

ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ ТРАГІКОМЕДІЇ У П'ЄСІ КРІСТОФЕРА МАРЛО «ДІДОНА, ЦАРИЦЯ КАРФАГЕНУ»

Дослідники Н. Мікеладзе [4], Д. Коул [6], Е. Бартел [5], Л. Едінбург [8] досі визначають яке місце в англійській літературі доби Відродження посідають трагедії Крістофера Марло. Очевидним є те, що драма письменника багато в чому дивна за своєю природою. У більшості випадків твори драматурга аналізують із під тіні його відомого послідовника В. Шекспіра. І тому вони здаються менш моральними, здатними на відображення внутрішнього світу персонажа, менш впорядкованими, передбачуваними та стабільними. Або, висловлюючись позитивно, трагедії К. Марло вважаються більш блискучими, яскравими і сміливими. Через такий стан речей аналіз творчої спадщини письменника не зазнав особливих нововведень протягом багатьох століть.

Руїнування меж класичних канонів, постійні нововведення та експерименти стали візитівкою драматурга, його особистим підписом. Це було особливо важливо у часи тотального копіювання та запозичення одне у одного сюжетів та самих текстів п'єс. Таким чином, навіть без прізвища письменника під текстом п'єси, або під час вистави, трагедії К. Марло вирізнялися серед інших.

У цьому дослідженні піде мова про перший драматичний експеримент письменника, його п'єсу «Дідона, цариця Карфагену» (1583 р.). Вона відповідає традиціям ренесансної драматургії, яка увібрала у себе латинські літературні норми та моделі римських п'єс Л. А. Сенеки та є узагальненням щодо давньогрецьких трагедій та міфів про Едіпа, Медею, Геркулеса, падіння Трої тощо. «Енеїда» П. Вергілія була взята за основу сюжету п'єси.

Але яка п'єса К. Марло може обійтися без експерименту? Мова та елементи нового жанру, витончено залучені до класичної трагедії, стали нововведеннями драматурга. Мовою трагедії замість латини стає англійська, це не типово для того часу і дещо ризиковано. Латинські репліки письменник використовує для підкреслення меж між сучасним і майбутнім, між реальним та ілюзорним. Цей експеримент можна вважати вдалим. Хоча п'єсу не сприйняв широкий загал, вона ставиться у закритих театрах для вузького кола глядачів.

Без сумніву за жанром «Дідону, царицю Карфагену» можна віднести до трагедії. Але трагікомічне світосприйняття драматурга підштовхує до висновку, що це не так. Два поняття – трагічне і комічне – тісно переплетені у п'єсі. Життя не може бути однозначним, кохання не може бути вічним, влада не може бути безмежною. Життєва історія кохання із присмаком античності, який дають влучні латинські репліки, дає змогу К. Марло створити новий жанр драми – трагікомедію.

О. Галич зазначає: «Трагікомедія – драматичний жанр, якому властиві риси одночасно і трагедії і комедії...В основі трагікомедії лежить трагікомічне світосприйняття драматурга» [1, 309]. Ю. І. Ковалів в свою чергу зазначає, що: «Трагікомедія – це синкретичний жанр, в якому поєднано ознаки трагедії та

комедії, інколи відбувається їх злиття. Трагікомедія засвідчує відносність критеріїв життя й мистецтва, амбівалентність світосприйняття, що супроводжується сумнівами, релятивізмом, усвідомлення алогічності, які актуалізуються в переломні моменти історії» [2,492].

На думку О. Галича поняття трагічного лежить конфлікт зі світом, який супроводжується вільними діями персонажа і навіть його смерті. Такий фінал є наслідком внутрішньої суперечності між внутрішніми цінностями та суворим оточуючим світом [2, 493].

Дослідник вважає, що комічне виникає за наявності суперечностей між значущістю форми та нікчемністю змісту, між метою та засобами, між внутрішньою порожнечою та пишною зовнішністю [1,508].

В трагікомедії персонажу обіцяють виконання бажаного, яке виступає романтичним втіленням мрій людини. Опозицією виступає іронічне бачення кошмару світу, підвладного руйнуванню. Мрії персонажа допомагають йому контролювати кінцеву обмеженість людського буття – смерть і стримувати сили, які роблять сам факт людського життя нестерпним. Драматург таким чином розширює межі дозволеного у тексті: розпуста, звільнення з під соціального гніту призводять до неминучої розплати за гріхи. В п'єсі письменник залишає персонажа і глядача на цорозі перед символічним мікрокосмосом апокаліпсису.

Текст трагікомедії «Дідона, цариця Карфагену» встановлює перетин між традиційним джерелом або каноном написання трагедії і окремими виключеннями при її написанні і саме він формує двозначність та популярність тексту К. Марло.

Трагікомедію «Дідона, цариця Карфагену» можна розглядати з позиції трагедії *De casibus*, якій дав початок Дж. Бокаччо у своїх новеллах. Дж. Чосер охарактеризував цей тип трагедії як «падіння великих людей». А. Н. Веселовський трактує «*De Casibus Virorum illustrium*» як «Про фатальну долю великих людей», Бог для Дж. Бокаччо рівнозначний Долі, Фортуні. Там, де діють вищі сили, людина безсила. Але разом з тим Дж. Бокаччо вважає, що бувають випадки, коли людина сама винна у своїх нещастях. Викладаючи це положення, А. Н. Веселовський писав: «Є й дійсно заслужена доля, коли люди перевищили свої вимоги від життя, захопилися гонитвою за щастям, вони платяться за це, в таких випадках чим більше буває щастя, тим ближче падіння, сліпою виявляється не фортуна, а люди, які не втихомирили своєї волі...» [6,120].

Таким чином, у п'єсі драматург розширює жанр трагедії і привносить в нього елементи трагікомедії та трагедії *De casibus*. Через новий для доби Відродження жанр трагікомедії письменник може висловити власне світосприйняття, а за допомогою концепції трагедії *De casibus* К. Марло пропонує глядачу моральні уроки про страшні наслідки гордості, пихи, амбітності, які можна розглядати як відплату за гріхи та падіння моральних підвалин.

У трагедії К. Марло підкреслює падіння персонажа, майже цитує П. Вергілія у сцені прощання Енея з Дідоною: «О, цариця Карфагену, ти дуже

зблідла, / Еней не може лишитись і підтримати тебе, кохана. / Він не може суперечити наказам богів.» (Переклад із англійської тут і далі В. В. Георгієвської) [11, 149], драматург наводить у тексті неоднозначну пародію на смерть Дідони: «... Тепер Дідона, із усіма цими цінностями спалить себе, / І зробить Енея відомим на весь світ ... / Тут лежить меч, яким в похмурій печері, / Він клявся у своїй відданості мені. / Ти повинен згоріти першим, твій злочин гірший, ніж його...» [11, 143].

Парадоксально, але саморефлексивність у тексті трагедії підсилюють зацікавленість глядача в очікуванні фіналу п'єси. Письменник ніби штучно розтягує неминучу катастрофу та кінець для персонажа, у конкретному випадку Дідони: «...Із мого попелу нехай виросте завойовниця, / Яка помститься за зраду цариці, / І зруйнує його країни своїм мечем... / *Litora litoribus contraria, fluctibus undas / Imprecor, anna armis, pungent ipsique nepotes* (Нехай твої береги стануть навпроти їхніх берегів, / Твої хвилі – проти їхніх хвиль, / Твої руки – проти їхніх рук). / Це моє прокляття. Нехай вони воюють, / Сини їхніх синів воюють, завжди. / Живи, брехливий Енее! Справедлива Дідона помри! / *Sic, sic juvat ire sub umbras* (Так, так, я йду у темряву).» [11,143].

К. Марло підкреслює своє подвійне ставлення до поеми П. Вергілія, акцентуючи увагу на конфлікті старого (класичної латини), у тексті цей аспект уособлює Дідона, та нового (становлення англійської національної літератури) – Еней. Вона тримається за вже нейтральне минуле, він прагне досягнути нове майбутнє.

Використання латини та англійської мови дозволяє письменнику спектрально вибудовувати текст п'єси. Латинські фрази відсилають глядача до першоджерела («Енеїди»), репліки англійською, навпаки сигналізують про експеримент письменника. Таким чином, коли Гермес спускається доставити послання Юпітера, щоб Еней залишив Дідону, він передає повідомлення англійською. К. Марло створюючи іронічні ситуації протягом всієї п'єси доводить, що вирішальні репліки можна сказати і почути виключно сучасною мовою, тобто англійською.

Сучасність XVI ст. була головним натхненником драматурга. Доба Відродження характеризується зіткненням ідеологій, більш єдиним світоглядом Середньовіччя і диверсифікованим, невирішеним світоглядом прогресивного гуманізму. Протягом усього тексту трагікомедії латинська мова завуальовано виступає як алогізм минулого, який вже не може принести позитивних змін. Тільки відчай, смерть та втрати супроводжують її.

У процесі створення трагікомедії К. Марло реалізує певний семіотичний код, в якому латинська мова є уособленням спадку пращурів, а сучасна англійська – втіленням доби Відродження. Письменник доводить на прикладі свого твору, що навіть імітація античних класиків, за умови залучення англійської мови, може стати початком становлення англійської національної літератури.

Але все ж таки образ Дідони не слід розглядати як зразок покори. Вона знаходить в собі сили та повстає проти Юпітера, коли Еней залишив її: «Богів? Що це за боги, які бажають моєї смерті? / Чим я образила Юпітера, / Що він

забирає Енея з моїх рук? / О, ні! Боги не розуміють закоханих. / Це Еней просить Енея поїхати, / А сумна Дідона залишається сумна... / Si bene quid de te merui, fiiit aut tibi quidquam / Dulce meum, Miserere domus labentis, et istam, / Oro, si quid adhuc precibus locus, exue mentem (Яйцо я колись була добра до тебе, чи що-небудь у мені / Зробило тебе щасливим, / Будь ласка, якщо ще не пізно благувати тебе, / Зглянься над руїнами дому і зміни свою думку).» [11,149]. Тому не дивно, що К. Марло у тексті порівнює Дідону з Ікаром, зразком свавілля і амбіцій, який проявляється не тільки за добу Відродження, але і в дзеркалі світової культури.

Коли Дідона все ж таки бажає слідувати за Енеєм, письменник прирівнює її спробу до Ікара. Тим самим кажучи, що все марно і слід підкоритися волі Юпітера Її намагання втримати Енея та узурпувати владу в своїх руках, тим самим затримавши його біля себе, нічого не варті.

У той час як Ікар служить К. Марло втіленням для зображення повстання людини проти влади, Еней є алюзією «блудного сина», який намагається повернутися додому.

У вступному слові Юпітера вже закладені трагікомічні ноти: «Підійди, тихий Ганімеде, і пограй зі мною. / Я так тебе люблю...» [11, 140]. «...Сядь на моє коліно і попроси задоволень. / Візьми під контроль Долю і відріж нитку Часу... / ...Буде в тебе все, Ганімеде, якщо забажаєш стати моєю любов'ю» [11,142]. Юпітер поводить себе не як сильний та могутній бог, а як легковажний закоханий, який ладен зруйнувати будь-що і скривдити будь-кого заради коханого.

Перша сцена з Дідоною окреслює умовний трикутник між Юпітером, Ганімедом, і Юноною, що відбивається у дзеркальному відображенні іншому трикутнику – Дідоні, Енеї, Юпітері. Як Юнона намагається розлучити Юпітера та Ганімеда, так само і Юпітер пізніше втручається в кохання Дідони та Енея. Таким чином, Марло об'єднує Дідону та Юнону, яка є уособленням головної опозиції Юпітеру. Ця аналогія між Юпітером і Дідоною більше підсилює значення пародійної адаптації К. Марло поеми П. Вергілія.

Отже, К. Марло на ґрунті поеми П. Вергілія «Енеїда» сміливо трансформує не тільки жанр трагедії, але й вводить варіативність її фіналу. Письменник завершує життя Дідони не патетичним самогубством на самоті, а потрійним самогубством (смерті Дідони, Ірбанта та Ганни). Таким чином, від нерозділеного кохання страждає не тільки Дідона, але й інші дійові особи. Письменник утворює любовний трикутник, який, врешті-решт, самознищується.

Концепція трагікомедії «Дідона, цариця Карфагену» є відображенням універсальних істин, особливо вад, за які карають, та чеснот, за які винагороджують, що домінували у добу Відродження.

Використавши в своїй першій п'єсі вже відомий сюжет, письменник автоматично залучив себе, поки ще невідомого драматурга, у коло попереднього літературного дискурсу. Використовуючи образи Дідони та Енея він запропонував знову повернутися до сюжету П. Вергілія вже через призму доби Відродження. Новий жанр трагікомедії та риси трагедії De casibus дають

К. Марло змогу як найточніше передати тенденції англійської літератури у XVI ст.

Література

1. Галич О. Теорія літератури: [Підручник] / О.Галич, В. Назарець, Є. Васильєв – К.: Либідь, 2008. – 488с.
2. Літературознача енциклопедія / [авт.-уклад. Ковалів Ю.І.]. Т. 1. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608с.
3. Літературознача енциклопедія / [авт.-уклад. Ковалів Ю.І.]. Т. 2. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624с.
4. Микеладзе Н. Э. Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме / Микеладзе Наталья Эдуардовна – М.: <<ВК>>, 2005.-492 с.
5. Парфенов А. Т. Кристофер Марло / Парфенов Александр Тихонович. – М.: Художественная литература, 1964. – 221 с.
6. Bartel E. Critical Essays on Christopher Marlowe / Emily Bartel. – N.Y.: Twayne Press, 1997,240 p.
7. Cole D. Christopher Marlowe and the Renaissance Tragedy / Douglas Cole. – London: Cambridge University Press, 1995. -119 p.
8. Cope J. I. Marlowe's Dido and the Titillating Children / Jackson I. Cole. – London: English Literary Renaissance, 1974. – 325 p.
9. Edinburg L. Christopher Marlowe, Renaissance Dramatist / **Lisa** Edinburgh. – London: University Press, 2008. -179 p.
10. Munson S. Sex, Gender, and Desire in the Plays of Christopher Marlowe / Sara Munson. – London: University of Delaware Press, 1998. – 210 p.
11. The Complete Works of Christopher Marlowe: All Ovid's Elegies, Lucan's First Book, Dido Queen of Carthage, Hero and Leander, Vol. I. – London: Benediction Classics, 2012. – 274 p.

Стаття прорецензована і рекомендована до друку доц., к. філол. н., доц. каф. історії зарубіжної літератури та класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Криворучко С. К.