Е. Сантер, Д. ЛаКапра, К. Меррідейл, М. Липовецький, М. Епштейн, К. Карут, О. Пронкевич. Ключовим у категоріально-термінологічному апараті є поняття «травма». Під травмою ми розуміємо такий тип пошкодження емоційно-психологічного світу особистості, який призводить до внутрішнього катастрофізму через ситуації граничного страждання, болю, жаху, страху, безвиході, кризи ідентичності тощо. Травми поділяються на індивідуальні та колективні, які в свою чергу, бувають структурні (загальнолюдські) та історичні (зумовлені певними подіями, обставинами суспільного життя тощо). Наратив травми – розповідь про травмуючу подію та спричинювані нею моментальні й відтерміновані наслідки, здатний виконувати психотерапевтичну функцію.

Твори Шекспіра, в яких знаходять художню репрезентацію майже всі екзистенційно вагомні колізії людського життя народження, дитинство, хвороба, смерть, кохання, зрада, ненависть, гріх, розкаяння та ін.), є надзвичайно плідним тлом для імплементації аналітичного досвіду теорії травми.

Вивченням шекспірівського канону в світлі теорії травми займалися такі вчені, як Д. Вілліс, Т. П. Андерсон, П. Чахіл, К. Сілверстоун, Л. Старк-Естес, але «Коріолан» і «Венеціанський купець» залишалися на периферії їхньої уваги. Не осмислені аспекти травматичного досвіду протагоністів цих творів і в десятках праць, присвячених дослідженню їх поезики. Якщо історія перших постановок і друку, коло першоджерел, покладених в основу сюжетів «Коріолана» і «Венеціанського купця», їх проблематика, система образів, жанрово-стильові особливості детально висвітлені шекспірознавцями, то

специфіка художньої репрезентації травматичного досвіду в них все ще залишається дослідницькою лакуною. Щоправда, основи такого дослідження закладені в наукових розвідках Н. Торкут, Л. Старк-Естес, Т. Михед, які виявилися засадничими для аналізу «Коріолана»,

Здійснений у другому розділі магістерської роботи аналіз продемонстрував, що в тексті «Коріолана» наявні два типи травми – травма вигнання і травма кризи ідентичності. Перша з них слугує провідним лейтмотивом, навколо якого вибудовується сюжет цієї римської поеми. Кай Марцій Коріолан, який у бою з вольсками здобув для Риму перемогу, переживає катастрофічний досвід вигнання: римляни, які прославляли і звеличували його, позбавляють батьківщини. Катастрофа, яку переживає Коріолан, репрезентується не шляхом показу внутрішніх переживань (як це було з Гамлетом, чи королем Ліром), а через його вчинки і репліки та діалогічні пасажі. Травма вигнання є результатом конфлікту Кая Марція з римським плебсом, вдало маніпулюють підступні й ниці трибуни, і який через свою продажність і невдячність викликає відразу у реципієнта.

Травма вигнання в «Коріолані» репрезентована як індивідуальна травма, що є похідною від конфліктних взаємин героя і соціуму», який в цій трагедії можна звести до такого модусу як лідер – натовп. Ця травма репрезентована Шекспіром як на рівні сюжету, так і у висловлюваннях Коріолана про вигнання і його причину - плебс. «Коріолан» - психологічна драма особистості, яка здатна пожертвувати власним життям заради соціума, а він відторгає її, зловживаючи власним правом і скориставшись тими недоліками, які їй притаманні.

Другий тип травми в «Коріолані» можна назвати травмою, що спричинена кризою ідентичності. Його відносимо до структурних колективних травм. Протагоніст твору - трагічна і титанічна особистість: вигнаний з Риму, він стає зрадником і під впливом слів матері відмовляється від помсти невдячній батьківщині. Травма кризи ідентичності посилюється ще й через внутрішню драматизм взаємостосунків Коріолана із матір'ю Волумнією. Метафоризація травматичного стану у фіналі твору має гостро

негативний характер: через принизливі самоназивання і образливі закиди самому собі Коріюлан намагається завдати собі ще більшого болю. Така вербалізація травматичного досвіду не приносить йому розради і пришвидшує погибель, адже саме подібні метафори згодом використає і його супротивник Авфідій, щоб дискредитувати героя в очах вольсків.

В комедії «Венеціанський купець» маємо подібну модель репрезентації травматичного досвіду, адже обидва твори є зразками драми, тож цілком природно, що наративізація травми тут підпорядковується жанрово-родовим особливостям. Втім, типи травм у комедії інші. Перша травма - релігійно-етнічна - стає основою розгортання магістрального конфлікту: єврей-лихвар Шейлок, щоб помститися за образу, нанесену йому як представнику єврейського народу, дає купцю Антонію позику під немисливу жорстоку заставу, але в суді він справу програє і згідно з вироком, втрачає не тільки багатство, але й право залишатися іудеєм. Друга травма Шейлока (за типом її можна вважати структурною колективною травмою) спричинена зрадою єдиної й улюбленої доньки Джессіки. Батько сочатку впадає в лють, дізнавшись про втечу доньки й про те, що вона його обікрала, згодом він проклинає її, вербалізуючи свій гнів і намагаючись так притлумити свій біль і образу.

Релігійно-етнічну травму Шейлока відносимо до колективних історичних травм. Промови героя на початку твору показують, що він не притлумлює цю історичну травму, а навпаки, «пропрацьовує» її, коли розмірковує про вікові образи іудеїв і коли планує взяти реванш над християнами. Але замість реваншу і моральної компенсації він у наступних актах отримує ще глибші й болючіші рани. Травмоутворювальними у «Венеціанському купці» є три моменти: релігійний (гнаний християнами єврей), статусний (скривджений батько) та майновий (втрата всіх багатств й загроза бідності). Найстрашніший з них перший, бо Шейлок має за наказом Дожа охреститися, що стає нестерпною катастрофою, яка спричинює втрату мови – типову реакцію психіки на травму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексєєнко О. Венеціанський купець. *Шекспір В. Твори в 6-ти томах.* – Київ : Дніпро, 1985. Т. 2. С. 611-614.
2. Алексєєнко О. Кориолан. *Шекспір В. Твори в 6-ти томах.* Київ : Дніпро, 1986. Том 5. С. 681–686.
3. Аникст А. А. Кориолан. *Шекспир В. Полное собрание сочинений. В 8-ми томах.* Москва : Искусство, 1960. Т. 7, С. 784–796.
4. Аникст А. А. Творчество В. Шекспира. Москва : Гослитиздат, 1963. 615 с.
5. Барг М. А. Шекспир и история. Москва : Наука, 1976. 200 с.
6. Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене (конец XIX – первая половина XX в. Москва : Наука, 1985, 303 с.
7. Гинзбург Ю. Эволюция трагического героя в римских трагедиях Шекспира. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-ctheniya-1976-6.html>.
8. Василенко В. Оприявнюючи незримо, проговорюючи невимовне: категорія травми в об'єктиві сучасних досліджень. *Слово і Час.* 2017. № 11. С. 43–56.
9. Довганич Н. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. *Українське літературознавство.* 2020. Вип. 85. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/article/view/3128>.
10. Зырянова О. Г. «Чужой текст» в пьесе У. Шекспира «Венецианский купец». *Филология и лингвистика в современном обществе : материалы III Междунар. науч. конф.* 2014. С. 23–27.
11. Кашперська Д. «Кориолан» або Дракони проти яструбів й круків. Дмитро Богомазов Національний театр Франка. *ProTeatr.* URL: <https://newsproteatr.blogspot.com/2019/09/coriolanus.html>.

12. Комарова В. П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1977. 432 с.
13. Комарова В. П. Творчество Шекспира СПб. : Филологический факультет Санкт-Петербургского гос. университета, 2001. 247 с.
14. Корнелюк Б. Стратегії творення художнього універсуму в екранізації «Річарда III» Р. Лонкрейна: модернізація чи політемпоральний синтез? *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2015. Вип. 23-24. С. 230–244.
15. Котенок В. Кориолан. Перемога людяності.
 URL: file:///D:/%D0%9C%D0%BE%D1%97%20%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8/%D0%94%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D1%96%20%D1%96%20%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%96%20%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B8/%D0%94%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%B8-2020/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%BD/%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B0%D0%BB%D0%B8/%C2%AB%D0%9A%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%BD%C2%BB_%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%B3%D0%B0%20%D0%BB%D1%8E%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96.html.
16. Карут К. Травма, время и история. *Травма: Пункты*. Москва : Новое литературное обозрение, 2009. С. 561–581.
17. Маркович М. Моделі нарративного уявлення про травму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Збірник наукових праць (філологічні науки). 2021. № 18. С. 48–56.
 URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/issue/view/28/5>.
18. Михед Т. Квантизація топосу “exile” в художньому просторі трагедій Вільяма Шекспіра. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2016. Вип. 25-26. С. 3–16.

19. Мороз О. В. Культурная травма в российском литературном дискурсе конца XX века: Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Москва, 2012. 26 с.
20. Мороз О. В., Суверина Е. В. Trauma Studies: история, репрезентация, свидетель.
URL: https://www.academia.edu/15113211/Trauma_Studies_%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D1%80%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C.
21. Морозов М. Шекспір. Москва : Молодая гвардия, 1956. 214 с.
22. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Гай Марций.
URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1439001100>.
23. Пронкевич О. Травма вигнання як чинник інтелектуальної біографії: «Як твориться роман» Мігеля де Унамуно. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2018. Том 316. Вип. 304. С. 87–92.
24. Пухонська О. Травматична пам'ять і національна ідентичність: посттоталітарна версія взаємовпливу (на прикладі сучасної української літератури). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2016. № 7. С. 107–111.
25. Савенець А. М. Шейлок як чужий : трансформація образу єврея в українських перекладах «Венеціанського купця» Вільяма Шекспіра. *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]*. Сер. : Культурологія. 2009. № 4. С. 111-120.
26. Смирнов А. Послесловие к «Венецианскому купцу». *Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах*. Москва : Искусство, 1958. Т. 3. С. 535-543.
27. Соловей О. Ю. Відтворення образу Шейлока із Шекспірової комедії «Венеціанський купець» в українському перекладі Ірини Стешенко. *Іноземна філологія*, 2012. № 124. С. 205-212.

28. Торкут Н. М. Антропокреативний потенціал вигнання: уроки Шекспіра. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2016. Вип. 25-26. С. 159–193.
29. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та "література факту"). Запоріжжя: ЗДУ, 2000. 406 с.
30. Фелман Ш. Слепота закона и ее формы, или Свидетельство невидимого. *Травма: пункты*. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. С. 516–557.
31. Фрейд З. Исследование истерии. *Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах*. Санкт-Петербург : Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2005. Том 1. 365 с.
32. Фрейд З. Лекции по психоанализу. Москва : ООО «Фирма СТД», 2006. 267 с.
33. Фрейд З. Печаль и меланхолия. *Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа*. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. С. 211–231.
34. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Харьков : Фолио, 2010. 289 с.
35. Фрейд З. Скорбь и меланхолия. *Семейный роман невротиков*. Москва : Азбука-классика, 2009. С. 15–39.
36. Фрейд З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия. Москва : Наука, 1993. 172 с.
37. Чужинова И. Враг народа.
 URL: file:///D:/%D0%9C%D0%BE%D1%97%20%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8/%D0%94%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D1%96%20%D1%96%20%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%96%20%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B8/%D0%94%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%B8-2020/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%BB%D0%B0%

- D0%BD/%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B0
%D0%BB%D0%B8/%D0%92%D1%80%D0%B0%D0%B3%20%D0%BD%
D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B0%20-%20Kyiv%20Daily.html.
- 38.Шекспір В. Венеціанський купець. *В. Шекспір. Зібрання творів у 6 т.*
Київ : Дніпро, 1985. Т. 2. С. 477–570.
- 39.Шекспір В. Кориолан. *В. Шекспір. Зібрання творів у 6 т.* Київ : Дніпро,
1986. Т. 5. С. 528–641.
- 40.Шурбанов О., Соколова Б. Специфіка сприйняття Шекспірової спадщини
в Болгарії. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : ЗДУ, 1999. Вип. 3. С. 115–124.
- 41.Alleged Anti-Semitism in Shakespeare's The Merchant of Venice. 2016. –
URL: [http://dspace.univtlemcen.dz/bitstream/112/8954/1/belaid-
mohammed.pdf](http://dspace.univtlemcen.dz/bitstream/112/8954/1/belaid-mohammed.pdf).
- 42.Barton A. L. Machiavelli, and Shakespeare's Coriolanus. *Modern Critical
Interpretations: William Shakespeare's Coriolanus*. New York : Chelsea House
Publishers, 1988. P. 123–147.
- 43.Bitic V. Doba svjedočenja, Matica hrvatska, Zagreb, 2005. c. 313.
- 44.Black J. Elements of Tragedy. URL: [students.cis.uab.edu/black790/
Shakespeare%20Home.html](http://students.cis.uab.edu/black790/Shakespeare%20Home.html).
- 45.Bligh J. The Mind of Coriolanus. *English Studies in Canada*. 1987. Vol. 13.
№. 3. (September). P. 256–270.
- 46.Bradley A. C. Shakespearian Tragedy. London : Macmillan and co, 1919.
485 p.
- 47.Brown J. R. The Merchant of Venice». London : Methuen and Co, 1964. 174 p.
- 48.Bullough G. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. In 8 vols.
London, 1883. Vol. VI. 578 p.
- 49.Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore :
Johns Hopkins University Press, 1996. 168 p.
- 50.Calbi M. States of Exception: Auto-Immunity and the Body Politic in
Shakespeare's Coriolanus. *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*.
Goettingen : V & R unipress, 2010. P. 77–94.

51. Campbell O. J. Coriolanus. *Shakespeare Modern Essays in Criticism*. New York : Oxford University Press, 1967. P. 405–422.
52. Chambers E. K. William Shakespeare. A Study of Facts and Problems : in 2 vols. Oxford : Clarendon Press, 1930. V. 1. 448 p.
53. Cox M., Theilgaard A. Shakespeare as Prompter: The Amending Imagination and Therapeutic Process. Bristol : Jessica Kingsley Publishers, 1994. 454 p.
54. Crane M. T. Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory. Princeton : Princeton University Press, 2001. 265 p.
55. Dale N. Shakespeare on the Brain.
URL: http://www2.warwick.ac.uk/knowledge/themes/05/shakespeare_brain/.
56. Dobson M., Wells S. Shakespeare. A Playgoer's and Reader's Guide. Oxford : Oxford University Press, 2021. 384 p.
57. Ebram T. Race, gender and Jessica : The problem of conversion in Shakespeare's Merchant of Venice.
URL: <http://www.english.umd.edu/psr/6050>.
58. Erll A., Nünning A. Where literature and memory meet : towards a systematic approach to the concepts of memory used in cultural studies. *Literature, Literary history, and cultural memory* / ed. by Grabes H. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2005. Vol. 21. P. 261–295.
59. Greg W. W. The Date of King Lear and Shakespeare's Use of Earlier Versions of the Story. *The Library*. 1940. Vol. 20. P. 377–400.
60. Gross J. Shylock : A Legend and Its Legacy.
URL: <http://www.remingtonranch-houston-texas.com/shylock-a-legend-and-its-legacy.pdf>.
61. Hartman G. Trauma within the Limits of Literature. *European Journal of English Studies*. 2003. No. 3. P. 257–274.
62. Haque Z. The Evil Bond in William Shakespeare's The Merchant of Venice : The Source of Irrationality. URL: <https://www.arcjournals.org/pdfs/ijSELL/v2-i9/11.pdf>.

63. Hazlitt W. Lectures on the English Poets.
URL: <http://fliiby.com/file/233842/as3bulc405.html>.
64. Hibbard G. R. Introduction. *Coriolanus*. Ed. by G. R. Hibbard. London : Penguin, 1967. P. 7–48.
65. Holmer J. The Merchant of Venice : Choice, Hazard, and Consequence. Hampshire : Macmillan, 1995. 193 p.
66. LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. 226 p.
67. Laub D., Podell D. Art and Trauma. *International Journal of Psychoanalysis*. 1995. Vol. 76. P. 991–1005.
68. Ledebur R. F. Shakespeare's Coriolanus as Staged in Heiner Müller's Germania. *Shakespeare and War*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008. P. 138–152.
69. Lenker L. The Hopeless Daughter of a Hapless Jew : Father and Daughter in Marlowe's The Jew of Malta.
URL: <https://books.google.com.ua/books?id=oYK5931QY9YC&pg=PA63&lp g=PA63&dq=Lenker,+Lagretta+Tallent>.
70. Leys R. Trauma: a genealogy. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. 230 p.
71. Lowe L. "Say I Play the Man I Am": Gender and Politics in "Coriolanus". *The Kenyon Review. New Series*. 1986. Vol. 8. No. 4 (Autumn). P. 86–95.
72. McDonald R. Late Shakespeare: Style and the Sexes. *Shakespeare Survey*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. Vol 46. P. 91–106.
73. Michael N. C. Shakespeare's Coriolanus, His Metamorphosis from Man to Monster. *Ball State University Forum*. 1978. Vol. 19. №. 2 (Spring). P. 12–19.
74. Pfister M. "Rome and her rats": Coriolanus and the Early Modern Crisis of Distinction between Man, Beast and Monster. *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*. Goettingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2010. P. 239–258.

75. Poole A. "You Shames of Rome!" *Harvester New Critical Introductions to Shakespeare: Coriolanus*. New York : Harvester Wheatsheaf, 1988. P. 1–22.
76. Shakespeare and Character. Theory, History, Performance and Theatrical Persons / ed. Yachnin P., Slights J. Basingstoke : Palgrave Macmillan; 2009. 272 p.
77. Shakespeare and War / ed. King R., Franssen P. Eastbourne : Palgrave Macmillan, 2008. 250 p.
78. Shakespeare W. Coriolanus. New York : Routledge, 1990. 370 p.
79. Shakespeare W. The Merchant of Venice. *The Complete Works of Shakespeare*. New York: Longman, 1997. P. 178–215.
80. Sicherman C. M. Coriolanus: The Failure of Words. *English Literary History*. 1972. No. 39. P. 189–207.
81. Suleiman S. R. Crises of Memory and the Second World War. London : Harvard University Press, 2006. P. 132–133.
82. Tanselle G. E. Legal Language in Coriolanus. *Shakespeare Quarterly*. 1962. No. 13. P. 231–238.
83. Teesing H. Literature and the Other Arts. Some remarks. *Yearbook of Comparative Study of Literature*. New York, 1968. No 17. P. 98–115.
84. Vickroy L. Reading Trauma Narratives: The Contemporary Novel and the Psychology of Oppression. Charlottesville, London : The University of Virginia Press, 2015. 211 p.
85. Vickroy L. Trauma and survival in contemporary fiction. London : University of Virginia press, 2002. 272 p.
86. Wensheng D. The New Exploration to The Merchant of Venice. *Theory and Practice in Language Studies*. 2013. Vol. 3, No. 9. P. 1624-1629. URL: <http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol03/09/17.pdf>

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of Shakespeare's tragedies in the light of trauma theory.

The object of the study includes the Roman play "Coriolanus" and the comedy "The Merchant of Venice" by William Shakespeare as the texts in which some different types of trauma acquire a consistent artistic explanation.

The main aim of the paper is to reveal the specificity of the artistic representation of traumatic experience in the Roman play "Coriolanus" and the comedy "The Merchant of Venice" by William Shakespeare, using the achievements of trauma theory.

It determined the accomplishment of such objectives as:

- profound analysis and systematization of the theoretical foundations of the theory of trauma;
- investigation and approbation of the algorithm of the Shakespeare's tragedies analysis in the light of trauma theory.

The conducted research makes it possible to state that several types of traumatic experience are reproduced in the Roman play "Coriolanus" and the comedy "The Merchant of Venice" by William Shakespeare. Thus, Coriolanus experiences the trauma of exile and the trauma caused by an identity crisis, and Shylock who is one of the protagonists of "The Merchant of Venice" suffers the trauma due to his daughter's betrayal and the religious-ethnic trauma caused by the unjust treatment of the Venetian Christians towards the Jews.

The playwright not only convincingly reproduces the feelings and emotional state of the characters, but also evokes the empathy of the recipients who join and share the sufferings of the heroes and in this way acquire a certain psychological experience.

Key-words: *trauma studies, exile, identity crisis, trauma narrative, W. Shakespeare, Coriolanus, Shylock.*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Ворох Юлія Віталіївна, студентка 2 курсу магістратури, заочної форми здобуття освіти факультету іноземної філології спеціальності 035 філологія германські мови та літератури (переклад включно) перша - англійська освітньої програми мова і література (англійська), адреса електронної пошти jvorokh@gmail.com

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Трагедії Вільяма Шекспіра в світлі теорії травми» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) _____