

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему ПОЕТИКА БАРОКО У ТРАГІКОМЕДІЯХ В. ШЕКСПІРА

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0350-2а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та література (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Ільченко Ірина Сергіївна

Керівник к.ф.н., доц. Васирина К. М.

Рецензент к.п.н, доц. Надточій Н. О.

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

Освітньо-професійна програма мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« ____ » _____ 20__ року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ІЛЬЧЕНКО ІРИНІ СЕРГІЇВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) Поетика бароко у трагікомедіях В. Шекспіра

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) к.ф.н., доцент Васирина Катерина Миколаївна

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «13» квітня 2021 року № 590-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 30.11.2021 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту) теоретичні засади вивчення барокової естетики трагікомедій В. Шекспіра.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) розглянути естетичні принципи бароко; 2) з'ясувати місце трагікомедій у контексті творчого спадку Вільяма Шекспіра; 3) визначити особливості побудови сюжету трагікомедій В. Шекспіра; 4) розглянути систему образів персонажів у трагікомедіях, котрі будуються за принципами барокової естетики; 5) проаналізувати барокові антиномії з метою виявлення особливостей репрезентації художнього світу у трагікомедіях.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Василина К. М, к.ф.н., доц.	05.05.2021	05.05.2021
Розділ 1	Василина К. М, к.ф.н., доц.	25.06.2021	25.06.2021
Розділ 2	Василина К. М, к.ф.н., доц.	05.09.2021	09.09.2021
Висновки	Василина К. М, к.ф.н., доц.	05.11.2021	05.11.2021

6. Дата видачі завдання 05.05.2021 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк видання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2021	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2021	виконано
3.	Написання вступу	червень 2021	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2021	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2021	виконано
6.	Формування висновків	жовтень 2021	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 2021	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2021	виконано
9.	Захист	грудень 2021	виконано

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

Магістрант _____

І. С. Ільченко

Керівник роботи _____

К. М. Василина

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____

В. А. Бережний

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 53 стор., 51 джерела.

Об'єкт дослідження: поетика трагікомедій Вільяма Шекспіра «Цимбелін», «Буря», «Зимова казка».

Мета роботи: з'ясувати специфіку реалізації барокової естетики у трагікомедіях Вільяма Шекспіра «Буря», «Цимбелін», «Зимова казка».

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії: збірники наукових праць («Шекспірівські читання» (2013-2021), «Шекспірівські студії» (2019), «Ренесансні студії» (1999-2020)), а також дослідження сучасних науковців (А. А. Анкіста (1974), Б. Б. Шалагінова (2003), Б. В. Вікерса (2006), Х. Ш. Сайма (2011), Т. В. Михальченка (2016) та інші).

Отримані результати: дослідивши художній простір п'єс «Цимбелін», «Буря», «Зимова казка», можна зробити висновок, що наявність у текстах рис барокової естетики відображення дійсності втілені через барокові ідеї про ілюзорність та мінливість світу і людини, автор деформує простір, засвідчуючи тим самим дисгармонію й хаос, що панують у світі. Залучаючи міфологічний арсенал старовини (чарівні духи, німфи, богині), драматург намагається не стільки прикрасити п'єсу, скільки довести, що в довкіллі панують невідомі сили, дія яких є непередбачуваною. Ця таємнича атмосфера стає предметом видовища, спектаклю й підтверджує мінливість і нестійкість світу. Домінантами стилю творів пізнього періоду творчості В. Шекспіра стають гра, ілюзія, сон, мінливі форми, що є основами барокової поетики. Отже, «Цимбелін», «Буря» та «Зимова казка» перетворюються на втілення барокового уявлення про світ як про «хаос» та про людину як «ламкий очерет, що гойдається на вітру».

Ключові слова: трагікомедія, бароко, Шекспір, Буря, Цимбелін, Зимова казка, барокові антиномії, художній світ

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1	9
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ БАРОКОВОЇ ЕСТЕТИКИ У ТРАГІКОМЕДІЯХ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА	9
1.1 Естетичні принципи бароко	9
1.2 Трагікомедії у контексті творчості Вільяма Шекспіра	19
РОЗДІЛ 2	28
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ТРАГІКОМЕДІЙ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА	28
2.1 Особливості побудови сюжету	28
2.2 Система образів персонажів	39
2.3 Барокові антиномії	46
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ВСТУП

Серед великих письменників минулого Вільям Шекспір займає одне з провідних місць. Хоча з тих пір, як він жив і писав, пройшло більш ніж чотири століття, його твори і тепер зберігають свою свіжість і безпосередню переконливість. Вплив письменника на реципієнта пояснюється тим, що Вільям Шекспір із особливою силою та глибиною відобразив свою складну епоху, втіливши у своїх творах загальнолюдські теми і проблеми.

Творчість Шекспіра є доволі ґрунтовно вивченою, є цілі збірники наукових праць, зокрема «Шекспірівські читання» (2013-2021), «Шекспірівські студії» (2019), «Ренесансні студії» (1999-2020), “Shanchez Pachesso” (1964), “New Haven” (1963) та інші. Багато вітчизняних та зарубіжних літературознавців досліджували творчість видатного митця. Особливої уваги заслуговують дослідження таких науковців, як А. А. Анкіста (1974), Б. Б. Шалагінова (2003), Б. В. Вікерса (2006), Х. Ш. Сайма (2011), Т. В. Михальченка (2016). Втім, на Шекспірівській творчій мапі все одно залишаються прогалини, які потребують заповнення та уточнення. Зокрема, до числа таких лакун відноситься вивчення особливостей реалізації естетики бароко у творах пізнього періоду видатного митця. Варто відзначити, що трагікомедії опиняються у фокусі уваги лише окремих дослідників, наприклад: А. А. Анкіста, М. М. Морозова, А. А. Смирнова та ін., які розкривали окремі аспекти поетики пізніх творів В. Шекспіра.

Через те, що більшість драм митця першого і другого періодів вже є вивченими, слід зосередитися саме на його трагікомедіях, на які було звернено найменше наукової уваги. Ці трагікомедії лише згадуються в окремих дослідженнях та підручниках. Наприклад, у дослідженні А. Анкіста ці твори лише побіжно згадуються серед інших зразків творчості Шекспіра [Анкіст 1984; Пинский 1989], в інших – лише переказують сюжети драм Великого

Барда [Гапко], але при цьому такий аспект аналізу, як втілення барокової естетики залишається поза полем зору науковців.

Тож, на сьогодні не існує цілісного дослідження специфіки реалізації барокових рис у пізній творчості В. Шекспіра. А отже, **актуальність** теми полягає в необхідності уточнення сучасного бачення реалізації поетики бароко у трагікомедіях Шекспіра.

Об'єктом дослідження є поетика трагікомедій «Цимбелін», «Буря», «Зимова казка» Вільяма Шекспіра.

Предметом вивчення постають риси барокової естетики у трагікомедіях «Цимбелін», «Буря», «Зимова казка» Вільяма Шекспіра.

Наукова новизна цього дослідження полягає у тому, що тут представлено цілісне бачення особливостей репрезентації барокових принципів відображення дійсності у трагікомедіях В. Шекспіра.

Мета роботи полягає у тому, щоб з'ясувати специфіку реалізації барокової естетики у трагікомедіях «Буря», «Цимбелін», «Зимова казка» Вільяма Шекспіра.

Для досягнення визначеної мети були поставлені наступні **завдання**:

- розглянути естетичні принципи бароко;
- з'ясувати місце трагікомедій у контексті творчого спадку Вільяма Шекспіра;
- визначити особливості побудови сюжету трагікомедій В. Шекспіра;
- розглянути систему образів персонажів трагікомедій, котра будується за принципами барокової естетики;
- проаналізувати барокові антиномії у пізніх творах Шекспіра з метою виявлення особливостей репрезентації художнього світу у трагікомедіях.

Для реалізації поставлених завдань у цій науковій роботі було використано окрім загальнонаукових **методів дослідження**, як от загальний аналіз та синтез, також і порівняльний аналіз, який дозволяє розглянути особливості трагікомедій Шекспіра шляхом їх зіставлення з іншими творами митця, та соціокультурний метод, котрий допомагає з'ясувати особливості

репрезентації художнього світу трагікомедій В. Шекспіра на тлі соціальних та культурних чиників кінця XVI початку XVII століття.

Матеріалом для дослідження слугують автентичні тексти трагікомедій «Цимбелін», «Буря», «Зимова казка» В. Шекспіра.

Практичне значення здійсненого аналізу трагікомедій полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані при підготовці до уроків зарубіжної літератури в школах або лекційних і практичних заняттях з історії зарубіжної літератури у вищих навчальних закладах, а також можуть стати у нагоді при подальшому науковому осмисленні специфіки реалізації естетики бароко у трагікомедіях В. Шекспіра.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі представлені загальні відомості про особливості барокової естетики та розглянуто місце трагікомедій у контексті творчості Великого Барда.

Другий розділ містить власне аналіз особливостей художнього світу трагікомедій Вільяма Шекспіра, а саме: особливостей побудови сюжету, системи образів персонажів та стилістики трагікомедій «Цимбелін», «Буря», «Зимова казка».

У висновках узагальнюються результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 53, кількість використаних джерел 51.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ БАРОКОВОЇ ЕСТЕТИКИ У ТРАГІКОМЕДІЯХ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

1.1 Естетичні принципи бароко

Література епохи Ренесансу охоплює період з XIV по XVI століття, на відміну від середньовічної у своїй основі вона має нові прогресивні ідеї гуманізму. Подібні погляди вперше зародилися саме в Італії і вже потім поширилися по всій Європі. Література також доволі швидко поширилася по всій європейській території, але в той же час набула в кожній окремій державі свого колориту і національного характеру. Взагалі, якщо звернутися до термінології, то Ренесанс, або Відродження, означає оновлення, звернення письменників, мислителів, художників до античної культури і наслідування її піднесених ідеалів [Література в епоху Ренессанса].

Отже, на зміну темному середньовічному світогляду прийшло усвідомлення цінності людської особистості [Барочная література]. Епоха Ренесансу традиційно спирається, на античність як на світлий період часу в історії людства, а також прагне відтворити його духовне та культурне життя, яке надало сучасності величезну «скарбницю» великих творів і праць, цінність яких не має меж. У цей період література була в самому розквіті і зробила величезний крок вперед, чому посприяло знищення диктатури церкви [Література в епоху Ренессанса].

Епоха бароко формується на переході від Ренесансу до літератури Нового часу. У цей період розвиваються два потужних художніх напрямки класицизму та бароко. Класицизм – художній стиль, панівний в Європі протягом майже двох століть. Класицисти переносили норми античної культури в Новий час. Теоретичні установки класицистів вражали своїм

догматизмом і непоступливістю, фактично обмежували художника, поділяючи жанри на «високі» і «низькі», склад на піднесений і простонародний [История архитектуры].

Закони класицизму найхарактерніше виразилися в правилах побудови трагедії. Від автора п'єси перш за все вимагалось, щоб сюжет трагедії був правдоподібним. Але розуміння правдоподібності у класицистів своє: не просто схожість зображуваного на сцені з дійсністю, а узгодженість з вимогами розуму, з певною морально-етичною нормою. Концепція розумного переважання обов'язку над людськими почуттями і пристрастями – основа естетики класицизму, яка істотно відрізняється від концепції світу, прийнятої в епоху Відродження, коли проголошувалася повна свобода особистості, а людина вважалось «вінцем Всесвіту». Трагічна колізія народжувалася на хвилі колосальної напруги: гаряча пристрасть стикалася з невблаганним обов'язком. У трагедіях класицизму розум, воля були вирішальними і придушували стихійні, погано керовані почуття [Голованова].

У різних країнах стилі класицизму і бароко розвиваються по-різному. Якщо у Франції класицизм перетворюється на офіційне мистецтво, то в інших країнах, наприклад Англії, домінує бароко, яке прийшло на зміну Ренесансу. Якщо в системі ренесансних цінностей на першому місці стояла людина, то бароко знову повернулося до середньовічної ідеї бога як першопричини і цілі земного існування. Бароко знаменувало собою вигадливий синтез середньовіччя і Ренесансу. Ця примхливість, неприродність зафіксована в самому терміні бароко. Виникнення стилю пов'язано з кризою гуманізму і настанням феодально-католицької реакції, яка виступала проти раціоналістичних, світських тенденцій в мистецтві, проти наукових відкриттів, які підривають ідеологічні підвалини католицизму [Стилистические черты барокко].

Отже, бароко з'явилося в XVII столітті, в Італії, на тлі кризи ідей Ренесансу. Сама Італія в цей період втрачає економічне і політичне значення, разом з тим продовжує бути культурним центром Європи. Поступово в силу

цих, соціально-економічних причин, починає народжуватися новий стиль, перше завдання якого було створення ілюзії багатства і могутності, піднесення католицької церкви і італійської знаті [Вейс 2005, с. 560].

У той же час розглядати епоху бароко виключно як час переходу від Відродження до Просвітництва є не вельми коректно. Бароко являє собою самостійну фазу в розвитку мистецтва і причинами її появи є не тільки економічні та політичні проблеми Італії. Тим більше, що бароко, хоча і з'явилося в Італії, дуже швидко поширилося по всій Європі. Виходячи з цього, можна стверджувати, що бароко відображало настрої всього європейського суспільства, було затребуване, а значить, у різних європейських країнах набувало свого унікального вираження.

Ідеологічною основою поширення бароко в Європі стало загальне ослаблення духовної культури, розкол церкви – як наслідок падіння її авторитету, боротьба вчень, які відображали інтереси різних класів. У цей же час посилюється роль інститутів держави, загострюється боротьба світських і релігійних начал. Бурхливо розвиваються природничі науки – оптика, фізика, термодинаміка і географія [Владимирова 1994, с. 203].

Слово «бароко» походить від португальської назви «*la perrola baroca*» (перлина чи мушля з перлиною незвичайної форми). Поняття бароко включає в себе кілька значень: 1) бароко – як світорозуміння чи світовідчуття, пов'язане зі специфічним розумінням світу і місця людини в ньому у новий історичний час, що прийшов на зміну Відродженню; 2) загально мистецький стиль бароко, який відобразився в літературі, образотворчому мистецтві, музиці, театрі; 3) літературний напрям бароко, який включає літературні явища, позначенні бароковим стилем і світорозумінням [Шалагінов 2003, с. 20].

Завдяки своїй «штучності» бароко здебільшого ухиляється від безпосереднього співпереживання; через відсутність «природності» воно мало оцінене літературознавцями раннього та середнього Просвітництва в тогочасній літературній епосі. Література бароко проявлялася по-різному – від евфуїзму англійських поетів, маринізму в Італії, Першої та Другої Сілезьких

шкіл у Німеччині, Концептизму та Культуранізму в Іспанії. Серед письменників бароко є іспанці Луїс де Гонгора, Франциско де Кеведо, Сор Хуана, Бернардо де Бальбуена, Мігель Ідальго; католинці – Франческо Фонтанелла, Франческо Віченс Гарсія, Хосеп Ромагера; португальці – Антоніу Віейра, Грегоріо де Матос, Франсіско Родрігес Лобо; англійці – поети-метафізики Джон Донн, Джордж Герберт, Ендрю Марвелл, Генрі Воган, а також німці Андреас Грифіус та Анжелус Сілезій [Baroque literature].

У кожній країні бароко набуває своїх національних різновидів.

Зокрема, маринізм (італ. *marinismo*, від імені поета XVII ст. Дж. Маріно) – літературна течія в Італії, котра являла собою гедоністичне, галантно-еротичне крило бароко, для якого було характерним відсутність великих моральних і національних ідеалів. Нерідко мариністи в своїх віршах прославляли того чи іншого політичного діяча, проте в цілому політична тематика, і перш за все тематика національно-визвольна, була маринізму невластивою [Маринистское течение].

Химерність, словесна гра, орнаменталізм, тяжіння до пасторальних міфологічних сюжетів, властиві ще придворним поетам кінця XV і XVI ст. Представники течії (М.-А.Акілліні, Дж.Артале та ін.) абсолютизували наслідування художніх принципів доби Ренесансу, обстоювали гедоністичний критерій життя як запоруку протистояння космічній дисгармонії.

Гонгоризм (ісп. *gongorismo* – від прізвища іспанського поета Л.де Гонгори-і-Арготе, 1561-1627) – поетична школа в іспанській поезії XVI-XVII ст., що розвивалася в рочищі бароко. Гонгоризм тяжів до метафоризації вишуканого поетичного мовлення, своєрідних перифраз, абсолютизації «аристократичного духу».

Концептизм – ще одна течія в основі поетики барокового концептизма, особлива складна метафора – «концепт», побудований на принципі дотепного уподібнення предметів, позбавлених очевидної подібності.

Евфуїзм – напрямок барокової літератури в Англії елизаветинського часу. Характеризується насиченими штучними, вишуканими словотворами, і

складається з великої кількості риторичних фігур і образних виразів. Його організуючим принципом був синтаксичний, лексичний і фонетичний паралелізм [Словник літературознавчих термінів].

Втім, всі ці принципи, всі ці національні різновиди бароко об'єднуються одними естетичними принципами, а саме: зображення людини як істоти багатопланової, із суперечливим внутрішнім світом, з інтенсивним емоційним життям. Барокова естетика будувалася на колізії людини і природи, ідеального і реального, розуму і влади ірраціональних сил. При цьому класична ясність форм, чіткість, смислова очевидність, структурність світу ігнорувалися. Нагадаємо, що хоча тема глибокого розладу героя зі світом і наростаючого усвідомлення своєї самоти виникає під кінець епохи Відродження. Втім, саме в бароко ця ідея виражає кризу гуманістичної думки, саме з неї починається світовідчуття бароко [Пинский 1989, с. 68]. Стиль бароко увібрав в себе філософські та морально-етичні уявлення про навколишній світ і місце людської особистості в ньому.

Вивчивши передумови появи і історію самого терміна «бароко», необхідно розглянути сутність, принципи і основи естетики цього стилю. Також потрібно відмітити, що під естетикою в цілому, розуміється сутність і форми прекрасного в художній творчості, мистецтві і житті.

Нагадаємо, що бароко виникло на тлі кризи ідей Ренесансу, і з'явилося там же, де Ренесанс досяг найбільшого розквіту – в Італії. Прекрасним у бароко часто вважалося те, що було потворним у мистецтві Ренесансу. Бароко властиві контрастність, напруженість, динамічність образів, прагнення до величі і пишності, до поєднання реальності і ілюзії, до злиття і одночасно – тенденція до автономії окремих жанрів. Змінилося усталене в античності уявлення про світ, а також ренесансне уявлення про людину як про розумну істоту. Людина перестала відчувати себе «розумною істотою», навпаки, вона, часто сумнівається у своїй розумності [René Wellek 1963, p. 69-75].

Саме ці факти особливо важливі при розгляді естетики бароко. Далеко не випадково бароко довгий час розглядали як щось негативне. Дійсно, таке

відчуття може скластися, якщо бароко порівнювати виключно з Ренесансом [Віллер 1966, с. 450].

У той же час, якщо дивитися ширше, можна побачити, що бароко починає відкидати авторитети і традиції не самі по собі, а як забобони, як віджили субстанцію. Для бароко в першу чергу важливо не механічне відторгнення всього пов'язаного з античністю і Відродженням. Бароко швидше шукає нові форми для пізнання прекрасного, навколишнього світу, розуму. В епоху Ренесансу в основі світогляду була людина. Діячі бароко вважали, що вона є досить добре вивченою і вважали за краще говорити про розум, відкидаючи духовну складову [Бореев 2006, с. 290].

Набуваючи характеру манірності, ця течія сприяє розкриттю емоцій і є чутливою до інтелекту або раціонального. Як і в музиці, архітектурі та живописі, бароко в літературі зосереджується на ефекті та показовості. Воно пропонує репрезентативні загальні місця: змішування протилежностей (реального та ілюзорного, гротеску та піднесеного, брехні та правди); розвиток уяви; звернення до алегорій; висловлення почуття та відчуття; транскрипція з великою кількістю кольорів, форми, смаку та ароматних деталей. Смерть – центральна тема творів бароко, тісно пов'язана з полем втечі, міфологією та казковою країною. Естетика бароко вимагає своєї розкішності, великої кількості та декоративних перевантажень. Також показовим є використання гіперболи та неологізму [Giuliano Briganti 1958, p. 346-359].

Для бароко характерним є повторення тем: непостійність, ілюзія, метаморфоза, маскування, мрія (Життя – це сон Кальдерона де Ла Барки), сон, дзеркало (відображення реальності), подвійне, людське тіло чи навіть суєта. Театральність та штучність – також є характерними рисами бароко [Otto Kurz 1960, p. 414-44].

Предметом постановок в стилі бароко часто є постановка-симулякр. Насправді вони прагнуть зробити існування невеликих театрів явностей, нестабільним і швидкоплинним, від якого походить мука смерті, яку лише релігія може часом, за словами авторів, полегшити. Письменник бароко хоче

бути дидактичним. Він бачить себе розірваним між науково-технічним прогресом свого часу та відкиданням світу насильства і помилкових рішень [Helmut Hatzfeld 1964, p. 23].

Епоха бароко – це одна з найяскравіших і величних сторінок історії мистецтва. У її небувалій пишності, монументальній барвистості і разом з тим витонченій грації відбився суперечливий дух епохи. Стиль бароко прекрасно прижився та вписався у національну традицію багатьох народів [Владимирова 1994, с. 134].

Бароко стало періодом розвитку принципів, закладених в епоху Відродження, однак у зв'язку з радикальною зміною головної естетичної установки надає цим принципам нового розмаху, динаміку, декоративність. Любов до метафори, алегорії та емблеми досягає тепер свого апогею [Вельфін 1989, с. 340].

Різні види мистецтва взаємодіють в бароко (в порівнянні з Ренесансом) більш активно, складаючи багатогранний, що «театр життя», супутній реальному буттю у вигляді його святкового близнюка. Саме тому бароко так активно поширюється по Європі, виражається в різних мистецтвах – архітектурі, скульптурі, живописі, літературі, музиці. Причому, з певним ступенем ймовірності можна стверджувати, що бароко, наприклад Італії, і бароко Іспанії – це різні традиції і стилі в мистецтві. Це пов'язано з тим, що бароко є скоріше загальною ідеєю, аніж чітким керівництвом до дії, звідси і впливають причини такого різного і такого однакового бароко, стилю який поширився від Латинської Америки до Росії і всюди залишив зразки свого розвитку [Виноградов 1999, с. 158].

В епоху бароко світогляд людини не тільки був розщепленим, але остаточно втратив цілісність і гармонійність. Світогляд, світовідчуття людини, внутрішня суперечливість буття, людського життя, світобудови. У цьому справжній сенс естетики бароко.

Основні принципи бароко можна підсумувати наступним чином.

По-перше, це необхідність подиву. Виходячи з того, що головним поняттям естетики бароко є здатність переконання, вона розуміється як уміння переконувати глядача за допомогою специфічного інструменту впливу, яким є твір мистецтва. Риторика прикрашає мову, надає поняттям і предметам форми, котрі легше сприймати. Риторика нерозривно пов'язана з літературою і поезією. Тому автор повинен знати до дрібниць того, кому призначено його витвір мистецтва, повинен вивчати читачів і керуватися цим знанням, створюючи свої твори [Baroque literature]. Названий принцип вважався загальним для всіх видів мистецтва. Дотримання цього принципу призвело до синтезу мистецтв, завдяки йому народилася опера.

Наступною рисою бароко є поєднання протилежностей. Цей принцип вперше запровадив Маттео Перегрині (XV ст.). Творча сила – дотепність (вміння зводити несхоже). Народжується особливе ставлення до метафори, іносказання, символів більш витончених, ніж в Середньовіччі. Фантастичне подається реальним, веселе обертається трагічним, камінь перетворюється у найтонше драпірування, архітектура стає застиглою музикою [Baroque literature].

Можливо бароко є породженням мистецтва на геніальності, а не на науці і завданнях пізнання, так як воно не є спричиненим законами логічного мислення. Художній дар дається Богом, теорія і наука не допоможуть його знайти. Також, для бароко є характерною втрата світоглядом цілісності і гармонійності, осягнення внутрішньої суперечливості буття [Эстетика Барокко].

На початку свого існування термін бароко використовувався лише для пластичних мистецтв, саме в 1820-х роках він почав застосовувати до літературного бароко, хоча період його впливу знаходиться між XVI-XVII століттями, даючи уявлення про те, що рух торкається не лише пластичних форм, але також і літературних. Ще важливіше те, що припущення про існування літературного бароко передбачає припущення бароко як ідеологічного руху, а не лише формального явища [Затонський].

Варто відзначити, що бароко синтезувало мистецтво готики й Ренесансу. Бароко розвивало принципи, закладені в добу Відродження, при цьому відображало радикальні зміни головної естетичної установки (вдосконалення у дусі ідеальних норм краси) та надавало цим принципам новий розмах, динаміку, декоративність [Борев 2006, с. 145].

Визначальними рисами бароко є:

- посилення ролі церкви і держави, поєднання релігійних і світських мотивів, образів;
- мінливість, поліфонічність, ускладнена форма;
- тяжіння до різких контрастів, складної метафоричності, алегоризму;
- прагнення вразити читача пишним, барвистим стилем, риторичним оздобленням твору;
- трагічна напруженість і трагічне світосприймання;
- складні метафори, символи, пишній риторичний стиль, патетика;
- реальний світ, згідно із світосприйняттям бароко, нагадує сон, тому твори сповнені алегоричних образів;
- перше вдале поєднання трагічного з комічним, піднесеного з вульгарним;
- настрої песимізму, скепсису, розчарування [Визначальні риси бароко].

У той же час, бароко – художня система, що відображає світогляд людей післяренесансної епохи, які вбачали головний порядок життя в його суперечностях і вважали, що немає нічого, що не мало б своєї опозиції. Антиномії, несумісні один з одним протилежності, співіснують в культурі бароко, створюючи своєрідну гармонію. Теоретики бароко говорять про «співзвуччя неспівзвучного». Антиномії барочного мислення виявляються у всьому. Система, до якої тяжіє наукове і художнє мислення бароко, розуміється не як вираз порядку, що лежить поза людської свідомості, а як щось відповідне, раціональне, впорядковане, підлегле розуму людини. У той же час, духовне відкриття бароко – почуття безмежності світу (чому сприяли географічні відкриття), трагічної незахищеності людини, і незмінної, холодної,

нескінченної безодні Космосу [Антиномии]. Тобто особистість людини «одночасно щось і ніщо». Все залежить від зовнішніх впливів, від природи, від оточення, від людської маси.

Поети бароко XVII століття змішували традиційні строфи з новими, культивуючи тим самим трію, квартет, сонет та редондайлу. Вони використовували різні риторичні фігури всіх видів, шукаючи вишуканого формального характеру. Це не є розривом з класицизмом Ренесансу, а навпаки, стилістичні ресурси мистецтва Ренесансу посилюються у пошуках орнаментальної складності та перебільшення ресурсів, спрямованих на почуття, до досягнення формальної міцності. Це характерне століття іспанського літературного бароко [René Wellek 1963, p. 69-127].

Отже, в цілому, бароко – художній напрям, що відображає кризову концепцію світу й особистості. Герої бароко – це або екзальтовані мученики, зневірени у сенсі і цінності життя, або сповнені скепсису витончені цінителі її принад. Художня концепція бароко гуманістично орієнтована, проте соціально песимістична, так як в ній присутні сумніви в можливостях людини, відчуття марності буття і приреченості добра на поразку в боротьбі зі злом [Віллер 1966, с. 450].

Незважаючи на те, що багато прийомів барокової поезики є спільними як для літератури Середньовіччя, так і для літератури Ренесансу, бароко за своєю суттю протистоїть попередній традиції культурного розвитку, воно є початковим етапом формування літератури Нового часу, основою культурного розвитку на нових засадах. У цьому і полягає суть бароко. Одним із найвидатніших митців, який в останній період своєї творчості звернувся до бароко, слід вважати Вільяма Шекспіра, вивченню творів, зокрема трагікомедій якого і присвячене це дослідження.

1.2 Трагікомедії у контексті творчості Вільяма Шекспіра

Твори Вільяма Шекспіра є центром сучасного західноєвропейського культурного канону. Піднімаючи у своїй творчості вічні теми і проблеми, які не втрачають своєї актуальності і сьогодні, він закладав гуманістичні основи розуміння людини, та виступав новатором у сфері драми.

Протягом багатьох століть особистість і творчість В. Шекспіра привертають увагу багатьох учених, передовсім літературознавців, у результаті чого з'явилося безліч міфів і припущень, іноді діаметрально протилежних. Однак причетність драматурга до гуманістичної культури Англії є незаперечною: його творчість виражає єдину ментальність елизаветинської епохи [Михальченко 2016, с. 214].

Творчість видатного англійського поета і драматурга Вільяма Шекспіра – найвище досягнення європейського Відродження. Невипадково у науці виділилась окрема дисципліна – шекспірознавство, яка сьогодні розвивається у багатьох національних школах. Дослідження творчості Великого Барда відбуваються у різних сферах філології, зокрема в літературознавстві, при цьому найбільш дослідженими є трагедії, комедії. У той же час трагікомедії є менш відомими сучасному науковому загалові [Стилистические черты барокко].

Окрім того окремим пластом є перекладознавське шекспірознавство, яке допомагає ознайомитися широкому читацькому загалові із творами Шекспіра. Цілком доречно зазначає професор Р. Зорівчак: «Жодна, навіть найбагатша література, не може складатися лише з оригінальної літератури. Вона мусить також мати й перекладну літературу. І приміром, В. Шекспір українською не є просто англійським В. Шекспіром, це вже україномовний В. Шекспір. Це є великим надбанням української літератури, яке вводить нашого читача в широкий світ прекрасного» [Барочная литература]. Висвітлюючи вимоги до повноцінної перекладацької праці,

В. Коптілов стверджує: «В ідеалі перекладач В. Шекспіра мав би знати його творчість так само глибоко, як учений-шекспіролог. Це допоможе йому глибше зрозуміти В. Шекспіра» [Коптілов 1971, с. 115]. У кожній країні інтерес до В. Шекспіра виражений по своєму. Комусь з науковців імпонує переклад його праць, інших же він підштовхує до великих звершень та глибоких міркувань.

Думка В. Шекспіра розчинена в образах і ситуаціях його п'єс. Ось чому, коли пропонуються тлумачення витворів Шекспіра, то вони так само різноманітні, а часом і суперечливі, як думки різних людей про дійсність. Із плином часу твори митця все більше входили в культурне життя людства. Уже через сто років після смерті він був визнаний класиком, а потім зведений у ранг найбільших письменників світу. Кожне покоління по-новому осмислює для себе його твори, по-новому тлумачить їх [Шекспир].

Будь-який дослідник, що пише про Шекспіра, зобов'язаний своїм попередникам – письменникам і критикам, що залишили судження про нього. Між шекспірознавцями багато розходжень у поглядах, і це не дивно, адже предмет їх дослідження є багатозначним. Наприклад, «шекспірівське питання». Розрив з безпосередньо шекспірівської традицією висловився у втраті рукописів, розсіяних біографічних відомостей, що пізніше стало ґрунтом для виникнення питання про приналежність Шекспіру окремих його творів. Також, існує багато легенд про Шекспіра, починаючи з розповідей про його плагіат, містять, на думку авторитетних шекспірознавців, зерно правди. Існують різні точки зору: антистретфордівці, зокрема, пропонують ідею того, що Шекспір свої сюжети не вигадував, а брав у інших авторів свого часу, або історичних хроніках. Крім того, прихильники стретфордівської теорії говорять про те, що Великий Бард все-таки є автором всіх цих творів, не дивлячись на те, що він запозичував і обробляв їх, проте вони вважають «шекспірівське питання» надуманим, і таким, що немає права на існування [Анкіст 1974, с. 8].

Секрет успіху творів Шекспіра, написаних на основі інших текстів, полягає у тому, що вони наділені здатністю відкривати перед читачами

можливість розуміння людської природи, в тому числі й власних дій, навіть намірів та думок. Його сонети і п'єси є своєрідною енциклопедією людських відносин, без яких, як влучно зазначив Л. Донскіс, «... неможливо розглянути психо- й соціогінез сучасних почуттів та відчуттів» [Донскіс] і, відповідно, всього іншого, що їх супроводжує [Діти в шекспірівському каноні].

Акцентуємо увагу на унікальній здатності Шекспірових текстів розкривати перед нами найприхованіші аспекти мотивації наших вчинків, за словами О. Грицай: «Йому йдуть у голову думки про людину. І там, де він відтворює таємні лабіринти людської душі, слідкує за мікроскопічними лініями, котрих не вловити як блискавки, а котрі йдуть від враження до почуття, від почуття до думки, а від думки до дії, там його демонічний дух не знає глибин, в яких не зміг би потонути і їх розплутати. Здається нам іноді, що Шекспір таки бачить таємничий процес людського мислення, схоплює силою якоїсь надлюдської інтуїції цю хвилю, в котрій крок ліпить думку, а думка – слово й він кидає на папір ті первісні, щойно зроджені, ще мов теплою кров'ю людського серця розігріті слова, тріумфуючи над темрявами нашої душі мов над розкритим насильно пеклом» [Грицай].

Коли йдеться про місце творчості та постаті Великого Барда у світовому літературному процесі, то актуальності набуває тенденція до цитування безперечно слушної ідеї Гарольда Блума про центральну позицію видатного англійця у світовому літературному каноні: «Шекспір для світової літератури є тим, чим Гамлет є для уявної сутності літературного персонажа: це дух, котрий проникає повсюдно, котрий не можна закувати в окреслені рамки» [Блум 2007, с. 60].

В. Шекспір постійно був у пошуку нових стилів та образів. Звернення драматурга до нового для себе жанру, на думку А. Анікста, пояснюється модою придворного театру на п'єси-маски. Розвиток відповідного жанру в англійській драмі був підготовлений, з одного боку, напругою в суспільстві, викликаною наступом пуританської реакції, що потребувало певної розрядки. З іншого, – правляча верхівка віддавала перевагу театру багатобарвному та

розважальному, який викликав би яскраві враження, але не спонукав би до серйозних роздумів. За словами А. Анкіста: «При дворі Джеймса полюбили п'єси-маски – пишні вистави без драматичної фабули, що радували слух поезією і музикою, а погляд – барвистими костюмами і живописними декораціями» [Анкист 1974, с. 292].

Сучасники, як відомо, ставилися до Шекспіра по-різному, але, по суті, від самого початку вирізняли серед інших митців епохи. За свідченням поета Дж. Драйдена, який народився через півтора десятиріччя після смерті В. Шекспіра, більшість із яких підносили автора «Гамлета» вище за Дж. Флетчера і Л. Джонсона. А сам Дж. Драйден вважав, що «він був людиною всеосяжної і всепроникливої душі; в цьому ніхто з давніх і нових поетів не може зрівнятися з ним» [Вільям Шекспір]. Така висока оцінка, проте, не заважала Драйдену критикувати млявість шекспірівського стилю, його потуги на дотепність, його пишномовність [Затонский].

Варто зазначити, що жанрові преференції драматурга точно віддзеркалюють гуманістичні настрої англійського Відродження. Так, зокрема, для першого етапу творчості (1590-1600 рр.) характерне оптимістичне світовідчуття, віра в перемогу доброго й вічного. У ці роки написані найбільш життєрадісні комедії Шекспіра і хроніки, у яких проявився інтерес драматурга до національної історії та перипетій англійського державотворення.

До творів цього часу належать такі, як «Комедія помилок», «Приборкання норовливої», «Багато галасу з нічого», «Дванадцята ніч», «Два Веронця», «Марні зусилля кохання», «Сон в літню ніч», «Венеціанський купець», «Як вам це сподобається», «Віндзорські насмішниці», «Кінець – справі вінець». За часів Шекспіра комедія – це драма, яка може потішити глядачів, принести їм радість, і яка мала щасливий фінал. Сюжет поєднує комедійну ситуацію з трагічною подією. Але драматурга не менше, ніж комізм ситуації, цікавлять характери героїв. Комедії Шекспіра – це перш за все комедії персонажів, а саме їх характерів [Гапко].

Другий, трагічний, період (1601-1608 рр.) відзначився кризою гуманістичних ідей та загальною картиною злиденності народу, що послужило основою для створення визначних трагедій і комедій, які мають глибоко драматичний характер і межують з трагедіями. Свідомість Шекспіра була вражена крахом гуманістичної мрії, і він створив найглибші твори, розкриваючи суперечності та протиріччя епохи. Віра Шекспіра в життя була жорстоко випробувана, тому саме через це деякі його твори мали песимістичне забарвлення. Цей період включає найвідоміші трагедії Шекспіра, такі як «Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Макбет» [Вільям Шекспір 2007].

Його трагедії звертаються до таких істотних проблем Відродження, як свобода особистості та свобода почуттів, право вибору, яке доводиться завойовувати у боротьбі з поглядами феодального суспільства. Суть трагедії Шекспіра завжди полягає у зіткненні двох принципів – гуманістичних почуттів, тобто чистої і благородної людської природи, і вульгарності чи підлості, заснованих на егоїзмі та корисливості. На думку сучасних дослідників: «Подібно до свого героя, різко окресленої особистості зі своїм особливим, особистим характером цілого, нелегко формованої «внутрішньої форми», поетично належною лише предмету (темі, сюжету) даної п'єси, його духу. Трагедій Шекспіра тому чужа свідомо задана зовнішня структура» [Коротка характеристика бароко].

У третій період (1609-1613 рр.) відбувається послаблення трагізму, саме в цей період автор переходить до розкриття барокової поетики [Пинский 1989, с. 94]. У цей період Шекспір пише трагікомедії «Перікл», «Цимбелін», «Зимова казка», «Буря». Естетичний, політичний і релігійний світ пізніх п'єс В. Шекспіра схожий за своєю структурою із бароковою ідеєю, згідно з якою він двоїстий, оманливий, у ньому немає нічого неможливого: бачення, мрія, пророчий сон стають реальними [Михальченко, с. 217].

Наприклад, у підручнику авторства М. С. Шаповалової та Г. Л. Рубанової лише згадують існування трагікомедій, зовсім не розкриваючи та не аналізуючи їх; є дослідження, у яких йдеться про те, що в останній період

творчості митець звернувся до написання барокових драм, у деяких досліджують лише джерела його драм (наприклад, повідомляється, що «Зимова казка» написана на основі «Пандосто» Роберта Гріна) [Шаповалова 2011, с. 476; Шаповалова 1993, с. 312].

Науковці традиційно розрізняли комедію та трагедію. На думку Аристотеля, «відсутність страждання і згубності відрізняє комедію від трагедії» [Анкист 1967, с. 53]. Вже в епоху бароко уможливили такий синтез комедійно-трагедійного начала. Власне сам жанр трагікомедії є породженням доби бароко.

Нагадаємо, що трагікомедія – драматичний жанр, якому властиві риси одночасно і трагедії, і комедії. Це відрізняє її від драми як жанру, що є проміжним між трагедією та комедією. В основі трагікомедії лежить трагікомічне світосприйняття драматурга. Очевидно, що трагічне або комічне як у житті, так і в мистецтві не можуть існувати «паралельно», не стикаючись одне з одним. Взаємодію цих полярних елементів можна спостерігати й у театрі. Великий іспанський драматург Лопе де Вега вважав правомірним поєднувати трагічне з комічним, бо ці категорії «змішані» в самому житті. «Життя по суті є настільки жахливо серйозним, – зазначав Генріх Гайне, – що було нестерпним без цього змішання патетичного й комічного» [Теорія літератури].

Теоретики зазначають, що «той, хто пише трагікомедію, бере з трагедії дійових осіб, але не дію, її правдоподібний зміст, але не дійсність, розвиток почуттів, але не переживання, задоволення, але не смуток, небезпеку, але не смерть», а з комедії автор бере сміх, розваги, комічне відчуття дії [Воробйова 1975, с. 310]. Отже, протягом багатовікової історії літератури існувало таке трагікомічне сприйняття світу, що й зумовило звернення не до чистих жанрів трагедії та комедії, а до синтетичного жанру трагікомедії.

Термін «трагікомедія» з'являється також в комедії римського комедіографа Тита Макцій Плавта «Амфітріон» (III ст. до Р.Х.) для того, щоб

пояснити допущену їм вольність (боги Юпітер і Меркурій в комедії діють на рівні побутових сцен). У пролозі Меркурій так говорить про цю комедію:

Суцільну дати комедію ніяк не можна:

Царі і боги в дії беруть участь

Так як же бути? А роль раба є:

Ось і можливо дати трагікомедію.

[Тит Макцій Плавт]

Цей термін, вжитий Плавтом, згодом відчуває різну модифікацію. В епоху Відродження їм називали будь-який твір, який відступав від класичних канонів. У 1636 році П. Корнель назвав трагікомедією свою драму «Сід». Теоретики класицизму жорстко класифікували тексти за такими ознаками, як соціальні класи дійових осіб; пафос і мову персонажів; предмет зображення; принцип завершення п'єси. У відповідності до цих критеріїв визначали чотири типи трагікомічних форм: 1) зміщення драматичних персонажів усіх верств суспільства; 2) поєднання стилів трагедії і комедії, розповіді про трагічну суть речей на фамільярній мові; 3) поєднання комічних і серйозних подій; 4) щасливе завершення серйозної, навіть трагічної п'єси [Трагікомедія].

Ці прийоми виявилися найбільш властивими жанру трагікомедії і стали її основними відмінними ознаками. Трагікомічний ефект виникає в тих епізодах п'єси, де події або герой, виступають в комічному і трагічному світлі. Обидва ці полюси, взаємно активізуючись, здійснюються один через одного, тоді можна знайти і трагізм комічного, і комізм трагічного («сміх крізь сльози»). Трагікомічний початок може виявлятися у найбільш різноманітних формах: фантастична казка, притча і т.д. [Жанр трагедии]

Характерними для жанру трагікомедії є персонажі як з нижчих, так і вищих верств суспільства; події розгортаються так, що герою загрожує катастрофа, але він залишається живий; типовим є стилістичне змішання високого і низького, іронічного погляду на світ. На думку Г. В. Ф. Гегеля, в трагікомедії трагічна і комічна складові взаємно нейтралізуються: комічна суб'єктивність наповнюється серйозністю міцніших відносин і стійких

характерів, а трагічне пом'якшується в примиренні індивідів. Цей принцип Гегель вважав розповсюдженим в сучасній йому драматургії [Трагікомедія].

Саме така природа трагікомедій викликана тим, що події і характери, які глядач сприймає як трагічні, раптом обертаються комічною стороною і навпаки. Ця постійна зміна сприйняття і орієнтації викладу змушує глядача завжди бути уважним по відношенню до того, що відбувається, не дозволяє йому «заспокоїтися» [Трагікомедія].

У цьому Шекспірівська трагікомедія знаходиться на межі міфу та сучасності. Її сюжет має численні фольклорні паралелі, але в ній очевидним чином відбувається розрив міфопоетичної циклічності та «розпрямлення» історії [Стилистические черты барокко].

Використовуючи концепцію К. Ясперса, котрий відніс виникнення «осьового часу» до середини I тис. до н.е., можемо побачити, що широкому сенсі будь-який сутнісний перехід від звичного до нового психологічно сприймається саме як злам темпорального кола та вихід людини на екзистенційну пряму. Тому для кожного сучасного народу та для кожної людини «осьовий час» є актуальною буттєвою реальністю [Колесник].

Виходячи з цього, можна дійти висновків, що Шекспір в своїх п'єсах розглядає людину як істоту, особисте та соціальне життя якої має виразний космічний вимір. Її свобода не є сваволею, причому в якості регуляторів поведінки виступає не тільки воля інших людей або ж існування соціальних інституцій, а й сама природа речей, порушення якої призводить до катастрофічних наслідків. Тому людина повинна подолати власну обмеженість (особистісну, соціальну, родову тощо), навчитися співчуттю і діяти відповідно до досягнення своєї глобальної відповідальності. Як видно з фіналів трагікомедій, така позиція не гарантує успіху, але дає людині єдино можливий шанс [Колесник 2013, с. 83]. Втім ця думка видається не вельми достовірною тому, що трагікомедії Вільяма Шекспіра мають свої характерні особливості, які будуть досліджуватися в цій роботі.

Отже, для того щоб зрозуміти особливості еволюції творчої манери Шекспіра та формування його барокових настроїв, слід розглянути його творчий шлях. Також необхідно більш детально приділити увагу п'єсам «Зимова казка», «Цимбелін» та «Буря» на тлі барокової традиції тогочасся.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ТРАГІКОМЕДІЙ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

2.1 Особливості побудови сюжету

Твори Шекспіра залишаються тим сюжетно образним матеріалом, до якого постійно звертаються, як література, так і інші види культури. Для з'ясування особливостей творчої манери митця на останньому етапі його творчості, необхідно вивчити поетику таких його творів як «Цимбелін», «Буря» та «Зимова казка».

Наприкінці своєї кар'єри, після багатьох років слави як одного з провідних лондонських драматургів в історії, трагедії та комедії, Вільям Шекспір звернувся до нового жанру – трагікомедії – у період близько 1608-1611 років. Більшість критиків вважають, що «Цимбелін» був одним з його найперших творів у жанрі трагікомедії, адже Шекспір поєднує в своїх творах особливості як трагедії так і комедії.

Не буде перебільшенням повідомити, що у всій творчості Шекспіра важко знайти п'єсу, багату на таку кількість різномірних сюжетних мотивів, як «Цимбелін».

Аудиторія та критики по-різному вважали «Цимбелін» або одним з найбагатших творів Шекспіра, що спирається на найкращі елементи з інших його п'єс, об'єднуючи їх в одну неперевершену драму, або невтішною солянкою, зібраною разом у спробі отримати грошей глядачів, звертаючись до швидкоплиної «популярності».

У п'єсі змішуються старовинні та сучасні суспільства; настрої поєднуються невідповідно одне до одного, тому глядачі можуть аналізувати власний емоційний стан, навіть коли сміються чи плачуть, і представляти

сюжет, барокові хитрощі якого конкурують лише з його неправдоподібністю. Проте навіть найбільш скептично налаштовані глядачі та критики готові визнати, що цей «експериментальний» вид мистецтва приведе до таких визнаних трагікомічних шедеврів, як «Цимбелін», «Зимова казка» та «Буря».

Для такого періоду, як сьогодні, який в значній мірі імponує дослідженню експериментальної форми, неоднозначності, інтертекстуальності і, перш за все, сенсаційній драмі, «Цимбелін» пропонує багату територію для дослідження.

Основа сюжету була запозичена Шекспіром із «Хронік» Голіншеда. Дія драми відбувається у давній Британії за часів так само віддалених від епохи Шекспіра, як царювання короля Ліра. Події відносяться ще до язичницьких часів. Хоча формально вони належать історії, сутнісно перед глядачем легенда, оповита казковим духом. Доцільно вважати, що в творі знаходяться типові для казки мотиви: король Цимбелін одружений з гарною, але злою жінкою, котра вийшла заміж не через кохання, а заради вигоди; вона планує одружити свого сина Клотена з дочкою Цимбеліна від першого шлюбу; коли ж її план не вдається, вона робить все, щоб позбавити свою падчерку заступництва батька. Зла мачуха, нещасна падчерка – ці типи часто зустрічаються у народних казках, і Шекспір, як і в інших п'єсах, прагнув лише зробити фігури цієї казки живими.

Також, у сюжеті виникає інший мотив. Він запозичений Шекспіром із «Декамерона» Боккаччо (день другий, новела 9). Змінивши імена персонажів, Шекспір повною мірою зберіг сюжет новели про те, як злісний шахрай представив чоловікові уявні докази зради його дружини. Зауважимо, що і тут жертвою зла є дочка короля Імогена. Ця частина сюжету не лише завдяки своєму джерелу, а й за характером та місцем подій переносить до Італії епохи Відродження.

Потім знову з'являється казковий мотив. Вигнаний королем придворний вельможа Беларій, помстившись за опалу, викрав двох синів короля, Гвідерія та Арвірага, і оселився з ними в лісовій гущавині. Тут він виховав юнаків, які

знають, що вони королівські діти. Ці епізоди п'єси переносять читача в атмосферу пасторалі, що вже не раз зустрічалася у Шекспіра («Два віронці», «Сон у літню ніч», «Як вам це сподобається»). Ще один мотив зустрічався раніше у Шекспіра: мається на увазі перевдягання героїні у чоловічу сукню. Імогена, вдягнена таким чином, зустрічається у лісі з Беларієм та своїми братами. Ці останні, зрештою, не знають, що вона їх сестра. Для них вона перша людина з іншого світу, з якою вони зустрілися. Обидва вони відчують до неї інстинктивний потяг, схожий на любов.

Під кінець пастораль та казка порушуються подією великого національного та державного масштабу. У дію вторгається справжня історія. Англія зазнає навали римських військ, і після битви, що завершується поразкою чужинців, відбувається розв'язка численних драматичних вузлів п'єси.

У «Цимбеліні» перед нами древні бритти і древні римляни, італійці епохи Відродження, історія, легенда, казка, новела, і все це пов'язано так, що сюжет набуває суто романтичного характеру. Даремно тут стали б шукати, до якої епохи приурочено дію, так як вона є позачасовою. Певні елементи сюжету змушують відчувати його архаїчність, тоді як інші роблять п'єсу сучасною драмою епохи Шекспіра. Як і в трагедіях, час подій тут узагальнений. Це і минуле, і сучасність, це життя людське взагалі. Але «Цимбелін» істотно відрізняється від попередніх трагедій Вільяма Шекспіра, не лише щасливим фіналом. У трагедіях зовнішні елементи дії витісняються у сприйнятті глибокими психологічними драмами, які переживають герої. Тут психологічні мотиви лише прокреслені пунктиром, тоді як основна увага зосереджена на зовнішній динаміці дії. У кожному нову мить перед глядачем відкриваються нові та несподівані поєднання.

Шекспір звертається в драмі «Цимбелін» до проблеми життя на лоні природи і в суспільстві, що вже не раз виникала в його творчості, починаючи з ранніх років. З одного боку, він дуже виразно характеризує негативні сторони життя у суспільстві. Королівський двір, з його нескінченними інтригами, є як

би квінтесенцією всього того зла, яке виникає від зіткнення суперечливих егоїстичних прагнень людей. Кожен, борючись за свої інтереси, готовий завдати шкоди іншому в цьому світі, який лише зовні відповідає патріархальним звичаям. По суті, двір Цимбеліна нічим не відрізняється від двору короля Алонзо, і сама королівська сім'я є прикладом розпаду природних зв'язків: король піддає опалі свою дочку, дружина короля планує підступи проти нього.

З іншого боку, у драмі виникає картина пасторального життя на лоні природи. Беларій, що теж є жертвою свавілля короля, живе у відокремленій печері, де він виховує викрадених ним королівських синів, навчаючи їх зневажати суєту світу, в якому панують влада та багатство. Сюди, як ми знаємо, потрапляє й Імогена. Однак дуже показовим є те, що драматичні вузли не отримують свого рішення в тому лісі, де живе Беларій. У «Двох веронцах», «Сні літньої ночі» і «Як вам це сподобається» на лоні природи відбувалася розв'язка всіх тих конфліктів, які виникали в суспільних умовах. У «Цимбеліні» цього немає. Благодатна сила природи оспівується і тут. Але Шекспір відкидає ілюзорну ідею можливості вирішення життєвих протиріч у вигляді повернення до «природного стану» [Цимбелін].

Слід зауважити, що важливою частиною структури сюжету твору «Цимбелін» є фінал, у якому дія зі світу особистих стосунків і конфліктів повертається у великий світ державних інтересів.

Британія зазнає нашествя римлян. Поведінка багатьох персонажів у цьому військово-політичному конфлікті виявляється перевіркою їх моральних якостей. Показово, що Постум хоче спокутувати свою провину, загинувши як захисник Британії, хоч він і був тяжко ображений її королем. Гвідерій та Арвіраг здійснюють, нарешті, свою мрію про велике змістовне життя, коли вони кидаються в бій для захисту рідної країни. Сам Цимбелін певною мірою загладжує свої колишні моральні провини тією рішучістю, з якою він очолює боротьбу за порятунок незалежності свого королівства: *“Although the blood has not yet been erased from the swords, But peace reigns; war will not break out*

again!” [Shakespeare W. Cymbeline] Так у загальному почутті патріотизму, любові до рідної землі утворюється підґрунтя для морального об'єднання людей різних характерів та різних доль.

У цьому Шекспір бачить одну з найважливіших засад дійсної єдності людей. Але звичайно, соціальні протиріччя цим ще не вирішуються по-справжньому, хоча наприкінці п'єси Цимбелін примиряється з дочкою та Постумом.

Добро і справедливість у цій драмі одержують повну перемогу над злом. Поганих людей наздоганяє відплата: королева закінчує життя самогубством, її син стає жертвою власної зарозумілості та злості. Але найстрашніший лиходій – Якімо – отримує прощення. Драма завершується проголошенням милосердя як того морального підґрунтя, яке може внести в життя гармонію. Потрібно, однак, сказати, що слова короля про милосердя та прощення Якімо мають лише декларативний характер.

В цілому ж «Цимбелін» є драмою, насиченою конфліктами і боротьбою, в якій ні словом, ні ділом люди один одного не шкодують. Драматизм не зраджує Шекспіра. «Цимбелін» не дає підстав говорити про те, що Шекспір примиряється з дійсністю як вона є. Подібно до творів трагічного періоду, ця драма показує різноманіття форм і силу зла в житті. Але на відміну від трагедій, тут не лише констатується могутність зла, а й висловлюється надія на можливість вирішення життєвих протиріч.

Незвичайність структури «Зимової казки» полягає у тому, що дві частини, які об'єднанні основною сюжетною лінією та головними персонажами, віддалені у часі на 16 років, і саме ця віддаленість дозволяє осмислити події твори. Саме таку історію сьогодні частіше зустрічають у фільмах, а не в театрі. Іноді фільми представляють ситуацію, а потім дають підзаголовок, наприклад «Шістнадцять років потому». Історія відновлена і доведена до кінця.

У центрі п'єси є Пердіта, дочка Леонта та Герміони, короля і королеви Сицилії. Спочатку показують її дитиною, а згодом, як шістнадцятирічну

жінку. Обставини, пов'язані з народженням Пердіти, відбиті в першій частині п'єси, потім шістнадцятирічна перерва, після якої дія знову розгортається, коли вже доросла Пердіта стає головним героєм п'єси. Пердіта – одне з багатьох імен, які придумав Шекспір. Він запозичив це безпосередньо з латинської мови, в якій "*perdita*" є формою жіночого роду прикметника «загублений». У п'єсі Пердіта глядач втрачає її з поля зору на шістнадцять років.

Ненависть Леонта до дитини була настільки сильною, що він наказує придворному Антігону взяти її і залишити помирати в якомусь віддаленому місці. Маючи намір відвезти її в безпечне місце, Антігон залишає її на мить на пляжі, де ведмідь нападає на нього та вбиває. Її знаходить пастух і дівчинка виховується в його родині як одна з його дітей.

Наступним елементом сюжету є повідомлення від оракула розповідає Леонту про невинність Герміони, але він отримує повідомлення, що вона померла, тому здавалося, що вже надто пізно. Він також втратив обох своїх дітей. Його син Мамілій помер з розбитим серцем. Наступні шістнадцять років, поки у дії відбуваються хронологічні затримки, Леонт проводить у стані крайнього каяття та в жалобі.

Тим часом син короля Богемії Поліксен, принц Флорізель, подорожує. Перебуваючи в Сицилії, він бачить на сільському ярмарку гарну молоду пастушку і закохується в неї. Це, звичайно, Пердіта, яка не знає, що вона принцеса. Тож в результаті пара, тепер міцно закохана, прибуває до суду в Сицилію. Насправді Герміона не померла. У кульмінації п'єси все розкривається. Герміона, представлена Леонту у вигляді статуї, «оживає» у справжньому овідіанському стилі, і вони возз'єднуються один з одним і зі своєю дочкою. Леонт і Поліксен примиряються, і молода пара одружується. Цей підсумок є дуже раціональним і згладжує проблему цієї п'єси.

«Зимова казка» є глибоко трагічною п'єсою. Сюжет, зосереджений навколо короля Леонта. При цьому, Шекспір змінює обстановку, персонажів і весь настрій п'єси у другій частині. Від похоронної атмосфери смерті,

ненависті та відчаю настрій змінюється на настрій багатого життя, молодості, любові та надії та, врешті, спокутування замість відплати.

«Зимова казка» ігнорує межі часу. Наприклад, герої п'єси вірять у богів грецької та римської міфології, що вказує на те, що дія п'єси відбувається в давнину. Однак у третьому акті дружина короля Сицилії говорить, що вона дочка померлого російського імператора. У Росії не було свого першого імператора чи царя до 1547 року нашої ери, або більше ніж через тисячу років після закінчення епохи міфології. Акт 4 нагадує Англію часів Шекспіра в своїх діалогах і зображенням предметів одягу, популярні за життя Шекспіра. Акт 5 містить посилання на архітектора, художника і скульптора епохи Відродження Джуліо Романо (близько 1490-1546). Таким чином, можна справедливо припустити, що метою Шекспіра було відображення подій в п'єсі позачасовими, як у казці чи фантастиці.

Розглядаючи наступний твір можемо виявити, що насамперед, «Буря» є єдиною п'єсою В. Шекспіра, де метафора є настільки явною та очевидною, що присутня навіть у назві. Виносячи у заголовок назву «Буря» автор таким чином натякає на такий значущий момент, який виступає поштовхом у розвитку всіх подальших подій. Метафоричність та образність заголовка створює ефект перелому у житті героїв, коли злодійство і обман викриті, за допомогою магічної сили мають бути відновлені гармонія і справедливість. Подібні порівняння почуттів, дій і явищ дійсності з несамоовитими силами природи суголосні бароковій інтерпретації світу. Барокове мистецтво схильне змальовувати реалії через символи. Наприклад, хмара, вогонь, вода символізують швидкоплинність життя, а буря, блискавки, затишся – мінливість відчуттів і явищ [Стилистические черты барокко].

Шторм символізує потрясіння в житті держави. Метафора «корабель – держава» завжди забарвлена в політичні і соціальні тони – як в драмах Шекспіра, так і в багатьох творах, античних і сучасних Шекспірові. Цю метафору розвиває думка про те, що навіть в моменти суспільних бурь, коли кораблем намагаються опанувати хвилі і вітри, досвідчений керманіч може

його врятувати. Таким чином він підкреслює роль володаря [Анкист 1974, с. 258].

Метафоричний сенс першої сцени не викликає сумнівів: кораблю загрожує стихійне лихо, потрясіння викликало крах ієрархії, звалилися соціальні перегородки, корабель гине, і в цей момент влада на кораблі переходить до боцмана-керманіча. *“Get out of the way, they tell you!”* [Shakespeare W. The Tempest] – кричить боцман королю Алонзо і дворянам Себастьяну і Антонію. Радник Гонзало нагадує про повагу до короля, але боцман зухвало відповідає: *“What do the waves care about the name of the king”* [Shakespeare W. The Tempest]. Добрий Гонзало впевнений, що боцмана повісять за образу короля незважаючи на те, що цей боцман врятує корабель.

Навіть в момент небезпеки Антонію і Себастьян зберігають свої дворянські звички і обсипають матросів і боцмана грубою лайкою і безглуздими звинуваченнями: *“You were ruined by this gang of drunks!”* [Shakespeare W. The Tempest] На ці лайки боцман відповідає: *“Work by yourself”* [Shakespeare W. The Tempest]. Неважко побачити, що алегорія є соціально забарвлену у період суспільного лиха, що загрожує загибеллю державі, оголюються всі соціальні конфлікти, прояснюється справжня цінність людей, порятунок залежить від знання і досвіду, а не від положення людей в суспільній ієрархії. Якщо в багатьох попередніх драмах образ корабля, захопленого бурею, пов'язаний у Шекспіра з ідеєю стихійного соціального потрясіння, то в драмі «Буря» шторм викликаний розумом і владою вченого: мудрець Просперо викликав бурю, щоб відновити справедливість і покарати злочинців. Тобто людина повертається до раціонально тлумачення світу.

П'єса рясніє метафорами (*“The snow of chastity”*, *“chariot of time”*, *“heat of passion”*, *“the breeze sighs so tenderly”* та інші). Шекспір використовує і концепти, складні метафори, звернені до активної уяви, комбінацію образів, не подібних один до одного, або «віднайдену прихованість подібності у предметах, що здаються неподібними» [Анкист 1974, с. 8]. Функція

вищезгаданих метафор є номінативною, тобто її роль полягає в поповненні мови лексичними і фразеологічними конструкціями. Наприклад: «*Be restrained. And great vows / Burn like straw in the fire of passions.*», або “*Look, he winds up the clock of his wit; now they will start hitting*” [Shakespeare W. The Tempest].

Метафора присутня і в зображенні любові Міранди і Фердинанда. Тема кохання в цій драмі органічно пов'язана із загальним задумом, з темою виховання людей. Просперо за допомогою Арієля дав можливість пристрасті між Фердинандом та Мірандою та допоміг їхньому коханню, але він споруджує перешкоди, щоб випробувати істинність і міцність почуття, що виникло. Його настанови Фердинанду безсумнівно відображають авторські ідеї: він закликає юного принца до стриманості і терпіння: якщо до звершення священного шлюбного обряду він розв'язав ремінь (“*untie the chastity belt*”), їх союз буде неміцним: “*And barren hatred with thorns / Will shower your wedding bed, / And both of you will reject it. / So guard the purity until the light of Hymen shines upon you*” [Shakespeare W. The Tempest]. У відповідь Фердинанд говорить про те, що його мета – спокійний союз, прекрасне потомство і довге життя, його любов такої властивості, що ні темрява, ні добра нагода, ні сильна спокуса, ні будь-який злий геній не зможуть спонукати його честь розтанути перед пожадливістю і в святковий день притупити всю гостроту бажання.

Тоді Просперо показує театральну виставу – весільну «маску», у якій Грида, Церера і Юнона приносять свої дари щасливим закоханим. Спів, музика, танці німф – все театральне свято породжує у Просперо образне судження про життя: коли-небудь все в світі розтане, як ці видіння, і навіть велика земна куля розчиниться без сліду: “*We are made of the same substance as our dreams. / And all our little life is surrounded by sleep*” [Shakespeare W. The Tempest]. І Просперо відмовляється від чарівної влади. Це рішення не означає примирення мудреця зі злом, це всього лише визнання, що життя людське має межу, що навіть наймудріші люди коли-небудь зникнуть – як все, що існує. Просперо здійснив свої мрії – він відновив справедливість, зробив людей

краще, покарав злочинців, повернувся у світ людей і подарував щастя дочці і юному принцу, він наказував стихіям і людям, але і він визнає, що сили людини не безмежні, в цьому сенс сумного фіналу чарівної трагікомедії.

Своєрідність метафор в так званих «проблемних» і «романтичних» драмах останнього періоду Шекспіра полягає в тому, що вони посилюють властиву цим п'єсам дидактичну спрямованість, загострюють ті чи інші «проблеми», слугують створенню атмосфери чудесного, казкового початку, що допомагає вирішенню трагічних по своїм характером конфліктів, подібно до того як в казках вони закінчуються перемогою добра і загальним примиренням, яке відображене в словах Просперо: *“I will take part of the night with my story / About how I got to this island, / About how I lived here. And in the morning/ We will sail by ship to Naples, / Where the wedding of children I want to see as soon as possible. / And then I will return home, to Milan, / To reflect on death at my leisure”* [Shakespeare W. The Tempest].

Завдяки чарівним силам Просперо відновлює справедливість, його кривдники усвідомлюють свою провину. Щоправда, епілог руйнує впевненість у тому, що гармонію відновлено: *“I have renounced magic. / Like all earthly beings, I am left to my own powers. / On this dull island leave/ Me and curse / Or take me to Naples – your power. / But, having returned their possessions / And giving the offenders forgiveness, / And I have no right now / To wait for mercy from you? / So, I am full of hope, / That the kind applause of / My boat will speed up the run. / I am a weak, sinful person, the spirits do not serve me as before. / And I appeal to you in the hope / That you will hear the prayer, / Deciding my fate here. Prayer, spiritual humility / Gives condescension in judges. / All are sinners, all are waiting for forgiveness. / May your judgment be merciful”* [Shakespeare W. The Tempest].

Зізнання героя в тому, що він – слабка, грішна людина, доля якої – благання й душевне примирення, змушують глядача в усьому сумніватися. В. Шекспір розставляє акценти по-іншому. Для людини Відродження все було можливо, для людини бароко – усе однаково сумнівно й ілюзорно. Відтак, у

фіналі п'єси домінують рефлексія та песимізм – риси, притаманні бароковим творам.

Аналіз матеріалу також показав, що досліджений текст несе на собі відбиток барокового стилю, що наводить на думку про те, що автор хоче максимально точно розкрити ту епоху, в якій він творить. Гра метафор та ритм фраз робить загальне враження від текстів емоційним, створюючи неоднорідні почуття. У ході дослідження було виявлено, що світ, змальований у «Бурі», не такий, яким здається.

Дослідивши реалізацію естетики у п'єсі «Буря», можна виявити в ньому цілу систему барокових засобів відображення дійсності. Насамперед у п'єсі втілена барокова ідея про ілюзорність та мінливість світу і людини, яка приховує свою справжню суть, свої вади під маскою. Переплітаючи природне з дивним, автор деформує простір, засвідчуючи тим самим дисгармонію й хаос, що панують у світі. Отже, найкраще маску, що приховує правду у трагікомедії відображають метафори.

Отже, розглянувши особливості побудови сюжету у трьох останніх п'єсах Вільяма Шекспіра, ми можемо знайти безліч спільних рис. Насамперед, трагічні події призводять до щасливого фіналу. У кожному з розглянутих творів герої, після нестерпного болю і труднощів отримують прощення замість відплати, за свої вчинки. Також, у трагікомедіях час подій узагальнений; проблеми життя відображенні на лоні природи і в суспільстві (герої живуть в глуші; присутні політичні і соціальні мотиви, зачасту плітки, омана та невіра призводять до безлічі непорозумінь і трагедій).

2.2 Система образів персонажів

«Пізні драми», створені Шекспіром після 1608 р., називали п'єсами-масками, драмами-казками, романтичними комедіями та любовними історіями. Неоднозначність співвідношення барокових драм Шекспіра з його комедіями та великими трагедіями накладається тут на складну історію самого терміну «трагікомедія», що створює подвійну плутанину при інтерпретації творів.

У п'єсах «Цимбелін» та «Зимова казка» немає чарівників, духів та чудовиськ, які діють у «Бурі», але рівень неправдоподібності, умовності, казковості надзвичайно високий і досягається як зв'язком часів і подій, так і мотивами вчинків героїв. Шекспірівські запальні ревнивці – це Постум у «Цимбеліні» і Леонт у «Зимовій казці», і якщо їх прекрасні кохані не гинуть, як Дездемона (Імогена та Герміона проходять через уявну смерть), то, скоріше, через доброзичливість і винахідливість друзів, а не через брак мстивого почуття у героїв. Ревнивець Клавдіо в комедії ні на словах, ні на ділі не збирався вбивати героя [Shakespeare W. Cymbeline].

У трагікомедіях дружини героїв буквально засуджені чоловіками до смерті, незважаючи на те, що у випадку зі «зрадою» Герміони для звинувачення королеви у невірності протагоністу не потрібно навіть помилкових свідчень: *“Leont: invite everyone: peer at the queen. Consider her better - and everyone will exclaim: “gorgeous!” – but with a fair heart will add silently: “It is a pity that it is not clean!” and how can one not suspect a sin in it: as soon as you start to marvel at the beauty ... and I, although it hurts me to admit, I say bluntly: “adulteress!””* [Shakespeare, 2006, p. 35]

Головні героїні творів також вносять вагомий внесок в розвиток сюжету трагікомедій. «Зимова казка» – одна з пізніх п'єс Шекспіра, у трьох з яких зображена дочка головного героя: Марина в «Періклі», Міранда в «Бурі» та Пердіта в «Зимовій казці». У всіх трьох п'єсах проста, невинна молода дівчина

спокутує батька, який зробив кілька великих помилок у своєму житті. Розглядаючи головних героїнь – жертв «шекспірівської» ревності – можемо побачити, що найтриваліші страждання випадають на долю Герміони. Незахищеність героїні «Зимової казки» проявляється вже в тому, що іншого ворога, крім свого коханого чоловіка, у неї в п'єсі немає. Леонт стає ревнивцем раптово, без будь-якого стороннього переконання чи наклепу. І страждають від його гніву як сама героїня, так і безневинні, за визначенням, діти. Образ дитини на тлі розгортання теми ревності з'являється тут вперше, надаючи нових відтінків і божевілля Леонту, і переживанням Герміони: через «ревниву злобу» батька гине юний принц Мамілій; протягом багатьох років ні мати, ні батько не знають, що сталося з їхньою маленькою дочкою Пердітою.

Глядачам, п'єса наочно демонструє, як складається доля прекрасної принцеси-пастушки, практично до кінця твору читач (як і Леонт, що перестав бути запальним тираном) не знає, що королева жива. Гнів героя зникає так само стрімко, як і виникає, змінюючись каяттям і докорами сумління. За зневіру і забуття братньої, подружньої і навіть батьківської любові ревнивцю Леонту, який ледве не зруйнував свій власний світ, доведеться платити роками каяття, що готує повернення сім'ї або мозаїчне (з уламків розбитого цілого) поєднання того, що від неї залишилося.

У героїв останніх п'єс Шекспіра мотивування дій ослаблені, але подібність їх майже завжди збережена або може матися на увазі, щоб забезпечити той мінімум життєподібності, який необхідний героєві як сценічному персонажу. Яким у цьому сенсі не є винятком. Хоча мотиви його вчинків нікчемні у порівнянні з тим злом, яке він приносить, припустити, чим викликана його поведінка, можна завжди і навіть з більшою ґрунтовністю, ніж щодо деяких інших дійових осіб драм «Цимбеліна». Розглянемо Якімо, моральні переваги для якого – порожній звук, сам він позбавлений їх повністю і тому ненавидить будь-кого, хто цими перевагами наділений. Звідси його початкова, можливо, несвідома недоброзичливість до Постума, у якій можна побачити відтінок заздрості до доброї слави британця: ще до появи

британського вигнанця в розмові з Філаріо і французом Якімо, будучи не в силах спростувати похвалу, намагається їх применшити. Іронічно і зухвало веде себе Якімо і у розмові з самим Постумом. Він ніби шукає привід, щоб принизити британця, зав'язати з ним сварку, і вся подальша суперечка та парі відбуваються з його ініціативи.

Сам образ Якімо, який постійно привертає увагу науковців, у різні епохи здобуває різноманітні інтерпретації. Наприклад, можна було б за прикладом критиків ХІХ ст. намагатися психологічно пояснити й наступні дії Якімо, скажімо, марнославством чи корисливістю, азартом гравця чи самолюбством, бажанням будь-якими способами здобути перемогу чи острахом втратити велику суму грошей. Однак подібні пояснення, хоч і можливі, але малоістотні для розуміння ролі, яку грає Якімо в п'єсі, і позбавляють його образ узагальненості, властивої йому як герою трагікомедії.

Злодійство Якімо є майже безкорисливим. Він втілює зло аморалізму та порочності, так би мовити, у чистому вигляді. Будь-яких абсолютних цінностей, тим більше духовних, він не визнає. Але чудово знаючи, що є добродієм і що є порочним в очах інших людей, і не сповідуючи сам жодної моралі, він вміє прикинутися її охоронцем і вправно жонглює високими поняттями, щоб досягати нищих цілей.

Коли він намагається спокусити Імогену і спочатку паплюжить, а потім, зазнавши невдачі, вихваляє Постума, з його вуст так і сипляться такі слова, як “*judgement*” (в контексті – «справедливе судження, розум»), “*excellence*” (в контексті стосовно до Імогени – «моральна перевага, досконалість»), “*loyalty*” («вірність») і т. д. Якімо з презирством говорить про брехливість (“*falsehood*”) продажних ласок, він вражений зрадою Постума, він навіть посилається на власну совість: “*Your beauty of my speechless conscience told me to open his betrayal of language*” [Shakespeare W. Cymbeline]. І з таким же запалом через кілька хвилин описує він доблесті Постума (“*most perfect goodness worthiest sir*”). Він це “*words words words*”, слова, які, як казав Клавдій, “*fly, the thought remains here*” («Гамлет») [Shakespeare W. Cymbeline].

Своєю брехливістю і двуликістю Якімо нагадує королеву. Образ королеви, як і більшість образів трагікомедії, позбавлений нюансів та напівтонів. Деякі її риси дозволяють згадати Гонерилью (рішення отруїти чоловіка), деякі – леді Макбет (честолюбство). Але це лише штрихи, які змінюють казкову умовність цієї постаті. Образ королеви сприймається як узагальнене зображення злочинності та лиходійства, що ховається під покровом влади і одягненого в маску добросердя, яке, втім, ні на хвилину не вводить дійових осіб, а також реципієнта в оману. Коли королева з'являється вперше, вона сповнена удаваного співчуття до “*the torments of your forbidden love*”, під час прощання Імогена і Постуму. Але Шекспір вустами Імогени відразу ж дає зрозуміти, чого варті солодкі промови королеви: “*O goodness pretended! / How tenderly the serpent caresses the victim, it hurts a pity!*” [Shakespeare W. Cymbeline]

І королева негайно виявляє свою підступність: із занепокоєнням заявляє вона закоханим, що боїться, як би не прийшов король, і відразу повідомляє глядачеві, що приведе його сама. Незабаром переконується глядач і в злочинних намірах королеви, яка збирається отруїти вірного слугу Постума та Імогени Пізанію і не проти підсунути отруту самій Імогені, якщо та не відмовиться від вигнаного чоловіка і не погодиться стати дружиною Клотена. Дві ці риси – чорне лиходійство і лицемірна, вкрадлива доброзичливість, яка прикриває його – незмінно й навмисне підкреслені у образі королеви і натякають на певну спорідненість її з Якимом.

Проте набагато більше взаємних асоціацій народжують образи Якімо та Клотена. Насамперед Клотен і Якімо виявляють подібність у тому, що можна було б назвати їх світоглядом, якби такий термін був доречний стосовно персонажів трагікомедії, і особливо до такого гротескного монстра, як Клотен.

Клотен свято вірить, що його становище принца має збуджувати загальну повагу та трепет. Він постійно хизується тим, що є сином королеви. Для Клотена честь і гідність людини рівнозначні її знатності та стану.

Яким також дає зрозуміти, що для нього людські переваги власними силами, незалежно від соціального становища, не існують. Він вважає, що Постума хвалять лише тому, що він став чоловіком принцеси. Доблесті Постума, на думку Якімо, існують лише як відображення чеснот Імогени. “*He is now being judged more on the merits of the princess than on his own, and therefore glorified*”, – каже Якімо ще до зустрічі з самим Постумом [Shakespeare W. Cymbeline].

Образне вираження, яке аморалізм Якімо отримує у сцені парі, також зближує Якімо з Клотеном. Якімо переводить суперечку майже в торговельну площину, у нього першого виникає порівняння чеснот Імогени з достоїнствами персня, тобто цінностей духовних з матеріальними: “*Even if she surpasses all the ladies I know, / how this ring surpasses all the rings I have ever seen – / I will say even then: she is better than many! / But I have not seen the best ring in the world, / and you – the best lady in the world!*” [Shakespeare W. Cymbeline] І надалі вся суперечка Якімо та Постума будується на цьому паралелізмі. Для Якімо моральних досконалостей немає, і образно це підкреслюється тим, з якою легкістю він зрівнює цінність матеріальну і духовну, перстень і честь жінки.

Слід зауважити, що у «Цимбеліні» є два головні герої – Постум та Імогена. Хоча вони розлучаються на самому початку дії і зустрічаються знову тільки у фінальній сцені, вони не сприймаються порізно: коли на сцені один із них, у його думках, словах, почуттях незримо присутній інший. І долі Постума та Імогени, їх пригоди, переживання, поведінка, характери відтіняють і доповнюють один одного, спонукають глядача до постійних порівнянь, зближень і протиставлень, взаємно пов'язані і взаємно обумовлені і зрештою утворюють єдину тему – зіткнення романтичного кохання, викликане злою людською волею, зіткнення піднесених почуттів з низовинними пристрастями, високої чесноти – з пороком і ницістю, зіткнення добра зі злом. Любов і чеснота обох героїв зазнають тяжких випробувань. Обидва проходять труднощі розлукою та наклепом, їх осягає трагічне розчарування один в

одному, обидва переконані в смерті один одного і прагнуть смерті самі. Переживання обох близькі до трагічних, але загалом обоє виявляються типовими трагікомічними героями.

Постум спочатку представлений у найкращому світлі. Ще до початку дії про його досконалості повідомляє нам 1-й дворянин: *“Such that you can go around the whole world / And still you can't find it anywhere / Opponent to him for the perfect, / Flawless beauty / Souls and bodies / ... For the young / He was an example for husbands in years - / A mirror of perfection, and for the elders / A guide”* [Shakespeare W. Cymbeline].

Звертаючи увагу на образи персонажів «Буря» ми можемо побачити, що в них вкладена метафора, котра укладена і в зображенні любові Міранди і Фердинанда. Відображенням їхньої любові є саме розгорнута метафора. Тема кохання в цій драмі є органічно пов'язаною із загальним задумом, з темою виховання людей. Просперо за допомогою Аріеля дав можливість з'явитися пристрасті між Фердинандом та Мірандою та допоміг їхньому кохання, але він споруджує перешкоди, щоб випробувати істинність і міцність нового почуття.

Його настанови Фердинанду безсумнівно відображають авторські ідеї: він закликає юного принца до стриманості і терпіння: якщо до звершення священного шлюбного обряду він *“untie the chastity belt”*, їх союз буде неміцним: *“And barren hatred with thorns / Will shower your wedding bed, / And both of you will reject it. / So guard the purity until the light of Hymen shines upon you”* [Shakespeare W. The Tempest]. У відповідь Фердинанд говорить про те, що його мета – спокійний союз, прекрасне потомство і довге життя, його любов такої властивості, що ні темрява, ні добра нагода, ні сильна спокуса, ні будь-який злий геній не зможуть спонукати його честь розтанути перед пожадливістю і в святковий день притупити всю гостроту бажання.

Тоді Просперо показує театральну виставу – весільну «маску», в якій Грида, Церера і Юнона приносять свої дари щасливим закоханим. Спів, музика, танці німф – все театральне свято породжує у Просперо образне судження про життя: коли-небудь все в світі розтане, як ці видіння, і навіть велика земна куля

розчиниться без сліду: *“We are made of the same substance as our dreams. And all our little life is surrounded by sleep”* [Shakespeare W. The Tempest]. І Просперо відмовляється від чарівної влади. Це рішення не означає примирення мудреця зі злом, це всього лише визнання, що життя людське має межу, що навіть наймудріші люди коли-небудь зникнуть – як все, що існує. Просперо здійснив свої цілі – він відновив справедливість, зробив людей краще, покарав злочинців, повернувся в світ людей і подарував щастя дочці і юному принцу, він наказував стихіям і людям, але і він визнає, що сили людини не безмежні, в цьому сенс сумного фіналу чарівної трагікомедії.

Своєрідність метафор в так званих «проблемних» і «романтичних» драмах останнього періоду Шекспіра полягає в тому, що вони посилюють властиву цим п'єсам дидактичну спрямованість, загострюють ті чи інші «проблеми», слугують створенню атмосфери чудесного, казкового початку, що допомагає вирішенню трагічних по своїм характером конфліктів, подібно до того як в казках вони закінчуються перемогою добра і загальним примиренням, яке відображене в словах Просперо: *“I will take part of the night with my story / About how I got to this island, / About how I lived here. And in the morning / We will sail by ship to Naples, / Where the wedding of children I want to see as soon as possible./ And then I will return home, to Milan, / To reflect on death at my leisure”* [Shakespeare W. The Tempest].

Отже, у цих трагікомедіях, традиційно, згідно до барокової концепції світу та людини присутні як і раціональні образи (представляють світ раціональних сил – люди різних верст населення), так і образи ірраціональних сил (Аріель, Калібан). Також, у всіх цих п'єсах є присутні позитивні герої, що постійно страждають (Міранда; дружина Леонта), а також представлений персонаж, котрий їх переслідує (Калібан, Леонт). Читач може спостерігати надзлюдя і надпозитивного персонажа – зберігаються середньовічні риси персонажів, коли вони є статичними, навіть якщо відбувається зміна світоглядних орієнтирів персонажів, то вона виникає раптово, під впливом ірраціональних/раціональних поривів.

2.3 Барокові антиномії

Однією з центральних антиномій бароко є антиномія «життя – це сон». У трагікомедії вона проявляється через комбінування ілюзії та реальності. Зокрема, звернімо увагу на назву твору «Буря», коли автор показує подорож на острів, де мешкає Просперо, саме цей перехід між реальним світом і ілюзорним зображує бурхливість і протиріччя подій. Доказом цього є слова Арієля: *“I attacked the royal ship; / Everywhere there – from bow to stern, / On deck, and in the hold, and in the cabins – / I sowed terror; flames soared / On the mast, on the bowsprit and on the yards”* [Shakespeare W. The Tempest].

Втім, всі дії Арієля були ілюзією. Бурі насправді не існувало, а все це були витівки Арієля: *“All are safe. Even their clothes are untouched, not a speck on them. / As you commanded me, I scattered them / Across the island...”* [Shakespeare W. The Tempest].

Коли весь екіпаж корабля з’являється на цьому острові, кожен живе в ілюзорному світі, а хтось у світі сновидінь. Герої існують то тут, то там, виявляючи себе по-різному. Кордоном переходу від одного стану до іншого є сон. Одним із таких прикладів служить Акт 4 сцена 1, коли Аріель відправив трьох зрадників – Стефано, Калібана і Трінкуло – блукати заростями: *“And I mesmerized their ears, and like calves / Followed by mooing, they wandered / Through the thickets of wild rose and gorse, / Thorns off their skin. I took them into a swamp, where they got stuck up to their ears in a stinking slurry”* [Shakespeare W. The Tempest]. Аріель може вводити героїв в оману, заколихувати їх у сон, створювати в їхній уяві ілюзію реальності.

На перший погляд може здатися, що Шекспір використав цей прийом задля того, щоб продемонструвати повну владу Просперо над духами та його земляками. Але насправді, він хотів показати суперечливість світу і самого буття, що в уявленні автора є суцільним лабіринтом, де особистість зіштовхується з різними силами й постійно випробовується на духовну

стійкість. Також, таким чином вдається умістити всі події протягом однієї доби. Саме це чарує читача, адже ілюзія стає основним принципом мімезису [Пинский 1989, с. 68].

Сновидіння в п'єсі визначає примарність життя і світу, ілюзорність того, що відбувається. Уявлення типові для бароко, підкреслені словами Просперо: *“So, like ghosts without flesh, / Someday they will melt like smoke, / And mountains crowned with clouds, / And proud palaces and temples, / And even the whole - oh yes, the whole globe of the earth. / And as from these disembodied masks, / Not a trace will remain from them. / We are made of the same substance as our dreams. / And all our little life is surrounded by sleep”* [Shakespeare W. The Tempest]. Введення образу сновидіння визначає і побудову тексту: стрімкий початок дії, різні зміни, що породжують відчуття уявної дійсності, а й іноді абсурдності того, що відбувається. Крім реального світу та світу сновидінь, є ще один світ, у якому мешкає дух Аріель, слуга і помічник Просперо, а також і інші духи того острова. Завдяки Аріелю глядач розуміє, що світ є не одновимірним, а багатограним, у ньому можливі будь-які перетворення.

Розглядаючи твір «Зимова казка», можна побачити приклад мінливості, тобто перехід між різними реальностями – під час кульмінації п'єси, коли Герміона постає перед глядачами у вигляді статуї, котра оживає. А також, беручи до уваги п'єсу «Цимбилін», то маємо можливість побачити очевидні мотиви котрі присутні в казках: викрадення дітей і життя з ними у лісі, король та зла мачуха – саме ці мотиви частіше виникають у казках, аніж у реальному житті.

Наступною антиномією є поєднання високого і низького. Гарним прикладом слугують головні герої. Наприклад, сам Просперо. У цьому персонажі відображається поєднання високого та низького. Просперо використовує Міранду як об'єкт маніпуляції у проєкті батькової помсти, який свідчить про взаєморозуміння батька й дочки, що вносить корективи у подібну рецепцію [Анкист 1974, с. 268]. Просперо – маг у такому разі – скоріше автор і режисер дійства в сценічному просторі острова, і він може розраховувати на

участь у ньому Міранди не тому, що так їй «велить обов'язок», а тому, що її до того спонукає серце: *“Oh heaven! What deceit brought / Us here? Or maybe happiness? / Ah! My heart poured blood at the thought that I involuntarily reminded you of the sorrows of the past ...”* [Shakespeare W. The Tempest].

У тій же другій сцені I дії Просперо адресує монологічний наратив доброму духові Аріелю, своєму постійному помічникові, якому, щоправда, довелося прийняти ці функції під тиском нового господаря острова. Подібно до вищезгаданої інтерпретації ситуації з Мірандою, Просперо апелює до спогадів адресата, й тим емоційно втягує Аріеля у відтворену ним картину тривалого ув'язнення доброго духа Сікораксою й мук, від яких він звільнив Аріеля: *“O lying spirit, you have forgotten everything. Remember / The terrible sorceress Sycorax, / Which from old age and anger / I was bent into an arc! Do you remember her? / Do you remember in what cruel agony / Were you tired when I arrived here? / The wolves howled, echoing your groans, / You instilled pity on furious bears - / Those were the torments of hell. Sycorax / I couldn't free you. / But I, having arrived here, with my art / I opened the pine tree and released you”* [Shakespeare W. The Tempest].

Втім, у цьому випадку, актуалізується не лише емоційний, а й раціональний віддтінок адресата: господар вдається до прямих погроз своєму вірному слугі: *“But if you contradict me, I will split / I am a knotty oak, and in it you will be / Twelve more years screaming in pain”* [Shakespeare W. The Tempest]. Амбівалентність етичної ситуації очевидна, втім володар «Бурі» не втратив почуття честі, й Аріель кориться його наказам не лише зі страху, а й тому, що довіряє обіцянці Просперо звільнити його. Той, зрештою, дотримується даного слова: *“Do it, my winged friend – And you are free! Return to the elements. Goodbye! Goodbye!”* [Shakespeare W. The Tempest] Тобто, саме цей приклад ілюструє високі риси, притаманні законному герцогу Міланському такі як чесність, відчуття справедливості розум та честь, але й низькі риси: схильність до омани, погроз, маніпулювання іншими задля своєї вигоди.

Розглядаючи трагікомедію «Зимова казка», можна помітити, що король Леонт сам вигадує зраду дружини. Любов і смерть – прекрасний приклад протиріччя. Розв’язання непростого ділеми подала фраза Леонта: “*I have drunk, and seen the spider*” [Shakespeare W. Winter's Tale]. І ось легко уявити, що думки та серце Леонта оповиті павутинням ревнощів. Словом, усередині шекспірівського тексту є безліч візуальних образів. Через свої сумніви він не хоче ні бачити доказів, ні почути голос розуму. Всю першу частину п'єси Леонт перебуває у сумі і траурі, але дуже швидко радіє прощенню дружини у фіналі твору.

У «Зимовій казці» та «Бурі» багато зла, і воно по-своєму не менш страшне, ніж у великих трагедіях Шекспіра. Досить згадати несподівану лють героя «Зимової казки» Леонта, яка веде не лише до уявної загибелі його дружини та дочки, але й до реальної загибелі сина, або зради героя драми «Бурі» Антоніо, який засудив свого брата Просперо та його маленьку дочку на вірну смерть, коли він відправив їх в утлому човнику в плавання океаном.

Поетична символіка зимової, мертвої природи в першій із названих п'єс і лютої бурі, стихія якої здається невіддільною людині, що розбушувалась, – у другій ніби взяті з похмурого світу трагедій Шекспіра. У той час як перемога зла тут є уявною. Навесні природа відроджується від зимової сплячки, тільки зовні схожої на смерть, і Леонт, що викупив свою провину багаторічним каяттям, знову знаходить дружини і дочки. Пройшовши довгий шлях духовного пошуку і підкоривши себе чарівній стихії, Просперо відмовляється від праведної помсти і прощає своїх ворогів. Він вирішує знищити магичну книгу і повернутися на міланський престол, бо найвища мудрість – у пізнанні себе та служінні ближньому. Між ними та трагікомедіями стоять досвід великих трагедій, розуміння, що зло не можна повністю викоринити, хоч і можна перемогти. Люди, подібні до Антоніо, є і будуть. Але, хоча вони і небезпечні, перемога у творчості пізнього Шекспіра залишається не за ними.

Тема «злочину і покарання» вирішується в «Зимовій казці» так само, як у «Цимбиліні», і в усіх інших творах Шекспіра: хороша людина, що піддалася

поганій пристрасті, розплачується за злочин душевними муками, бо сама природа в ній обурюється проти скоєного нею зла. Така взагалі «природна мораль» Шекспіра.

Ще одним прикладом прекрасного і потворного слугують образи Аріеля і Калібана, вони створюють контраст між владою мистецтва і низинними, грубими пристрастями в людській природі. Це протиставлення насичене безліччю різних, слабо пов'язаних одне з одним асоціацій. Безсумнівно, що Аріель втілює сили природи і всіх видів мистецтва: він вміє літати, плавати, викликати грім, блискавку, він не горить у вогні, швидко мчить на хмарах, він відтворює рев морської бурі, збуджує бачення в уяві людей, він володіє владою не тільки над природою, а й над почуттями людей, викликає любов в серцях Міранди і Фердінанда, каяття в душі Алонзо, страх Себастьяно і Антоніо, навіть Калібан піддається впливу чарівної музики. Аріель символізує владу мистецтва над людьми, особливо влада театру – його «чудеса» можуть сприйматися і як театральна вистава.

Дослідники витратили чимало зусиль, щоб розгадати образ, пов'язаний з відьмою Сікоракси, матері Калібана, яка до появи Просперо володіла островом. За норавливий характер вона ув'язнила Аріеля в розщеплену сосну, і тільки Просперо звільнив його від мук і змусив підкорятися задля власної вигоди. Образ Сікоракси символізує в п'єсі владу неосвіченої грубої сили, політичні та релігійні переслідування, які пригнічують розум, фантазію, мистецтво. Однак природа Аріеля така, що він насилу підпорядковується навіть розумному і доброму пану, він жадає отримати повну свободу і служить цілям Просперо тільки тимчасово, тому що за своєю природою творчі сили людини прагнуть до свободи, однак вони змушені підкорятися або злим або добрим силам, і їх повна незалежність від людського суспільства є відносною – вільні лише стихійні сили природи, але мистецтво повинно бути підпорядковане владі розуму.

Образ Калібана часто сприймають лише як уособлення грубих вад або нижчих шарів суспільства, що виконують чорну роботу. Здається, що творіння

Шекспіра значно складніше, тому і абстрактно-психологічне і вузкосоціальне тлумачення образу є спрощенням. Він є своєрідним дикуном, для якого не має нічого святого, та який хоче лише володарювати на острові.

Але найяскравішим прикладом поєднання високого та низького у трагікомедії слугує Антоніо, брат Просперо, який незаконно захопив владу в Міланському графстві: *“He learned when to ask / We agree to answer when – with a refusal; / Whom to bring closer and whom to exile. / He made my servants serve him, / Lured my friends to him; / Holding the tuning pegs from the strings of the soul, / He adjusted all the hearts in his own way. / Around my sovereign trunk / He wrapped himself around like a tenacious vine, / And sucked all the juices ...”* [Shakespeare W. The Tempest]. Ось так, здавалося, вельми шановна людина, а насправді не здатна на добрі та великі справи, а лише добивається успіху та виконання своїх мрій цінною чужих страждань, зради та обману.

У трагікомедії «Зимова казка», прикладом антиномії «бути та здаватися» слугує ілюзія класової нерівності, адже коли син короля Богемії Поліксен закохується в Пердиту, його батько був проти шлюбу з сільською дівчиною, але дізнавшись, що насправді вона є дочкою короля Леонта, відразу погодився на цей союз. Тобто Пердіта певний період часу зображувалась селянкою, будучи в той же час дочкою короля.

У трагікомедії «Буря» явно виражено барокову антиномію поєднання красивого та потворного. Прикладами слугують Міранда та Калібан. Міранда, дочка Просперо, є повним втіленням привабливості і чистоти душі. Її врода здатна зачарувати з першого погляду : *“So here she is, the goddess, in whose honor that hymn sounded! ... Honest with an answer: Do you live here, on this island? What do you command me to do? The last question, But the main one for me: tell me, miracle, are you a fairy or mortal?”* [Shakespeare W. The Tempest] та *“Oh, if you have not given your love to anyone, I will make you the queen of Naples”* [Shakespeare W. The Tempest]. Кожна з цитат демонструє чисте та невинне кохання. *“Miranda means wonderful. Indeed, you are wonderful, more wonderful than anyone in the world! Happened with admiration to me to look At many women,*

I was often bewitched by the murmur of their speech, Others were to my heart, – And yet I have not met a single one, In which I would not see the flaws, Staining her dignity. But there are no flaws in you, you are perfection, Creation is higher than all earthly beings” [Shakespeare W. The Tempest].

У той же час, Каліббан є її повною протилежністю: *“The same Caliban, dull and dark, Which I keep for services” [Shakespeare W. The Tempest]* та *“He is rude and terrible. I don't like meeting him, father” [Shakespeare W. The Tempest]*. Колись Каліббан намагався зганьбити Міранду, і тому Просперо був змушений застосувати до нього примус. Крім того, Просперо визнається, що тільки вихованням не може змінити грубу природу Калібана. І він має рацію: Каліббан захоплено вітає блазня Трінкуло і дворецького Стефано, яким він за пляшку святого напою (*“a divine drink”*) готовий віддати і свою свободу і весь острів. Каліббан вмовляє їх вбити Просперо, спалити його книги і заволодіти островом: *“I told you: after dinner / He always sleeps. Kill him in his sleep. / But just grab the books first. You crush his skull with a log, / Or cut his throat with your knife, / Or drive him into the belly. / But remember - books! Take them! / Without books, he is stupid, like me, / And the spirits will not obey him: After all, they hate him, just like me. / Burn all the books” [Shakespeare W. The Tempest]*. Ця цитата говорить про те, що Шекспір поділяв побоювання гуманістів щодо народних заколотів: в драмі показано, як непокорна дикуна і п'яних слуг ледь не закінчився загибеллю мудреця і мага. Весь бунт зображений в комічному світлі, особливо смішно звучить в устах п'янички-дворецького пісенька, яка закінчується приспівом: *“Thought is free” [Shakespeare W. The Tempest]*. В алегоричній формі зображено безглузде і дурне бунтарство п'яниць і невігласів, які прагнуть до свободи від праці і всяких законів, стримуючих їх низьку пристрасть.

Ставлення Просперо до людей і нового світу пройняте внутрішнім сум'яттям, він самотній, не вірить людям. Випробовуючи Фердінанда, маг намагається зрозуміти його внутрішню сутність: *“She is as kind as her ruthless father is Cruel. / He ordered thousands of such huge logs to be moved and folded here. / What has never happened in the work of a rough Hitherto such performers*

...”; також це демонструють і слова Міранди: “*You will sit, but for now I will work for you. Give me a log.*», а Фердінанд лише доводить це: «*Oh no, generous creature! Let my spine break, Let the veins break from the strain, But I will not idly watch, How black work dishonors you*” [Shakespeare W. The Tempest].

Просперо переконався на гіркому досвіді, що людина може прикидатися, і грань між людиною і маскою, яку вона одягає і зживається з нею, є дуже тонкою. Звідси відповідно, Вільям Шекспір впритул підходить до барокової проблеми «бути і здаватися». Світ, змальований у «Бурі», не такий, яким здається: відбувається спотворення всіх його форм, починаючи зі звичайного ігрового вдавання і закінчуючи найглибшим лицемірством, це світ, який приховує правду.

Таким чином, антиномії, які втілюють барокове бачення світу, як такого, що зітканий із протиріччя, проявляється у таких антиноміях як поєднання високого та низького, трагічного та комічного. Наступною антиномією, котра є характерною для бароко, є використання антиномії «бути та здаватися». Крім того, нечітка грань між сном та реальністю є також характерною для барокової стилістики.

ВИСНОВКИ

Бароко, яке виникає наприкінці XVII століття, має свої основні характеристики, що вирізняють серед його інших стилів, тогочасного мистецтва. Такими визначальними рисами бароко є: поєднання релігійних і світських мотивів, образів; мінливість, поліфонічність та ускладнена форма творів; тяжіння до різких контрастів, складної метафоричності, алегоризму; трагічна напруженість і трагічне світосприйняття; символи, пишній риторичний стиль, патетика; реальний світ, згідно світосприйняттю бароко, нагадує сон; перше вдале поєднання трагічного з комічним, піднесеного з вульгарним; настрої песимізму, скепсису, розчарування.

Незважаючи на те, що багато прийомів барокової поетики є спільними як для літератури середньовіччя, так і для літератури Ренесансу, бароко за своєю суттю протистоїть попередній традиції культурного розвитку, воно є початковим етапом формування літератури Нового часу, основою культурного розвитку на нових засадах. У цьому і полягає суть бароко. Одним із найвидатніших митців, який писав в стилі бароко, вважають Вільяма Шекспіра.

Не дивлячись на те, що трагедії митця є більш досліджені, його трагікомедії часто залишаються на периферії дослідницької уваги, їх лише побіжно згадують серед інших творів Великого Барда, при цьому такий аспект, як втілення барокової естетики залишається поза увагою науковців.

Отже, саме тому було більш детально розглянуто п'єси В. Шекспіра «Цимбелін», «Буря» та «Зимова казка» на тлі барокової традиції. Проведений в роботі аналіз текстів трагікомедій Вільяма Шекспіра «Цимбелін», «Буря», «Зимова казка» дозволив поглибити сучасні уявлення про пізню творчість драматурга.

У ході вивчення пізніх творів письменника було з'ясовано особливості побудови сюжету. У п'єсах митця змішуються давні та сучасні суспільства;

поєднуються суперечливі настрої. Також слід зауважити, що основи деяких сюжетів запозичені з інших творів, хронік, драм відомих письменників. У сюжеті кожної з пізніх трагікомедій Шекспіра присутні казкові мотиви – духи, привиди, магія. Іншим елементом сюжету є змалювання проблем суспільства та життя на лоні природи як форми втечі від соціальних проблем. Водночас, розглядаються конфлікт добра і зла, у якому добро завжди отримує перемогу. Події в трагікомедіях «Цимбелін», «Буря» та «Зимова казка» будуються на контрастах: сумні події у зав'язці творів завжди закінчуються щасливим вирішенням усіх конфліктів. Варто відзначити і особливості хронотопу аналізованих драм, який відбиває барокову концепцію світу. Як правило події відбуваються в екзотичних локусах, які приваблюють своєю незвичністю, час при цьому не конкретизується і за задумом драматурга його перебіг може або пошвидко втілюватися, або гальмуватися. Загалом, мозаїчне поєднання різнорідних елементів сюжету та композиції таких творів є втіленням барокового бачення світу як хаосу.

Образи персонажів трагікомедій «Цимбелін», «Буря» та «Зимова казка» реалізують барокову концепцію людини, яка постає як «ламкий очерет, що гоїдається на вітру». Тож, персонажі постійно опиняються під впливом або ірраціональних сил, або своїх власних незбагнених мотивів. Барокова концепція людини проявляє себе у тому, що в драмах завжди є гіперболізація позитивних та негативних рис, присутнє протистояння надзлогів та надгероїв, а отже, характери персонажів трагікомедій є акцентованими і завжди однобічними, зміни у їхній поведінці та світогляді завжди є раптовими і часто невмотивованими.

Окрім трагічних персонажів у зазначених драмах зображено також і комічні постаті, такий контраст справляє сильне емоційне враження, знімає драматичну напругу та готує глядача до щасливої розв'язки.

У трагікомедіях Вільяма Шекспіра знаходять свої втілення барокові антиномії, зокрема, «бути і здаватися», що реалізується у мотивах невізнання

та перевдягання героїв, розуміння життя як сну, що змальовується у сценах чаклунства Просперо чи у напівмаренні Герміони, тощо.

Найочевиднішими контрастами на всіх рівнях тексту є поєднання низького та високого стилів, низьких та високих колізій. Водночас, варто згадати і антонімічне поєднання красивого та потворного, романтичного та буденого. Особливе місце у поезиці трагікомедій займають метафори, які часто перетворюються на розгорнуті та виступають сюжетноформуючим чинником.

Отже, можна стверджувати, що трагікомедії Вільяма Шекспіра є яскравим втіленням англійського бароко, дослідження рис якого є науково перспективним і у подальшому може призвести до цікавих літературознавчих відкриттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. Москва : Наука, 1967. 455 с.
2. Аникст А. А. Шекспир. Москва : Молодая гвардия, 1964. 495 с.
3. Анкист А. А. Шекспир Ремесло драматурга. Москва : Советский писатель, 1974. 455 с.
4. Антиномии. URL: <http://www.culturescience.ru/cs0os-178-1.html> (дата звернення: 20.10.21).
5. Барочная литература что это. URL: <http://fb.ru/article/244965/baroc-hnaya-literatura---chto-eto-stilisticheskie-osobennosti-barochnoy-literaturyi-barochnaya-literatura-v-rossii-primeryi-pisateli> (дата звернення: 03.08.21).
6. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. Київ : Факт, 2007. 720 с.
7. Борев Ю. Б. Эстетика. Москва : Феникс, 2006. 290 с.
8. Вельфин Х. Ренесанс и бароко. Москва : Знание, 1989. 340 с.
9. Визначальні риси бароко. URL: <http://lib.znaimo.com.ua/docs/323/index-960748.html> (дата звернення: 20.09.21).
10. Виноградов М. А. Барокко – жемчужина неправильной культуры XVII столетия. Москва : Едельвейс, 1999. 158 с.
11. Вільям Шекспір. URL: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/270/> (дата звернення: 11.09.21).
12. Вільям Шекспір. 2007. URL: <http://www.zarlit.com/article/7.html> (дата звернення: 10.10.21).
13. Владимирова С. А. Эстетика бароко : причины появления, происхождение термина. Москва : Гардарика, 1994. 203 с.

14. Гапко Г. URL: <http://www.day.kiev.ua/161019/> (дата звернення: 02.11.21).
15. Голованова И. С. История мировой литературы. Классицизм. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/klassicizm.htm> (дата звернення: 15.10.21).
16. Грицай О. Шекспір. В 300-літні роковини смерті. URL: <https://zbruc.eu/node/50635> (дата звернення: 20.09.21).
17. Діти в шекспірівському каноні: стан вивченості проблематики URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/31-32-2019/11.pdf> (дата звернення: 21.09.21).
18. Донскіс А. Шекспір як еталон сучасності. *Тиждень*. 01.03.2013. URL: <https://tyzhden.ua/Columns/50/71136> (дата звернення: 29.10.21).
19. Жанр трагедии в творчестве Шекспира. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-tragedii-v-tvorchestve-shekspira-k-postanovke-problemy> (дата звернення: 20.09.21).
20. Затонський Д. Вільям Шекспір. 1984. URL: http://www.aelib.org.ua/texts/zatonsky_william_shakespeare_ua.htm (дата звернення: 08.10.21).
21. История архитектуры. URL: <http://www.rusarh.ru/> (дата звернення: 20.09.21).
22. Колесник Е. С. Король Лир. У. Шекспира : стратегии художественной интерпретации. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. *Грамота*. Тамбов, № 12. Ч. I. 2013. С. 82–87.
23. Колесник О. С. Людська та космічна правда в інтерпретації В. Шекспіра. URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80/Downloads/222-416-1-SM.pdf> (дата звернення: 26.09.21).
24. Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу. Дніпро : Художня література, 1971. 132 с.

25. Коротка характеристика бароко в мистецтві і літературі. URL: http://parta.at.ua/publ/tematichni_shkilni_tvori/literaturni_naprjamki/korotka_karakteristika_baroko_v_mistectvi_i_literaturi/62-1-0-2879 (дата звернення: 11.09.21).
26. Література в епоху Ренесанса. URL: https://www.letopis.info/the_mes/literature/literatura_v_epohu_renessansa.html (дата звернення: 18.07.21).
27. Маринистское течение в итальянской литературе. URL: <http://www.litrasoch.ru/marinistskoe-techenie-v-italyanskoj-literature/> (дата звернення: 20.09.21).
28. Михальченко Т. В. Ознаки бароко в художньому просторі та стилістичній площині п'єси В. Шекспіра «Буря». *Філологічні студії*. Кривий Ріг, 2016. №13. С. 213–222.
29. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. Москва : Советский писатель, 1989. 416 с.
30. Ренесанс. Бароко. Класицизм. Проблеми стилів в західноєвропейському мистецтві / відп. ред. Е.А. Віллер. Київ : Наука. 1966. 450 с.
31. Стилистические черты барокко. URL: <https://infourok.ru/prezentaciya-stilisticheskie-cherti-barokko-2694846.html> (дата звернення: 08.09.21).
32. Теорія літератури : підруч. для філол. ф-тів ун-тів / під ред. проф. В. Ф. Воробйова, Г. А. В'язовського. Київ : Вища школа, 1975. 400 с.
33. Теорія літератури. URL: <http://ukrlit.net/info/criticism/tragicomedy.html> (дата звернення: 10.06.21).
34. Тит Макций Плавт. Амфитрион. URL: https://lib.misto.kiev.ua/POEEAST/PLAVT/plavt2_7.dhtml (дата звернення: 30.10.21).
35. Трагикомедия. URL: <https://www.litdic.ru/tragikomediya/> (дата звернення: 27.09.21).
36. Трагікомедія. URL: <https://studfile.net/preview/6272560/page:45/> (дата звернення: 10.08.21).

37. Цимбелин. URL: <http://williamshakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st091.shtml> (дата звернення: 20.09.21).
38. Шалагінов Б. Б. Естетика і поетика літератури Бароко. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. Київ, 2003. № 12. С. 20–24.
39. Шаповалова М. С. Історія зарубіжної літератури. Львів : Світ. 1993, 312 с.
40. Шаповалова М. С. Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження. Київ : Знання, 2011. 476 с.
41. Шекспир : Гамлет. URL: <http://literatura/movni-zasobi-tvorennya-hudozhnih-obraziv-u-drami-gamlet-shekspira> (дата звернення: 15.08.21).
42. Естетика Барокко. URL: <https://studentslibrary.com/library/read/43073-estetika-barokko> (дата звернення: 20.07.21).
43. Словник літературознавчих термінів. URL: <http://www.ukrlit.net/info/dict/voхsp.html> (дата звернення: 20.08.21).
44. Baroque literature. URL : <https://www.hisour.com/baroque-literature-7890/> (accessed: 20.09.21).
45. Briganti G. Storia della parola e fortuna critica del concetto. *Barocco*. Paris, 1958. P. 346–359.
46. Hatzfeld H. Estudios sobre el Barroco. *Shanchez Pacheco*. Madrid, 1964. 395 p.
47. Kurz O. Barocco: storia di una parola. *Lettre Italiane*. Italy, 1960. P. 414–444.
48. Wellek R. The Concept of Baroque in Literary Scholarship. *New Haven*. France, 1963. P. 69–127.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

49. Shakespeare W. Cymbeline. URL: <http://shakespeare.mit.edu/cymbeline/full.html> (accessed: 22.10.21).
50. Shakespeare W. The Tempest. URL: <http://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html> (accessed: 20.10.21).
51. Shakespeare W. Winter's Tale. URL: http://shakespeare.mit.edu/winters_tale/index.html (accessed: 02.11.21).

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as the specifics of baroque aesthetics in William Shakespeare's tragicomedies "The Tempest", "Cymbeline", "Winter's Tale".

The object of research is the poetics of William Shakespeare's tragicomedies "The Tempest", "Cymbeline", "Winter's Tale". The subject of study is the baroque aesthetics in the representation of Shakespeare's tragicomedies "The Tempest", "Cymbeline", "Winter's Tale".

The aim of the thesis is to find out the specifics of baroque representation in William Shakespeare's tragicomedies "The Tempest", "Cymbeline", "Winter's Tale".

To achieve this goal, the following tasks were set: 1) to consider the aesthetic principles of the Baroque; 2) to find out the place of tragicomedies in the context of William Shakespeare's creative legacy; 3) to determine the features of the plot of Shakespeare's tragicomedies; 4) to consider the system of images of characters in tragicomedies, which are built on the principles of baroque aesthetics; 5) to analyze baroque antinomies in order to identify the features of artistic representation of the world in tragicomedies. The definition of the "baroque" is offered in the work.

Exploring the artistic space of the plays "Cymbeline", "The Tempest", "Winter's Tale", we found in it a whole system of baroque means of reflecting reality. The plays embody the baroque idea of the illusory and variability of the world and man, the author distorts the space, thus testifying to the disharmony and chaos that prevail in the world. The dominant techniques in Shakespeare's late pieces are play, illusion, dream, changing forms, which are the foundations of Baroque poetics.

Key-words: *tragicomedy, baroque, Tempest, Cymbeline, Winter's Tale, baroque aesthetics, baroque antinomy*

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Ільченко Ірина Сергіївна, студент(ка) 2 курсу магістратури, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма мова і література (англійська), адреса електронної пошти ilchenko.irenad@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Поетика бароко у трагікомедіях В. Шекспіра» 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;

- згоден/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 _____

Ільченко Ірина Сергіївна