

## Шекспірівська «Буря» в модерністському дискурсі самотності В. Г. Одена

Н. О. Любарець\*, А. О. Дранніков

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

\*Corresponding author. E-mail: natalia.liubarets7@gmail.com

Paper received 14.02.22; Accepted for publication 25.02.22.

<https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2022-264X77-08>

**Анотація.** Стаття присвячена аналізу шекспірівського тексту в модерністському дискурсі самотності. Досліджено специфіку дискурсу самотності у художній рецепції шекспірівської «Бурі» В.Г. Оденом – драматичній поемі «Море і дзеркало». Сформульовано три основні концептуальні парадигми, у яких реалізовано дискурс самотності: самотність і влада, самотність і сміх, самотність і кохання. Із застосуванням комплексної методології у межах кожної парадигми проаналізовано модифікації провідних образів, тем та мотивів «Бурі» у художньому просторі модерністської поеми.

**Ключові слова:** Шекспір, «Буря», Оден, «Море і дзеркало», дискурс самотності.

Творчість Вільяма Шекспіра, яка завжди привертала увагу митців і дослідників багатством образної палітри, глибиною та універсальністю проблематики, не втрачає своєї актуальності і сьогодні. Незважаючи на те, що особливості рецепції та інтерпретації шекспірівського коду в модерністському дискурсі неодноразово потрапляли в поле літературознавчого аналізу, вплив Шекспіра на літературно-критичний доробок В.Г. Одена залишається мало дослідженим. Есеїстика та поезія Одена, однак, вибудовують із шекспірівською традицією красномовний діалог, яскравим прикладом якого є драматична поема «Море і дзеркало» (1949). Російськомовні переклади даного твору спорадичні та неповні, українських не існує взагалі, що створює значну прогалину в студіях як поезії модернізму, так і ролі шекспірівського дискурсу в ній. Явище самотності, яке, на нашу думку, є одним із ключових для розуміння модерністського прочитання шекспірівського тексту, взагалі не фігурує у зіставному аспекті творчості двох англійців. Усе зазначене зумовлює актуальність даного дослідження.

Завдяки своїй інгерентній здатності продукувати нові сенси залежно від культурно-історичного контексту творчість Шекспіра в різні часи ставала об'єктом інтерпретації та наслідування. Кожна епоха при цьому вбачала у ній відображення власної філософії та естетики. Не залишився осторонь і модернізм. Як зазначає О. Бандровська, видатні митці першої половини ХХ століття (В. Вулф, Дж. Джойс, Т.С. Еліот, О. Гакслі) вибудовували діалог не тільки із Шекспіром, але й з елізаветинською художньою традицією в цілому [1, с. 215-216]. Прямим посиланням до «Бурі» є назва роману О. Гакслі «Який чудесний світ новий!», а сам твір містить численні алюзії на інші шекспірівські твори. Потужний та багаторівневий шекспірівський інтертекст також присутній в романі Дж. Джойса «Улісс».

Вірджинія Вулф мало згадує Барда у своєму есеїстичному доробку (хоча й виводить феміністичний образ потенційної «Шекспірової сестри» в есеї «Власна кімната», 1929 [18, с. 148-149]), але активно залучає його у дискурс власної художньої прози. Так, герой знаменитого роману «Місіс Деловой» Септімус Воррен Сміт вирушає на війну, щоб захищати Англію, уособленням якої стає саме фігура Шекспіра. Найповніше шекспірівські ремінісценції на образному та тематичному рівнях обіграні в романі «Орландо» [детальніше див. 4]. Відомо також, що в останні роки життя Вулф працювала над твором з робочою назвою «Читання навшманя» або «Перегортаючи сторінку», в якому мала віддати належне генію Шекспіра, проте він залишився незавершеним. Все ж можемо з впевненістю сказати, що шекспірівсь-

кий дискурс у творчій рецепції Вулф трансформується у метатекст.

Особливий вплив творчість Шекспіра мала на поетичну традицію модернізму, що засвідчує творчість Сйтса, Еліота, Одена, Г'юза. Авторству Еліота належать есе «Гамлет і його проблеми» (1919) та «Шекспір і стоїцизм Сенеки» (1927), однак його критика, як зазначає Н. Коркоран, залишається доволі спорадичною [12, с. 64]. Попри те, що Еліот вважав «Гамлета» провалом Шекспіра, згодом критик переосмислив свої категоричні погляди та у збірці «Елізаветинські драматурги» (1963) вже не друкував зазначені есеї, визнаючи їх незрілими та навіть зухвалими [там само, с. 65]. Поезія самого Еліота насичена шекспірівськими образами й темами, починаючи від згадки «Гамлета» у «Любовній пісні Альфреда Пруфрока» до алюзій у «Безплідній землі» і власної версії «Коріолана».

Мета даної розвідки – дослідження модерністського перепрочитання канонічного шекспірівського твору в контексті дискурсу самотності на прикладі авторської рецепції В.Г. Одена. У роботі використано комплексний методологічний підхід, який базується на методах компаративного аналізу і «close reading», містить елементи аналітичної психології.

Вістен Г'ю Оден – англо-американський поет, літературний критик, драматург. Яскравий представник покоління британських поетів 1930-х років (школи, відомої як оксфордська, а також – що багато говорить про статус Одена серед колег і однодумців – Auden Group) починає свій творчий шлях в 1928 зі збірки, позитивно прийнятої Т.С. Еліотом. Незважаючи на те, що рецепція Одена була і є неоднозначною, його нерідко ставлять в один ряд із Т.С. Еліотом та В.Б. Сйтсом, що дозволяє говорити про нього як про одну із ключових постатей англійської поезії 20-го століття.

Оден був палким прихильником Шекспіра, якого вважав «...the purest poet who ever lived» [цит. за 12, с. 123]. Професійна зацікавленість творами великого драматурга знайшла відображення у викладацькій діяльності поета. Так, у 1946-1947 Оден читає курс лекцій, присвячених Шекспірові, у нью-йоркській Новій школі соціальних наук. Згодом відновлений Артуром Кіршем за конспектами студентів текст лекцій було опубліковано окремою книгою. До шекспірівських образів і мотивів Оден неодноразово звертався у своїх критичних та літературознавчих розвідках. Шекспіру він присвячує цілий розділ у збірці есеїв 1962-1963 «Рука фарбувальника» («The Dyer's Hand»), основою для якого став матеріал лекцій, прочитаних в Оксфорді у 1956-1961. Власне, навіть назва збірки є відсилкою до рядка із шекспірівсь-

кого сонета №111, і саме до видання його сонетів у 1964 Оден пише вступ. У 1949 році виходить друком драматична поема «Море і дзеркало», що має підзаголовок «Коментар до «Бурі» Шекспіра» («The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's *The Tempest*»). Оден, абсолютно дотримуючись експериментальної естетики модернізму, представляє критично-літературознавчий дискурс не у вигляді текстологічного аналізу, а у формі власної поетичної інтерпретації шекспірівського твору. В особистому листуванні він зізнавався, що вважає «Дзеркало і море» своїм «Ars Poetica» [10, с. vii], порівнюючи його важливість у своїй творчості зі значимістю самої «Бурі» у доробку Шекспіра.

Інтерес до Шекспіра вводить Одена в контекст модерністського діалогу між, за термінологією Еліота, індивідуальним талантом і традицією. Однак Оден не лише досліджує, коментує чи використовує у творчості окремі елементи шекспірівського коду, але й пише твір, який посутньо продовжує та органічно доповнює оригінальний текст Барда. Однією з основних рис оденівського перепрочитання «Бурі» є звернення до модерністської філософії екзистенціалізму, зокрема – проблеми самотності людського буття. У рамках цього дослідження пропонуємо розглянути три концептуальні парадигми, у яких реалізується самотність у поемі: «самотність і влада», «самотність і сміх», «самотність і кохання». Наведений перелік вочевидь не є вичерпним, однак, на нашу думку, саме таке узагальнене групування дозволяє охопити найбільше ідейно-тематичних та образних пластів у тексті.

#### **Самотність і влада: дуалізм владних парадигм**

У контексті владного дискурсу виділяємо два типи самотності: *самотність у владі* (владна самотність) та *самотність без влади* (поствладна самотність). На окремих етапах ці концепції по-різному втілюють Просперо (у взаємодії з Аріелем) та Антоніо.

З концепцією *самотності у владі* корелює обіграна Оденом ідея марності здійснен(н)ого бажання. У розгорнутому монолозі на початку поеми Просперо звертається до звільненого Аріеля, і його слова за тональністю перегукуються із епілогом оригінального тексту. Колишній маг каже, що повернув своє герцогство вже тоді, коли воно йому не потрібне. Він також зауважує, що більшість бажань «зникають у застиглих водах» («end up in stinking ponds» [13]), які є аллюзією на болота, куди Аріель заводить Стефано, Трінкуло та Калібана у якості символічного покарання за нищівність їхніх бажань. Герой дивується, що свого часу пожертвував і Міланом, і самою сутністю життя заради ефемерного «дару знатися з тінями» («the gift of dealing with shadows» [там само]), тобто до трагічного зламу його теж привели бажання. У лекції, присвяченій «Бурі», Оден зазначає, що Просперова зануреність у таємниці магичної майстерності, а відтак – неухвага до державних справ фактично спокушають Антоніо зрадити братові, оскільки він просто не може протистояти своєму природному прагненню влади [9, с. 299].

Взаємовідносини Просперо та Аріеля в контексті владного дискурсу зазвичай розглядають як діалектичну опозицію того, хто має владу, і того, на кого ця влада розповсюджується. Оден розхитує однобічність такої взаємодії, стверджуючи, що Аріель насправді має таку ж, якщо не більшу, владу над Просперо. Оденівський чародій приходиться до висновку, що магія – це «сила (влада) зачаровувати, що народжується зі зневіри», а

відтак людині залишається лише навчитися «сидіти та нічого не вимагати», аж допоки сам Аріель не запропонує їй свої «луну та дзеркало». Дух повітря є невід'ємною частиною і навіть формантом екзистенційної («under your influence death is inconceivable» [13]), онтологічної («all things, in your company, can be themselves» [там само]), гносеологічної («no one but you is reliably informative on hell» [там само]) парадигми світобачення Просперо. Дослідниця О. Філоненко, звертаючись до психоаналітичних методик, проводить паралелі між фроййдівською тріадою Id/Ego/Super-ego та персонажами п'єси – Калібаном, Просперо, Аріелем [7, с. 279-281]. Можна говорити про те, що Аріель є структурним елементом архетипу Самості Просперо, психічною інстанцією, яка водночас і залежить від свідомого Ego, і має імперативний характер стосовно нього.

Шекспірівський Просперо, звертаючись в епілозі до глядачів, посутньо прагне того ж, чого так хотів від нього Аріель, – свободи («let your indulgence set me free» [15]). Оденівський Просперо розвиває та підкріплює цю тезу, водночас утверджуючи своє власне звільнення («To-day I am free and no longer need your freedom» [13]). Щобільше, він фактично змінює полюси владного дискурсу, змальовуючи Аріеля у дещо іншому світлі – як істоту, яка полює на жертв, відчуває та використовує їхні слабкості («If so, I hope you find, next time, / Someone in whom you cannot spot the weakness / Through which you will corrupt him with your charm. / Mine you did / And me you have» [там само]).

Дуалізм Аріеля та Просперо втілюється в самій назві поеми. Море – символ зречення шекспірівського Просперо, який топить книгу, атрибут своєї влади. Стихія води не тільки дозволяє Просперо здійснити плани помсти, але й трансформує його ідентичність. З моря почалося його вигнання; море він підкорює своїм чарам, викликаючи бурю за допомогою Аріеля; і саме волі моря зрештою ввіряє він свою долю, навчений життєвим досвідом та смиренний. Саме тому для оденівського Просперо море є маркованим екзистенційними переживаннями. Як утілення вічного первня природи воно протиставляється людині із її тимчасовістю і поверхневою прив'язаністю до матеріального («the sea / Which misuses nothing because it values nothing; / Whereas man overvalues everything» [там само]).

Образ дзеркала натомість належить до символічного поля Аріеля. Принагідно згадується відомий вислів Оскара Вайлда: «The nineteenth century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass. The nineteenth century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass» [17]. Тема мистецтва у зв'язку із символікою дзеркала не випадкова: Аріель виступає творчим началом, креативною енергією, що живить не тільки силу Просперо, але і його особистість. Недарма в шекспірівському тексті і сам чародій, і Міранда називають магію мистецтвом, а сам Оден характеризував перший розділ поеми як промову «the Artist to his genius» [цит. за 16, с. 269]. Поет звертається до дихотомії Просперо-Аріель як до метафоричного образу поетичної творчості («кожен вірш засновано на суперництві Просперо та Аріеля» [11, с. 337-338]) – концепція, що чимось нагадує ніцшеанські категорії апологичного та діонісійського.

Важливими у дискурсі *самотності без влади* є теми старіння та смерті. Оденівський Просперо називає себе «колишнім і самотнім господарем» («late and lonely

master» [13]), для якого звільнення від влади/покори Аріеля і полишення острова – це також і звільнення від своїх пристрастей та бажань, а відтак – прийняття власної смертності. Старість, стверджує він, нічим не відрізняється від молодості, окрім усвідомлення розтраченого життя, за яке доводиться платити. Просперо розуміє, що вирушає у світ абсолютної екзистенційної самотності: йому вже байдужий Мілан, а сам він байдужий Міранді. Палке бажання юності не бути таким, як усі («blot out for ever / The gross insult of being a mere one among many» [там само]), із віком перетворюється на мудре бажання нічим не відрізнятись («it won't seem quite so dreadful / Not to be interesting any more, but an old man / Just like other old men» [там само]). Уже не всемогутній, Просперо-людина приймає свою старість і слабкість як належне.

Владна самотність шекспірівського Просперо була об'єктивною, фізичною і певною мірою навіть позитивною – цьому сприяла ізоляція на острові, фактична відірваність від суспільства, замкненість у своєму окремому світі, які давали йому силу, надії та бажання. Натомість самотність оденівського Просперо, який віднаходить свої соціальні функції, є вже *самотністю поствладною* та занурюється в глибинні екзистенційні пласти. Він зреалізував свої прагнення, зрікся влади, а відтак, уже не як деміург-режисер чужих історій, змушений повернутися до власної, у якій він є лише людиною і, як і будь-яка людина, відчуває розгубленість і безпорадність.

Дещо інакше вписується у дискурс самотності Антоніо. Уже згадувана концепція бажання, прагнення до одноосібного контролю над Міланом відповідає ідеї *владної самотності*, позаяк Антоніо розриває дуалізм братерства та стає не лише єдиним (самотнім) правителем, але й на певний час єдиним братом. У Шекспіра він продовжує функціонувати в цьому концептуальному просторі, навіть потрапивши на острів, адже на відміну від інших не перебуває ні з ким у бінарних стосунках (як, наприклад, Алонзо і Себастьян). Коли ж Алонзо повертає герцогство Просперо, Антоніо втрачає свою владу, а відтак, переходить у площину *поствладної самотності*. Сприймає він її, утім, не так, як брат: Антоніо Одена неначе отримує задоволення від того, що навіть без влади залишається самодостатнім, до того ж, вважає самотність своїм власним вибором («I am I, Antonio, / By choice myself alone» [10, с. 14]). У різних варіаціях теза «Antonio...alone» повторюється після кожного монологу в другій частині.

#### **Самотність і сміх: модифікації «царства Фальстафа»**

За визначенням самого Одена, у образній системі «Бурі» можна виділити дві специфічні групи персонажів: «царство принца Генріха» (Prince Hal), до якого належать Алонзо, Гонзало, Себастьян, Адріан і Франциско, та «царство Фальстафа», представлене Трінкуло, Стефано і Калібаном [9, с. 301-302]. У межах аналізу дискурсу самотності зосередимося на останніх трьох постатях, що яскраво втілюють трансформації комічних модусів. Центральним концептом у цьому випадку є «сміх», широке семантичне поле якого дозволяє виділити наступні вектори: *сміх як маска екзистенційної самотності*, *сміх як стратегія самозахисту ідентичності* та *сміх як актуалізація іронії автора і персонажа*.

Варто зазначити, що шекспірівський Трінкуло – не носій мудрості, не блазень-філософ, здатний відкрити очі правителя на правду (як це міг зробити, наприклад,

Блазень короля Ліра), а скоріше паяц, елемент фарсового аспекту драми. Натомість Трінкуло Одена – глибший, неодноримий, особистість із глибинними екзистенційними переживаннями – алегоричною кризою «сумного клоуна». У пісні-монолозі Трінкуло вказує на свою самотність («into a solitude undreamed of by their fat» [6, с. 100]), яка ізолює його у рамках не тільки класово-ієрархічних, але й інтелектуальних. Примітне використання піднесеної стилістики: «solitude» замість «loneliness» (вочевидь, такий вибір лексики зумовлений ідейно, оскільки ритмомелодійні патерни збігаються), що перегукується із дуалізмом іншого важливого для «Бурі» концепту – свободи («liberty» Аріеля та «freedom» Калібана). Персонаж відзначає відсутність цілісного нарративу ідентичності: «my history, my love is but a choice of speech» [там само]. Шекспірівський канон дійсно не дає жодної інформації щодо походження Трінкуло. Утім «Буря» в цілому характеризується імпозицією нарративів, здебільшого – з боку Просперо, який і розповідає Міранді про своє та її власне минуле, і конструює візію минулого для Аріеля та Калібана. Той факт, що Оден надає Трінкуло голос та історію поза межами Просперових планів і магічним простором острова, теж є елементом модерністської поезики. Підбиваючи підсумки, Просперо говорить, що головною нагородою Трінкуло за символічне випробування бурєю стане «цілий репертуар нових історій» [13].

Історію самого Трінкуло проглядаємо крізь візію далекого дитинства («the red roof where I / was Little Trinculo» [6, с. 100]), недосяжність якого підсилює переживання самотності. Тему втраченого світу дитинства знаходимо і в монолозі Калібана: він називає себе «маленьким Джонні» і згадує, яким був світ «до того, як він навчився поганих слів» [10, с. 44], що перегукується із фразою шекспірівського Калібана, адресованою Просперо: «You taught me language, and my profit on't / Is I know how to curse» [15]. У випадку блазня ключовим смислом у розгортанні сміху є концепт маски, без якого неможливий простір карнавалу. Маска дозволяє приховати істинну сутність, що і робить Трінкуло, *маскуючи сміхом екзистенційну самотність*. При цьому його сміх є, так би мовити, професійним, адже від дурня априорі вимагається уміння веселити та смішити.

Самотність є постійною супутницею і Стефано, дворецького Алонзо, для якого сміх стає радше аспектом світогляду. У цьому випадку сміх як концептуальне втілення радості виводить нас у площину тілесного, адже головні радості оденівського Стефано – саме тілесні («between the bottle and the loo» [10, с. 15]). Як зауважує професор Б. Шалагінов, досліджуючи специфіку функціонування карнавалу та містерії у художньому просторі європейського мистецтва, «будь-який сміх приречений на зв'язок із тілесністю» [8, с. 253]. Оскільки карнавал є природним середовищем фарсу, у випадку Стефано можна говорити саме про сміх карнавальний, що переживається як «радість відчуття власної тілесності».

Веселий характер пияки та ненажери теж набуває екзистенційного забарвлення, адже Стефано знайомі негативні сторони життя, від яких він намагається заховатися у своїх простих задоволеннях («humble pie and swallowed pride» [10, с. 15]). Метафоричну транспозицію сфери емоційного у сферу тілесного підкріплює образ живота, який з'являється і в монолозі самого дворецького («Embrace me, belly, like a bride» [там само]), і в монолозі Просперо («Stephano is contracted to his belly, a minor

/ But a prosperous kingdom» [13]). Справжня екзистенційна криза виринає у повторюваному останньому рядку: «A lost thing looks for a lost name» [10, с. 15]. Така неспроможність самовизначення сигналізує онтологічну порожнечу, що перетворює сміх як втілення тілесності та радості на *засіб самозахисту ідентичності*, своєрідну форму ескапізму. На відміну від Трінкуло, Стефано не стільки ховається за сміхом, скільки закривається ним від ворожого світу.

Монолог Калібана складає окрему третю частину поеми і значно відрізняється від промов інших персонажів. Це єдиний прозовий фрагмент, хоча й написаний прозою ритмічною та поетизованою, за визначенням Артура Кірша та інших дослідників, – у стилі пізнього Генрі Джеймса [там само, с. vii–viii]. Маємо зауважити, що прагнення ритмізувати художню прозу були притаманні і безпосередньо модерністам, зокрема Вірджинії Вулф [детальніше див. 5], відтак експерименти Одена є радше утвердженням нової традиції експериментального письма.

Ключовим аспектом концепту сміху в цьому випадку є *принцип іронії* – у першу чергу авторської, яка розгортається на рівні драматичної та образної організації. Оден не просто дає Калібану голос – він робить його луною колективного голосу глядачів. Слова оденівського Калібана – це слова літературного критика та філософа, які перегукуються з думкою самого Одена: Калібан називає Аріеля «нашою Музою», яка з висоти своєї мудрості не виносить вирок, а лише творить і вигадує. Як зазначає Марія Россіні, взаємодія Калібана з Аріелем розкриває ще один варіант інтерпретації дуалізму в назві поеми [14]. Якщо Аріель – це первень мистецтва, яке віддзеркалює життя (дзеркало міметичне за своєю сутністю), то Калібан – це дика сила природи, подібна до бурхливого моря, це життя як таке, непорядковане та хаотичне. За Оденом, ці два елементи не можуть існувати окремо, вони потрібні один одному, щоб зрозуміти самих себе.

*Іронія автора* транспонується у площину *персонажів*, надаючи промові Калібана ще більше екзистенційних обертонів. Розмірковуючи над значенням мистецтва, він зауважує, що людина насправді боїться Аріеля, адже наприкінці «Бурі» той як втілення непокороної уяви отримує абсолютну свободу, що має деструктивний потенціал: «Ми не хочемо присутності Аріеля тут, щоб Він в ім'я братерства руйнував огорожі, що відокремлюють наші ділянки, в ім'я любові спокушав наших дружин, а в ім'я справедливості крав наші пенсійні накопичення – священні пенсійні накопичення» [2]. Калібан стає голосом реальності, індивідуальної свідомості кожного, і цей голос, мабуть, найсамотніший у поемі.

### **Самотність і кохання: інтимна лірика та діалог поколінь**

Третій вектор нашого дослідження, «самотність і кохання», охоплює два значних концептуальних поля: екзистенційний код самотності у любовних монологів та його функціонування у межах канонічної опозиції «батьки – діти». У першому випадку можна говорити про *чуттєву (сенсуальну) самотність кохання/закоханого*, у другому ж – про *меланхолійну (сентиментальну) самотність батька*.

*Сенсуальна самотність* найяскравіше реалізується в монологі Фердинанда, що має форму італійського сонета – традиційного жанру любовної лірики. На концептуальному рівні самотність принца постає як тяжіння до єдності, пошук духовної та тілесної насолоди, які мож-

ливі для коханців, тільки якщо вони разом («another tenderness / That neither without either could or would possess» [6, с. 98]). На думку шекспірознавця Яна Котта, шекспірівські закохані – єдині персонажі, які не підкорюються закону сюжетних повторів, закладеному в драматичній структурі п'єси, завдяки своєму кохання вони ніби існують поза часом і простором [3]. З тієї ж причини чуттєвий досвід Іншого («Dear Other»), близького, але поки що незнайомого, для них містить потенціал подолання самотності.

У монологі-вілanelі Міранди (ще один жанр, характерний для інтимної лірики) знову фігурує дуалізм образів дзеркала і моря: «My Dear One is mine as mirrors are lonely / And the high green hill sits always by the sea» [6, с. 102]. Коментуючи свої переклади Одена, А. Ситницький зазначає, що дзеркало в цьому контексті втілює найвищий ступінь самотності, адже не може виконувати свою функцію, якщо йому немає кого відбивати [там само, с. 188–189]. Дівчина називає коханого «Dear One», а ідея самотності нерозривно пов'язана із самотністю. *Самотність* Міранди також має *чуттєве забарвлення* – через фізичний досвід дитячого танку вона намагається зберегти візію «саду, що змінюється», у якій прочитується туга за полишеним магічним островом.

Інший тип *самотності*, що функціонує в межах концепту кохання, актуалізується в образах *двох батьків* – Алонзо та Просперо. Останній, фактично власноруч влаштувавши шлюб Міранди, питає себе, чи буде його дочка щасливою, коли розв'яжуться чари першої закоханості («When Ferdinand and his brave world are her profession?» [13]). Просперо-батько занепокоєний, адже добре розуміє, що у світі людей, світі без Калібана та Аріеля, на подружжя чатує небезпека повсякденного одноманіття, здатного знищити казковий флер кохання («Will Ferdinand be as fond of a Miranda / Familiar as a stocking?» [там само]). Ця потенційна (не усвідомлена дівчиною) самотність доньки в шлюбі інкорпорується у матрицю його власної *сентиментальної самотності старого*, який втрачає не тільки владу, але й символічно втрачає дитину.

У монологі Алонзо дискурс самотності залучає два смислових поля – кохання та влади, адже Алонзо не лише батько Фердинанда, а й правитель, якому згодом належить передати владу синові. На думку Одена, Алонзо – єдиний, хто по-справжньому кається у фіналі шекспірівської п'єси. Саме цього почуття сповнений його монолог, що має форму своєрідного листа з настановами та благословенням, який принц повинен прочитати вже по смерті батька. Слова Алонзо просякнуті екзистенційними ідеями крихкості та непевності буття. Він нагадує Фердинанду про минущість влади та падіння великих держав, застерігаючи його від нерозсудливості (думка, можливо, нав'язана власними невдалими рішеннями, як от вигнання Просперо): «Many young princes soon disappear / To join all the unjust kings» [6, с. 108]. Літній король передає синові власний досвід *владної самотності*, яка співіснує із *сентиментальною самотністю батька*. У монологі знову з'являється образ дзеркала («Only your darkness can tell you what / A prince's ornate mirror dares not» [там само, с. 106]), пов'язаний із дискурсом самотності через актуалізацію мотиву пошуку себе – оскільки істину неможливо побачити на поверхні, людині доводиться занурюватися в темні глибини своєї екзистенції.

Отже, у даній розвідці ми дослідили три загальних концептуальних парадигми, у взаємодії яких реалізуєть-

ся дискурс самотності в поемі Одена, і дійшли таких висновків. По-перше, взаємодія самотності та влади як потужний концептуальний пласт поеми актуалізується у мотивах здійснен(н)ого бажання, старості та смерті тощо. (Пост)владна самотність також дозволяє висвітлити специфіку функціонування дульних парадигм Просперо-Аріель («море і дзеркало») та Просперо-Антоніо. По-друге, концепт сміху в дискурсі самотності функціонує як на образному, так і на організаційному рівні. У першому випадку він пов'язаний із екзистенційною трансформацією постатей «царства Фальстафа» і реалізується як професійна маска, стратегія збереження ідентичності чи іронія персонажа; у другому ж він постає формою авторської іронії, що особливим чином вибудовує образну структуру твору. Зрештою, дискурс самотності реалізується в концептуальній площині кохання у двох основних вимірах. Перший – сенсуальної самотності –

втілюють постаті двох закоханих, Міранди та Фердинанда, при чому кохання у цьому випадку виступає як чуттєве переживання присутності чи відсутності Іншого. Другий вимір – самотності сентиментальної – становить батьківське занепокоєння Просперо та Алонзо, пов'язане з ідеєю старіння, фактичною втратою влади та символічною втратою дитини.

Таким чином, самотність у «Морі і дзеркалі» постає складним і багатоаспектним явищем, ключовим для модерністського переосмислення шекспірівської «Бурі» Оденом. Потенціал подальшого дослідження вбачається у деталізації наявних та виокремленні нових концептуальних парадигм дискурсу самотності як у даній поемі, так і в інших творах Одена (і модерністів назагал), маркованих впливом Шекспіра, а також у конструюванні всеохопного комплексу образів і тем, які забезпечують його функціонування.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бандровська О.Т. Шекспір і модерністи: літературно-критичний діалог / О.Т. Бандровська // *Ренесансні студії*. – 2012. – №18. – с. 214-227.
2. Зеркало и море (Комментарий к «Буре» Шекспира. Фрагмент поэмы) [Электронный ресурс] / Перевод и вступление А. Нестерова // «Беспокойное бессмертие: 450 лет со дня рождения Уильяма Шекспира» / «Иностранная литература». – 2014. – №5. – Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/vespokoynoe-bessmertie-450-let-so-dnya-rozhdeniya-uilyama-shekspira9.html>
3. Котт Я. Шекспир – наш современник [Электронный ресурс] / Ян Котт. – Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-nash-sovremennik.html>
4. Любарец Н.А. В. Вулф и У. Шекспир: диалог длиной в три столетия // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, N5(47): в 2-х ч. Ч. 1.–Тамбов: Грамота, 2015.–С.131-134.
5. Любарец Н.О. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф : дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Любарець Наталія Олексіївна. – К., 2008. – 202 с.
6. Оден У.Х. Избранные стихотворения / Переводы А. Ситниченко // Запорожье: Дикое Поле, 2003. – 224 с.
7. Філоненко О. Архетипна структура образу мага Просперо у п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» та фільмі Пітера Грінвєя «Книги Просперо» / О. Філоненко // *Ренесансні студії*. – 2010. – №14-15. – с. 273-286.
8. Шалагінов Б.Б. Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва / Б.Б. Шалагінов // *Всесвіт: Журнал іноземної літератури*. – Київ, 2011. – № 3-4. – с. 249-255.
9. Auden W.H. Lectures on Shakespeare / W.H. Auden; ed. by Arthur Kirsch. – Princeton: Princeton University Press, 2002. – 398 p.
10. Auden W.H. The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest / W.H. Auden; ed. by Arthur Kirsch. – Princeton: Princeton University Press, 2003. – 106 p.
11. Auden, W.H. The Dyer's Hand and Other Essays / W.H. Auden. – London: Faber and Faber, 1963. – 528 p.
12. Corcoran N. Shakespeare and the Modern Poet / Neil Corcoran. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 247 p.
13. From W.H. Auden «The Sea and the Mirror» Prospero to Ariel [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://the-age-of-anxiety.blogspot.com/2012/09/from-wh-auden-sea-and-mirror-prospero.html>
14. Rossini M. «The Isle is Full of Noises»: Art as a Moral Force in Auden's The Sea and the Mirror [Электронный ресурс] / Maria Rossini // *The Macksey Journal*. – 2020. – Vol. 1 (1), art. 222. – Режим доступа: <https://mackseyjournal.scholasticahq.com/article/21815-the-isle-is-full-of-noises-art-as-a-moral-force-in-auden-s-the-sea-and-the-mirror>
15. Shakespeare W. The Tempest [Электронный ресурс] / William Shakespeare. – Режим доступа: <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/the-tempest/>
16. W.H. Auden in Context / ed. by Tony Sharpe. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 424 p.
17. Wilde O. The Picture of Dorian Gray [Электронный ресурс] / Oscar Wilde. – Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm>
18. Woolf V. A Room of One's Own // Woolf V. A Room of One's Own. Three Guineas. L.: Penguin Books, 1993. P. 3-103.

#### REFERENCES

1. Bandrovska O.T. Shakespeare and the modernists: a critical literary dialogue // *Ренесансні студії*. 2012. №18. p. 214-227.
2. The Sea and the Mirror (A Commentary on Shakespeare's *The Tempest*. Fragment of poem) / translated and introduced by A. Nesterov / *Inostrannaya literatura*. 2014. №5. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/vespokoynoe-bessmertie-450-let-so-dnya-rozhdeniya-uilyama-shekspira9.html>
3. Kott Y. Shakespeare – our contemporary. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-nash-sovremennik.html>
4. Liubarets N.A. V. Woolf and W. Shakespeare: three hundred year dialogue // *Filologicheskiye nauki. Voposy teoriyi i praktiki*. N5 (47): in 2 parts. Part. I. – Tambov: Gramota, 2015. – P. 131-134.
5. Liubarets N.O. Rhythm of Virginia Woolf's Prose: PhD dissertation (Literature of foreign Countries). Kyiv, 2008. 202 p.
6. Auden W.H. Selected Poems / translated by A. Sytnitskiy. Zaporozhye, 2003, 224 p.
7. Filonenko O. The archetypal structure of the image of Prospero in William Shakespeare's *The Tempest* and Peter Greenaway's *Prospero's Books* // *Ренесансні студії*. 2010. №14-15. p. 273-286.
8. Shalahinov B.B. Carnival and Mystery Play: reflections on the historical fates of two metaforms of European art // *Vsesvit: Zhurnal inozemnoi literatury*. 2011. №3-4. p. 249-255.

#### Shakespeare's *The Tempest* in W.H. Auden's Modernist Discourse of Loneliness

N. O. Liubarets, A. O. Drannikov

**Abstract.** The article analyses the interpretation of a Shakespearean text in the modernist discourse of loneliness. The research focuses on functioning and transformations of the loneliness discourse in the dramatic poem *The Sea and the Mirror*, W.H. Auden's reception of Shakespeare's *The Tempest*. The loneliness discourse is analysed within the three main conceptual paradigms as loneliness and power, loneliness and laughter, loneliness and love. The integrated methodology allows identifying, within each of the distinguished paradigms, modifications of the dominant motifs, topics and images of *The Tempest* in the modernist poem.

**Keywords:** Shakespeare, *The Tempest*, Auden, *The Sea and the Mirror*, loneliness discourse.