

ДО ЛІТЕРАТУРНИХ ЮВІЛЕЇВ

До 450-річчя Вільяма Шекспіра (1564–1616)

УДК 821.111-21.09"15/16"

РЕЦЕПТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СЦЕНИ З ВОРОТАРЕМ У ТРАГЕДІЇ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА „МАКБЕТ”

Галина Олексіївна Пастушук

kniazivna@gmail.com

*Кандидат філологічних наук, старший викладач
Кафедра іноземних мов та технічного перекладу
Львівський державний університет безпеки життєдіяльності
Вул. Клепарівська, 35, 79000, м. Львів, Україна*

Анотація. Проведено (інтер)текстуальний аналіз третьої сцени другого акту трагедії Вільяма Шекспіра з метою виявлення в ній прихованих алузій на середньовічну містерійну п'єсу „Зішестя в ад” і пов'язану з нею карнавальну традицію сценічного блазнювання. Шляхом аудіо-візуальної реконструкції зафіксованої у тексті театральної гри розкрито рецептивний потенціал сцени, на перший погляд „відірваної” від фабульної канви трагедії. Доводиться думка, що сцена з Воротарем являє реципієнту водночас трансцендентний і реалістичний виміри п'єси. Загострення есхатологічних мотивів через проведення прихованих паралелей „Макбет – диявол”, „диявол – Воротар”, „Макбет – Воротар” засобами інтертекстуальної гри стає визначальним для „локалізації” сюжету трагедії в театральному часопросторі Лондона поч. XVII ст. та її стереоскопічної рецепції сучасниками Шекспіра.

Ключові слова: Шекспір, рецепція, блазень, містерійна драма, інфернальна сцена.

За останні десятиліття світовий доробок шекспірознавства збагатився працями, в яких постулюється думка про тісний зв'язок „драматичного канону” Вільяма Шекспіра із традицією середньовічного театру. Зазвичай їх автори представляють так звану театрознавчу тенденцію шекспірознавчого дискурсу, висхідною тезою якої є „визнання принципової відмінності законів, за якими будувалася англійська ренесансна драма, від драматичних канонів пізніших епох” (П. Брук, К. Мур, К. Макдермот, Я. Котт, А. Аникст, М. Морозов, А. Бартошевич), характеризуються „підвищеною

увагою до історичного контексту формування елизаветинської драми, соціокультурної ситуації тогочасного суспільства та інтелектуально-духовної атмосфери пізнього англійського Ренесансу” [6, с. 6–7] (Л. Готсон, Е. Гурр, Р. Голдсміт, Л. Калвелл, або ж розглядають епоху Відродження як історико-культурний період середньовічної цивілізації, у межах якого співіснували та активно взаємодіяли різноякісні за своєю світоглядно-аксіологічною орієнтацією культурні потоки – середньовічний і ренесансний).

Попри світоглядну і хронологічну належність спадщини Великого Барда до культурної доби європейського Ренесансу, вчені простежують генезу певних лейтмотивів та жанрових „неправильностей” (у його п’єсах різних періодів) у карнавальномістерійній природі середньовічного дійства. Застосовуючи комплексну методику „культурного матеріалізму”, „нового історизму”, „марксистської критики”, „християнської критики” тощо, вони здійснюють спроби прояснити „темні місця” Шекспірових п’єс. У річищі цієї тенденції протягом останнього десятиліття виділяється, для прикладу, професор-медієвіст Кембриджського університету Гелен Купер, яка послідовно й невтомно деконструє поділ літературного процесу, зокрема в Англії, на середньовічний та ренесансний етапи, вважаючи такий підхід „застарілою даниною Просвітництву” [13, с. 3]. Дослідниця наголошує присутність середньовічної епістеми у світогляді і творах Шекспіра, а в останній публікації – „Шекспір і середньовічний світ” (2010 р.) – узагалі заявляє, що „світ, у якому жив Шекспір, – середньовічний” [12, с. 1].

Серед численних аргументів, наведених авторкою в семи розділах монографії, знаходимо „естетику тілесності” (*incarnational aesthetic*), що передбачала антисенеківську наочність поєдинків, обіймів і поцілунків, смертей і вбивств на сцені [12, с. 48]; нехтування аристотелівськими засадами драми і трактування театру як мікрокосмосу (*theatrum mundi*) чи енциклопедії знань про світ (*summa*) [12, с. 52]; прагнення драматурга поставити навіть те, що не піддається постановці (*staging the unstageable*) – наприклад, невидимого Аріеля чи відьом [12, с. 64]; тяжіння до трьох типів персонажів – Короля, Пастуха і Блазня (Порока) [12, с. 92]; діалогування Шекспіра із Гауером і Чосером [12, с. 210, 234]. Усе це – чергові відправні точки для переосмислення первинних інтенцій видатного драматурга, а відтак і „горизонту сподівань” його цільових театральних реципієнтів.

У світлі вищесказаного, мета даної статті – показати нові можливості прочитання класичного тексту однієї з „великих трагедій” (за А. С. Бредлі) Шекспіра крізь призму її генетичного зв’язку із трьохсотлітньою традицією постановок у містах Англії Містерійного Циклу (*the Mystery Cycle* або *Corpus Christi Plays*). Останній являв собою кількадевні карнавальні варіації на тему Святого Письма, з яких на сьогодні збереглося чотири основних корпуси текстів – Йоркський, Честерський, Ковентрійський і Таунлійський Цикли.

Безпосереднім об’єктом розгляду є третя сцена другої дії „Макбета” (*Macbeth*, 1605), яка тривалий час залишалася „темним місцем” трагедії і, мабуть, від часів публікації знаменитої статті англійського романтика Томаса де Квінсі (Thomas de Quincey “*On the Knocking at the Gate in Macbeth*”, 1823), приваблювала вчених із різними інтерпретативними практиками – від наратологічних до психоаналітичних. У центрі фрагмента (II.III.1-40) – фігура другорядного персонажа-слуги Воротаря (*Porter*), який водночас виконує роль сценічного блазня – невід’ємного атрибута лондонських театрів елизаветинської епохи. Відтак, згідно з канонами тогочасної англійської сцени, саме на нього покладається головна відповідальність за реценцію постановки, оскільки „з-поміж усіх акторів саме блазень повинен був не випускати з поля зору аудиторію і підтримувати її увагу весь час” [10, с. 68].

У попередніх розвідках автора даної статті вже йшлося про рецептивний [3] та інтертекстуальний [2] потенціал Шекспірового блазня, його функцію інтерпретатора й коментатора головної колізії п’єс. Говорилося і про генетичну тяглість між комічними віланами середньовічних містерій і мораліте та блазнями у п’єсах сучасників Шекспіра, які, намагаючись задовольнити запит лондонської публіки, доволі штучно „втискали” блазня чи блазнюючого чорта в сюжетну канву своїх творів [4; 5]. Статистично, зі всіх персонажів, ідентифікованих у *dramatis personae* елизаветинських п’єс рустикальними блазнями (*clowns*), „практично половина є різного роду слугами і приблизно стільки ж слуг (*porters, messengers, grave-diggers* і т.д.) насправді відіграють роль сценічного клоуна” [10, с. 30]. Певну театральну „натягнутість” образів блазнів-слуг засвідчує той факт, що ця фігура, як стверджувала ще на початку минулого століття британська дослідниця О. Басбі на основі аналізу близько ста п’єс елизаветинського періоду, за фабульною значущістю лише зрідка перевищує інших персонажів.

Чи не єдиний виняток становить власне шекспірівський „драматичний канон”, де блазень не лише виконує важливу рецептивну місію, але й майстерно вплетений у перебіг драматичних подій. Погоджуючись із твердженням О. Басбі, що „ніде більше в елизаветинській драмі не знаходимо блазня, що за важливістю в дії п’єси міг би зрівнятися з Фестом або Блазнем Ліра” [10, с. 31], спробуємо довести, що й мало помітний у тексті трагікомічний блазень „Макбета” – не виняток з цього правила.

Воротар з’являється на сцені в момент, коли ключова подія (вбивство Макбетом короля Дункана), що зумовлює подальшу акумуляцію зла і трагічний фінал п’єси, уже сталася, і протагоніст переживає стан на грані божевілля. За сценічними ремарками, вихід Воротаря супроводжується сильним стуком. Він починає лунати ще наприкінці другої сцени, коли подружжя Макбетів обговорюють деталі представлення вбивства як злочину, вчиненого конюхами (II.II.57-8). Фактично, до появи Воротаря стукіт лунає чотири рази (II.II.58, 66, 70, 74), причому вочевидь з наростаючою силою, про що свідчать слова блазня: “Оце так гупає!” (Here’s a knocking indeed!).

За логікою фабули п’єси, звук лунає від брами замку Макбетів у Інвернесі (Шотландія). Він підсилює тривогу і змушує господарів вдати, що вони спали: “LADY MACBETH ...Get on your nightgown, lest occasion call us, / And show us to be watchers...” (II.II.71-2). Воротар – це слуга, якого послано (очевидно, самим Макбетом) відчинити браму невідомим гостям. Друга фраза персонажа, однак, „вмикає” інший – есхатологічний вимір подій і сигналізує тимчасовий „вихід” з драматичного часопростору в сценічну гру блазня на основі відомого топосу про зішестя Христа до пекла: “If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key” (II.II.41-2).

Сучасні дослідники [14; 17; 20], услід за театрознавцем Гліном Вікемом, який уперше підмітив містерійний підтекст у цій драмі [23], схильні вважати, що звуками стуку й алюзією Воротаря до пекельної брами Шекспір миттєво актуалізував у свідомості глядачів пам’ять про досвід провінційного перегляду Містерійного Циклу, точніше п’єси „Зішестя в ад” (*The Harrowing of Hell*), що брала за джерело так зване „Євангеліє від Никодима”. У ній головна дійова особа – Чорт – грав роль воротаря при вході до Пекла. Протягом жанрової еволюції містерій до кінця XVI ст. п’єса обросла численними комічними елементами, а фігура Чорта здобула рецептивне підсилення за рахунок літературних обробок сцени

„входу до пекла” та атракційного костюму, витрати на який уже наприкінці XIV ст. перевищували кошторис костюму актора в ролі Бога [17, с. 62].

Так, коли Христос наближався до пекельних воріт, Сатана вигукував: “Ich haue herd wordes stronge, / Ne dar I her no lengore stonde; / Кеpe ње gates whoso mai, / I lete hem [=them] stonde and renne awei” (“Чую слова грізні, / Не смію тут стояти довше; / Хай стереже ворота хто собі хоче, / Я їх лишаю і тікаю” (переклад наш. – Г.П.) [20, с. 14: рядки 139–42]. У внутрішню комунікацію Сатани з підопічними чортами (він звертається до них зневажливим словом ‘Thefys’ – „зłodії”) автори Циклів вкладали ще більше комізму, фактично перетворюючи її на клоунаду. У Таунлійському Циклі, приміром, Сатана наказував Вельзевулу міцно зачинити пекельні ворота і не впускати Христа, на що Вельзевул відповідав наріканням, що, мовляв, „це легко сказати, але куди важче зробити”: “То sett hym sore, that is sone saide! / com thou thi self and serue hym so” [22, с. 300: рядки 221–2]. В окремих сценах Йоркського Циклу ворожі сили билися між собою, і Сатана навіть погрожував проламати череп Вельзевулу [24: The Harrowing of Hell, рядки 210–15]. Один із демонів звинувачував Сатану в падінні сил зла із Царства Божого до пекла і називав його „дурним тюхтієм” (lurdane – архаїчне слово для пейоративного позначення слабоумної або розумово відсталого особи [від старофр. lourdin (важкий незграба) і від лат. lūridus – блідо-жовтий]) – словом, що комічно дисонувало з удаваною величчю верховного злого духа. Сатана відповідав тим самим прізвиськом, звинувачуючи демона в наклепі [17, с. 64]. Витончена наївність віланів, їх образи на адресу один одного і грубий тілесний гумор творили промовистий рекреативний елемент п’єси.

Як зазначає Г. Купер, рівень міграції населення до Лондона наприкінці XVI ст. дозволяє говорити про те, що „домінуючим живим театральним дитячим і юнацьким досвідом великої частини тогочасних театралів мусіли бути п’єси [Містерійного] Циклу” [14]. Коли глядачі бачили на сцені самого Воротаря (інші персонажі, за ремарками п’єси, виходять), наростаючий звук стукання мав не лише суто аудіально-асоціативне значення стуку Христа до воріт пекла, але й компенсував брак сценічних декорацій на сцені „Глобуса”, якими була багата відповідна сцена містерії – гротескного чортівського костюму воротаря чи Пекельних Врат у вигляді великого рота (Hellmouth). Лише стукіт указував на те, що

ворота Макбетів стають на якийсь час вратами аду, а на сцені стоїть „старий знайомий” – чорт, що не хоче впустити Христа.

Американський дослідник Курт Шреєр вважає, що при матеріалізації елизаветинських п'є на сцені звуки, що викликали в уяві глядачів чіткі візуальні ряди, мали виняткове значення, особливо в акустичних умовах амфітеатру, яким був „Глобус”. По суті, „звуки, що лунали зі сцени чи з-поза її меж, були настільки іманентними ознаками старих вистав і настільки знайомими глядачеві, що драматург професійного театру міг дозволити собі зіграти на контрасті між їх первинним значенням і контекстом, у якому це значення актуалізувалося” [21]. Саме таку гру на рівні акустичного малапропізму Шекспір реалізував у сцені з Воротарем. Контраст часопросторових дискурсів, що майже накладається на момент убивства, і поява коміка на сцені мали б викликати вибух сміху.

Чортівська ідентичність Воротаря відкривається також і на вербальному рівні. Персонаж божиться Вельзевулом (II.III.4) і називає свою функцію на сцені „чортівським сторожінням брами” (devil-portering, II.III.18), однак центральний комічний прийом блазня – це монологічний діалог з уявними стукачами, за образами яких прочитується перелік грішників середньовічної містерії. При пізніх постановках „Зішестя в ад” серед грішників, яких Чорт тримав у себе і не хотів віддавати Христу, середньовічний глядач міг впізнавати негативних прототипів із мікросоціуму середньовічного міста. Так, автор Честерського Циклу вводив у п'єсу постать відомої в околицях господині таверни, котра свого часу зажила лихої слави – не доливала клієнтам, вживала лайку, грала в карти і кості, а за це потрапила до пекла [18, с. 168, рядки 265-76]. Подібні вкраплення соціальних типів (неправедних короля, королеви, імператора, папи, купця, судді тощо) зустрічаємо також в останній п'єсі Честерського Циклу – „Страшний суд” (*The Last Judgement*) із розгорнутою картиною пекла.

Чотири рази, у відповідь на гупання, Воротар візуалізує в уяві глядачів загальновідомі постаті осучаснених „грішників-елизаветинців”. Перший раз до воріт пекла приходять фермер-самогубця: “Here’s a farmer that hang’d himself on th’ expectation of plenty: come in time; have napkins enow about you; here you will sweat for it (II.III.4-7)”. За цим образом глядачі прочитували алюзію до тогочасної бувальщини про фермера, який набрав грошей у борг і купив багато пшениці з розрахунку на те, що в неврожайний рік ціни на зерно зростуть, а побачивши, що наступний врожай був

навіть кращим, з горя повісився. В оповіді підкреслювався дидактичний момент: жадібний фермер був у такий спосіб покараний за свій намір нажитися на людському горі [9, с. 786] (див. примітки А. Анікста і М. Морозова).

Другим у ворота гримає дворушник: “Faith, here’s an equivocator that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God’s sake, yet could not equivocate to heaven: O, come in, equivocator” (II.III.8-12). У цій постаті, як вважають коментатори (зокрема, Д. Наливайко), прочитується натяк на справу священника-єзуїта Генрі Гарнета (Henry Garnet), який підтримував і надихав учасників Порохової змови 1606 року. Останні, як відомо, хотіли висадити в повітря парламент разом з королем Яковом I. На суді Гарнет заявляв, що „молився за успіх великої справи, пов’язаної зі справою католиків”, але водночас твердив, що це не стосувалося Порохової змови [8, с. 670–671].

Третім блазень „являє” глядачам англійського кравця, що краде матерію на французьких споднях: “...here’s an English tailor come hither, for stealing out of a French hose: come in, tailor; here you may roast your goose” (II.III.13-6). Учені у примітках до трагедії пояснюють слова Воротаря тим, що французькі сподні, котрі саме в цей час стали модними в Англії, були дуже широкими, а тому у кравців виникала додаткова спокуса красти матерію [9, с. 786: див. примітки А. Анікста і М. Морозова].

Четвертий „стукаючий” залишається неідентифікованим (What are you? (II.III.17)), і після цього стуку Воротар сигналізує про „вимкнення” сценічної гри й повернення назад до драматичного часопростору словами “But this place is too cold for hell / I’ll devil-porter it no further” (II.III.17-8). При цьому питання, що саме мається на увазі під „цим місцем” (this place) – сцена „Глобуса”, ворота в Інвернеському замку чи імпровізовані „врата аду”? – на рівні тексту залишається без відповіді. Подальші слова Воротаря про недовершений намір представити глядачам увесь спектр англійських грішників у професійному зрізі (“I had thought / to have let in some of all professions, / that go the primrose way to th’ everlasting bonfire” (II.III.18-20)) дають нам ключ до розуміння цілої сцени. Не виключено, що топос „професійного Страшного суду” також легко вписувався в епістему тогочасного глядача, тим паче що дидактика такої сцени мала б перегукуватися з відомою англійцям посадкою представників різних дивних професій на човен капітана Лореля із поеми невідомого автора „Човен капітана Лореля” (*Cock Lorell’s Vote*, бл. 1510). Водночас відмова Воротаря

продовжувати представлення інших грішників може вказувати на зростаючу непопулярність містерійного дискурсу у драмі межі XVI–XVII ст., особливо з огляду на напади пуритан, які, опозиціонуючи себе старій католицькій церковності, трактували містерію і мораліте „вавилонським поріддям” чи „папістською формою поганських ритуалів”. Такою, принаймні, постає середньовічна драма у світлі проповіді Вільяма Крешо (William Crashaw) „Проповідь під Хрестом”, виголошеної в Лондоні у 1607 році: “The vngodly Playes and Enterludes so rife in this nation; what are they but a Bastard of Babylon, a daughter of error and confusion, a hellish deuce ... deliuered to the Heathen, from them to the Papists, and from them to vs?” (цит. за: [21]).

Короткочасне уведення Шекспіром топосу „зішестя в ад” у кульмінаційний момент трагедії наштовхує текстологів і шекспірознавців (передовсім тих, що вживають стратегії „нового історизму”) на різні ідеологічні теорії – від небезпечної гри Шекспіра на дражливому питанні театральних смаків до імпліцитної сатири драматурга на божественність королівської влади Якова I (ворота до королівського замку – це ворота пекла) [14; 15; 21]. Хоч би якими були інтенції Шекспіра, очевидна темпоральна амбівалентність сцени, перехрещення в одній точці кількох рівнів інтерпретації. Воратар, якого міг грати відомий глядачам елизаветинський блазень (наприклад, Роберт Армін), фокусує на собі цю точку у вигляді гри кількох ідентичностей – актора „Глобуса”, слуги Макбета, містерійного чорта, сценічного блазня рустикального типу й самого автора під маскою аукторіального наратора.

На останній стукіт Воратар відчиняє браму, і на сцену виходять Макдуф і Леннокс. Часопросторово есхатологічний вимір зникає, однак перед тим, як відкрити браму, Воратар говорить слова, які, на думку Шреєра, адресуються виключно глядачам: “I pray you, remember the porter” (II.III.21) і запрошують публіку залишитися принаймні в пам’яті на „вічному” – біблійному – рівні прочитання подій „Макбета”. На тлі містерійного підтексту Г. Вікгем інтерпретує момент входу королівських воєначальників крізь браму як підказку про подальший хід дій у трагедії. Учений каже, що якщо трактувати прохання „пам’ятати про воротаря” як алюзію на сцену з містерійним чортом, то „можна пригадати, що саме Христос під голосний стукіт ламає адські врата, дошукуючись Сатани”, а тому „...хоч у цей момент драми Шекспір нам ще не каже прямо, що саме

Макдуфу доведеться відітнути за вбивство Дункана, у слова Воротаря він вкладає приховану підказку” [23, с. 74].

Іпостась Сатани у фігурі протагоніста помітна ще до сцени з Воротарем, коли тривога Макбета підсилюється від першого слабкого стуку: “Whence is that knocking? / How is't with me, when every noise appals me?” (II.II.59-60). Таке саме наростання тривоги серед чортів спостерігаємо у драмі „Зішестя в ад” напередодні тріумфального входу Христа, щоправда, з великими елементами комічної гри. Якщо стукіт Христа у ворота аду в інтерпретації містерійних драматургів набуває приземлено-реалістичного (і навіть комічного) значення фізичного звуку, що спантеличує чортівське царство, то в „Макбеті” спостерігаємо протилежне – звук матеріалізує есхатологічний стукіт Христа в душі Макбета та його дружини, коли протагоністи безповоротно перетинають „пекельну межу” людяності. У порівнянні з абсолютним злом, на яке щойно відважився Макбет, чорт-воротар видається блазнівською пародією на Сатану, що мала би стати додатковим чинником карнавального сміху.

Подальший діалог між Воротарем і Макдуфом у драматичному вимірі п'єси (II.III.22-40) позначений типовими для дискурсу рустикального блазня прийомами – низинно-тілесною темою (пиятика, хіть і сечовиділення), грою слів і жестів, однак навіть вони віддалено карнавалізують магістральну дію трагедії. За комічною „зниженою” безпомічністю Воротаря перед пристрастю до алкоголю, яка роздирає його між суперечливими чуттями – „створює і руйнує, розпалює і гасить, кличе і проганяє, ставить і спихає” (“provokes the desire” і “takes away the performance”) у ньому сексуальне бажання – можна прочитати трагічну безпомічність Макбета і його дружини перед пристрастю честолюбства. Блазенський коментар містить натяк на те, що Макбет тепер стає слугою, іграшкою долі, істинним безликим блазнем. Як зазначає сучасний американський шекспірознавець Альфред Дрейк в одному з останніх коментарів до трагедії, Макбет „зnelюднює себе (“unmans” himself) і перетворюється на жорстокого блазня; його зухвалі дії насправді є лише пасивною реакцією на обставини. В остаточному рахунку, коли амбіція п'янить і веде до божевілля <...>, Макбет стає моральним імпотентом, сп'янілим від пристасті розпусником, карикатурний образ якого драматург подає нам у постаті Воротаря” [16].

Типовий блазенський прийом гри полісемічним словом ‘lie’ (означає водночас 1) лежати і 2) говорити неправду. Відповідно,

слова Макдуфа містять два сенси, один із яких має пряме відношення до вбивства Дункана: „Схоже, і минулої ночі випивка тебе поклала спати / обманула” (II.III.34-8)) драматург перетворює у засіб для створення стереоскопічного образу Макбета: саме з ним цієї ночі сталася катастрофа, у порівнянні з якою нічні пригоди слуги-п’янички – лише веселий фарс.

Згадка про стукіт з’являється у фаталістичному маренні леді Макбет наприкінці п’єси: “To bed, to bed; there’s knocking at the gate: / come, come, come, come, give me your hand: / what’s done cannot be undone: to bed, to bed, to bed” (V.I.65-9). Вона, разом з іншими словами героїні про темряву пекла – “Hell is murky!” (V.I.35), засвідчує присутність топосу „зішестя в ад” в аксіологічному вимірі цілої п’єси. Звукове тло початку трагедії – грім і блискавка, слова персонажів про зловісні крики сича і цвіркунів тощо, відповідають звуковій аурі сцени з Воротарем. Якщо, згідно з гіпотезою Е. Гурра, „грим створювався за допомогою грюкання ядром об лист металу або тривожним боєм у барабан, а блискавка – петардами” [19, с. 186], то стукіт у замку Макбетів мало чим відрізнявся від акустичного тла вистави в цілому.

Таким чином, сцена з Воротарем, що складає всього два відсотки текстуального обсягу п’єси, являє її водночас трансцендентну і реалістичну канву, стає визначальною для локалізації хроніки Голіншеда у сценічному часопросторі Лондона початку XVII ст., рівно ж як і для поглиблення її рецепції сучасниками Шекспіра. Наділивши Воротаря здатністю виходити за межі драматичного хронотопу, відігравати роль містка між дійством і глядачем, вживаючи рецептивну стратегію „загальних місць” (common places) – добре знаних традицій, подій, постатей, уявлень тощо, автор тим самим інтерпретує головну дію вистави для строкатої лондонської публіки. Присутність містерійного топосу в проаналізованому нами уривку підтверджує раніше задекларовану тезу про те, що середньовічна видовищність і гра (тілесна, аудіо-візуальна, вербальна, метатеатральна) відходять з англійського театру набагато повільніше, ніж це зазвичай прийнято вважати. Апеляція до збірної пам’яті середньовічного дійства була запорукою успіху вистави у процесі їх реалізації на елизаветинській сцені, а „саме успіх є найважливішим з аксіологічних вимірів театральної вистави” [7, с. 96] і саме „успіх – єдина проблема, що має істотне значення для театру” [1, с. 9], а для комерціалізованого театру часів Шекспіра – і поготів.

1. *Клековкін О.* Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження) : монографія / О. Ю. Клековкін. – К. : Київський державний інститут театального мистецтва ім. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.
2. *Пастушук Г.* Блазень як інтерпретатор: Шекспір і сучасність / Г. Пастушук // Питання літературознавства : науковий збірник. – Чернівці : Рута, 2006. – Вип. 72. – С. 260–273.
3. *Пастушук Г.* Єлизаветинські блазні як рецептивний потенціал Шекспірової драми / Г. Пастушук // Шекспірівський дискурс [гол. ред. Торкут Н. М.]. – Запоріжжя : КПУ, 2011. – Вип. 2. – С. 114–140.
4. *Пастушук Г.* Сценічні прототипи блазня в англійській алегоричній драмі XIV–XVI ст. / Г. Пастушук // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2009. – Вип. 14. – С. 153–160.
5. *Пастушук Г.* Транспозиція біблійного дурня і фольклорного блазня в англійській літературі пізнього Середньовіччя / Г. Пастушук // Питання літературознавства : наук. збірник. – Чернівці : Рута, 2005. – Вип. 69. – С. 198–208.
6. *Торкут Н.* Трагічне крещендо Шекспірової музи / Наталія Миколаївна Торкут // Шекспір В. Трагедії. – Харків : Фоліо, 2004. – С. 3–38.
7. *Червінська О. В.* Специфіка парадигми „театральний реципієнт” / О. В. Червінська // Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : науковий посібник. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2009. – С. 93–100.
8. *Шекспір В.* Твори : в 6 т. / Вільям Шекспір. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – 693 с.
9. *Шекспир В.* Трагедии. Сонеты / Вильям Шекспир. – М. : Худож. лит., 1968. – 733 с. – (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 36).
10. *Busby O. M.* Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama / Olive Mary Busby. – London : Oxford University Press, 1923. – 87 p.
11. *The Complete Works of W. Shakespeare.* – Kent : Wordsworth Eds, 1999. – 1263 p.
12. *Cooper H.* Shakespeare and the Medieval World / Helen Cooper. – London : The Arden Critical Companions to Shakespeare, 2010. – 272 p.
13. *Cooper H.* Shakespeare and the Middle Ages : [Inaugural Lecture Delivered 29 April 2005] / Helen Cooper. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005 – 38 p.
14. *Cooper H.* Shakespeare and the Mystery Plays / Helen Cooper // Shakespeare and Elizabethan Popular Culture, ed. Stuart Gillespie and Neil Rhodes. – London : Arden Shakespeare, 2006. – P. 18–41.
15. *Cox J.D.* The Devil and the Sacred in English Drama, 1350–1642 [Electronic resource] / John D. Cox. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 257 p. – Available at : <http://ebooks.cambridge.org/chapter.jsf?bid=CBO9780511483271&cid=CBO9780511483271A017>.

16. *Drake J.A.* Macbeth [Electronic resource] / Alfred J. Drake // Shakespeare Notes. – Available at : <http://www.limbsofalarbus.com/2011/11/current-status-of-notes-list.html#!/>.
17. *Eckhardt E.* Die Lustige Person Im Älteren Englischen Drama (Bis 1642) / Edward Eckhardt [FACSIMILE: Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Bd. XVII]. – Berlin : Mayer&Muller, 1902. – 478 S.
18. *Everyman and Medieval Miracle Plays* / [Edited with an introduction by A. C. Cawley]. – London, 1970. – 283 p.
19. *Gurr A.* The Shakespearean Stage 1574–1642 / Andrew Gurr. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – 280 p.
20. *Pollard A. W.* English miracle plays, moralities, and interludes; specimens of the pre-Elizabethan drama [Electronic resource] / Alfred William Pollard. – 23 p. – Available at : <http://www.ebooksread.com/authors-eng>.
21. *Schreyer K.* “Here’s a knocking indeed!”: Macbeth and the Harrowing of Hell [Electronic resource] / Kurt Schreyer // The Upstart Crow (January 1, 2010). – Available at : www.thefreelibrary.com.
22. *The Towneley Plays* [Electronic resource]. – Available at : <http://blocksclass.com/libr/TownleyPlays.htm>.
23. *Wickham G.* Hell-Castle and its Door-Keeper [Electronic resource] / Glynne Wickham // Shakespeare Survey, Volume 19: Macbeth. Ed. Kenneth Muir. Cambridge University Press, 1966. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press. – Available at : http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol0521064325_CCOL0521064325A007.
24. *The York Cycle, 48 Anonymous Plays* [Electronic resource] . – Available at : http://machias.edu/faculty/necastro/drama/york/play_01.txt.

РЕЦЕПТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СЦЕНИ С ПРИВРАТНИКОМ В ТРАГЕДІЇ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА „МАКБЕТ”

Галина Алексеевна Пастушук

kniazivna@gmail.com

Кандидат філологічних наук, старший преподаватель

Кафедра іноземних мов і технічного перекладу

Львівський державний університет безпеки життєдіяльності

Ул. Клепаровська, 35, 79000, г. Львів, Україна

Анотація. Осуществлен (интер)текстуальный анализ третьей сцены второго акта известной трагедии Вильяма Шекспира с целью обнаружения в ней скрытых аллюзий на средневековую мистерию пьесу „Сошествие в ад” и связанную с ней карнавальную традицию шутовства. Путем аудиовизуальной реконструкции зафиксированной в тексте театральной игры раскрыт рецептивный потенциал сцены, кажущейся на первый взгляд оторванной от сюжетного полотна трагедии. Представлены аргументы в пользу утверждения, что сцена с Привратником демонстрирует реципиенту одновременно и трансцендентное, и реалистическое измерения пьесы. Обострение эсхатологических мотивов благодаря проведению скрытых

параллелей „Макбет–дьявол”, „дьявол–Привратник”, „Макбет–Привратник” средствами интертекстуальной игры становится определяющим для „локализации” сюжета трагедии в театральном хронотопе Лондона начала XVII века и для ее стереоскопической рецепции современниками Шекспира.

Ключевые слова: Шекспир, рецепция, шут, мистерийная драма, inferнальная сцена, карнавальная традиция.

THE RECEPTIVITY POTENTIAL OF THE PORTER’S SCENE IN WILLIAM SHAKESPEARE’S TRAGEDY “MACBETH”

Halyna Pastushuk

kniazivna@gmail.com

Chair of foreign languages and technical translation

Lviv State University of Life Security

Kleparivska Str. 35, 79000, Lviv, Ukraine

Abstract. Text analysis of Act II Scene III in the well-known tragedy “Macbeth” by W. Shakespeare manifests hidden allusions on the mystery play “Harrowing of Hell” and its carnivalesque tradition of stage foolery. By means of acoustic and visual reconstruction of theatrical acting fixed in the text the author attempts to reveal the receptivity potential of the scene which, at first glance, seems to be irrelevant to the tragedy main plot line.

The comism of the fragment contrasting with the preceding murder scene provides for a communicative distance between the protagonist and the spectator, i.e. it interprets Macbeth’s state into the mystery play discourse – on the one hand, and into the discourse of “low” humour – on the other. Behind the “lowered” helplessness of the Porter before alcohol and drunken state one can read tragic helplessness of Macbeth and his wife before the infatuation for power.

Abundant visuality caused by the loud sound of knocking and Porter’s comment on it creates temporal ambivalence of the scene and provides opportunities for its multiple interpretation on different levels, the deepest of them being that of the infernal topos of “harrowing of hell”. The Porter that could have been played by a prominent Elizabethan fool (for instance Robert Armin) focuses on himself the point of intersection of various interpretative possibilities by playing with his simultaneously available for the spectator identities – “Globe” comic actor, Macbeth’s servant, mystery Devil, stage rustic fool and Shakespeare himself under the mask of auctorial narrator. Acoustic and visual homogeneity of the “Porter’s scene” with other scenes of the tragedy speaks for the presence of “harrowing of hell” topos in the axiological dimension of the whole play. Acousting background at the beginning of the tragedy – thunder and lightning, conversation of witches, mentioning by other characters of owl screech and cricket hooting etc. – is in line with the Porter’s scene aura.

It is proved in the article that the Porter’s scene, which makes only two per cent of the whole play text (!), reveals to the recipient its transcendence and becomes critical for the localization of Holinshed’s chronicle in the theatrical chronotopos of the 17th cent. London. It also serves as a stereoscopic deepener and assistant for a better reception of the play by W. Shakespeare’s contemporaries

most of whom still remembered spectacular mystery plays in various towns all over England.

Key words: Shakespeare, reception, fool, mystery play, infernal scene, carnivalesque tradition.

References

1. Klekovkin O. *Sakral'nyi teatr: Geneza. Formy. Poetyka. (Strukturno-typologichne doslidzhennia)* [Sacred Theatre: Genesis. Forms. Poetics. (Structural and typological analysis)]. Kyiv, 2002, 272 p. (in Ukrainian).
2. Pastushuk H. Blazen' iak interpretator: Shekspir i suchasnist' [Fool as Interpreter: Shakespeare and the Present Time]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2006, no. 72, pp. 260–273. (in Ukrainian).
3. Pastushuk H. Ielyzavetyyns'ki blazni iak retseptyvnyi potentsial Shekspirovoi dramy [Elizabethan fools as a receptive potential of Shakespeare's drama]. *Shekspirivs'yi dyskurs*, 2011, no. 2, pp. 114–140. (in Ukrainian).
4. Pastushuk H. Stsenichni prototypy blaznia v anhliis'kii alehorychnii dramy XIV–XVI st. [Stage Prototypes of Fool in English Allegoric Drama of the 14th–16th c.]. *Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh*, 2009, no. 14, pp. 153–160. (in Ukrainian).
5. Pastushuk H. Transpozytsiia bibliinoho durnia i fol'klornoho blaznia v anhliis'kii literaturi pizn'oho Seredn'ovichchia [Transposition of the Biblical Fool and Folklore Jester in English literature of the late Middle Ages]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2005, no. 69. – pp. 198–208. (in Ukrainian).
6. Torkut N. Trahichne kreshchendo Shekspirovoi muzy In: V. *Shekspir. Tragedii* [The Tragic Crescendo of Shakespeare's Muse]. Kharkiv, 2004, pp. 3–38. (in Ukrainian).
7. Chervins'ka O. Spetsyfika paradyhmy „teatral'nyi retsypiient” [The Specifics of ‘Theatre Recipient’ Paradigm]. In: *Psykhologichni aspekty aktual'noi retseptsii tekstu: Teoretyko-metodologichni pohliad na suchasnu praktyku slovesnoi kul'tury*. Chernivtsi, 2009, pp. 93–100. (in Ukrainian).
8. Shekspir V. *Tvory : v 6 t.* [Works of W. Shakespeare in six volumes]. Kyiv, 1986, vol. 5, 693 p. (in Ukrainian).
9. Shekspir V. *Tragedii. Sonety* [W. Shakespeare. Tragedies. Sonnets]. Moscow, 1968, 733 p. (in Russian).
10. Busby O. M. *Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama*. London, 1923, 87p.
11. *The Complete Works of W. Shakespeare*. Kent, 1999, 1263 p.
12. Cooper H. *Shakespeare and the Medieval World*. London, 2010, 272 p.
13. Cooper H. *Shakespeare and the Middle Ages* [Inaugural Lecture Delivered 29 April 2005]. Cambridge, 2005, 38 p.
14. Cooper H. Shakespeare and the Mystery Plays. In: *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture*, ed. Stuart Gillespie and Neil Rhodes. London, 2006, pp. 18–41.
15. Cox J. D. *The Devil and the Sacred in English Drama, 1350–1642*. Cambridge, 2000, 257 p. Available at: <http://ebooks.cambridge.org/chapter.jsf?bid=CBO9780511483271&cid=CBO9780511483271A017> (accessed 15 October 2012).

16. Drake J.A. Macbeth. In: *Shakespeare Notes*. Available at: <http://www.limbsofalarbus.com/2011/11/current-status-of-notes-list.html#!/> (accessed 15 October 2012).
17. Eckhardt E. *Die Lustige Person Im Älteren Englischen Drama (Bis 1642)* [FACSIMILE: Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Bd. XVII]. Berlin, 1902, 478 p.
18. *Everyman and Medieval Miracle Plays*. London, 1970, 283 p.
19. Gurr A. *The Shakespearean Stage 1574–1642*. Cambridge, 1999, 280 p.
20. Pollard A. W. English miracle plays, moralities, and interludes; specimens of the pre-Elizabethan drama. Available at: <http://www.ebooksread.com/authors-eng> (accessed 15 October 2012).
21. Schreyer K. “Here’s a knocking indeed!”: Macbeth and the Harrowing of Hell. In: *The Upstart Crow* (January 1, 2010). Available at: www.thefreelibrary.com (accessed 15 October 2012).
22. *The Towneley Plays*. Available at: <http://blocksclass.com/libr/TownleyPlays.htm> (accessed 15 October 2012).
23. Wickham G. Hell-Castle and its Door-Keeper. In: *Shakespeare Survey, Volume 19: Macbeth*. Cambridge, 1966. – Available at: http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol0521064325_CCOL0521064325A007 (accessed 15 October 2012).
24. *The York Cycle, 48 Anonymous Plays*. Available at: http://machias.edu/faculty/necastro/drama/york/play_01.txt (accessed 15 October 2012).

Suggested citation

Pastushuk H. Retseptyvnyi potentsial stseny z vorotarem u trahedii Vil'iama Shekspira “Makbet” [The Receptive Potential of the Porter’s Scene in William Shakespeare’s tragedy “Macbeth”]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 88, pp. 7–21. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 17.06.2013 р.