

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Міністерство освіти і науки України

Чорноморський національний університет імені Петра Могили
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГЕОРГІЄВСЬКА ВАЛЕРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

УДК: 821. 111 – 21 Марло. 09

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧИСТЬ КРІСТОФЕРА МАРЛО І ЖАНР ТРАГЕДІЇ В
АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ**

10.01.04 – література зарубіжних країн

035 – філологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

В. В. Георгієвська

Науковий керівник – **КРИВОРУЧКО Світлана Костянтинівна**, доктор
філологічних наук, доцент

Харків – 2017

АНОТАЦІЯ

Георгієвська В. В. Творчість Крістофера Марло і жанр трагедії в англійській літературі доби Відродження. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.04 «Література зарубіжних країн» (035 – Філологія). – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна; Чорноморський державний університет імені Петра Могили, Миколаїв, 2017.

Значення творчого доробку К. Марло для розвитку історії літератури, а особливо для вивчення становлення англійської національної літератури полягає, на нашу думку, у переосмисленні новаторства письменника, з'ясуванню його впливу на сучасників та нащадків, що відбулося на засадах його здобутків – динаміці жанрової поетики трагедії шляхом залучення до класичного жанру мотиву *de casibus* та псевдофілософії Н. Макіавеллі, окресленні рис нового жанру драматичної хроніки та трагедії помсти, завдяки яким драматург втілював свої освітні задуми і залучав «глядачів» («народ») до спільного обговорення, осмислення важливих історико-культурних подій у житті Англії.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що у роботі вперше досліджено динаміку жанрової поетики п'єс К. Марло, виявлено особливості формування індивідуального стилю драматурга, етапи становлення його як митця, здійснено аналіз трьох із семи п'єс драматурга у контексті мистецьких тенденцій доби Відродження, переосмислено здобутки К. Марло і виявлено місце його творчого доробку в історико-літературному контексті доби Ренесансу та значення його п'єс для становлення англійської національної літератури.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання результатів дослідження у викладанні курсу історії зарубіжної літератури доби Відродження та літератури Англії XVI – XVII ст. у вищих та

середніх навчальних закладах, при написанні дипломних, магістерських та дисертаційних робіт, тематика яких пов'язана із історією англійської літератури цієї доби, зокрема творчості В. Шекспіра, Б. Джонсона та драматургів із гуртка «Університетські уми» (Дж. Лілі, Дж. Піль, Т. Лодж, Т. Неш, Р. Грін, Т. Кід).

Творчість К. Марло вивчена не повною мірою, зокрема у вітчизняному літературознавстві. Акцент на дослідженні біографії письменника та вивчення лише окремих рис його творчості не дають повного уявлення про літературну спадщину драматурга.

Англійська драма XVI ст. поступово формує гуманістичний світогляд, підштовхує митців до творчого пошуку нових форм для втілення соціальної проблематики доби, переходу від старих жанрів до нових – від середньовічного мораліте і інтерлюдії до трагедії і комедії, відкриття джерел сюжетів: середньовічний епос, антична історія та міфологія, національні англійські літописи, новелістика Ренесансу.

Зростання національної свідомості посилило інтерес до минулого країни, сприяло виникненню п'єс-хронік, присвячених історії Англії, до яких відносяться твори К. Марло «Едуард II» та «Паризька різанина».

Завдяки формуванню нового стилю європейського мистецтва – маньєризму, в літературних творах переважає метафорична насиченість, вживання гіпербол, застосування гротеску, нерівномірність композиції, контрастність персонажів. Відбувається експериментальна жанрова трансформація, яка зумовила оновлення попередніх жанрів та появу нових (драматична хроніка, філософська трагедія, трагікомедія), що їх широко використовував К. Марло при створенні п'єс: «Дідона, цариця Карфагену», «Тамерлан Великий», «Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста», «Едуард II» та «Паризька різанина».

Творчий доробок письменника виокремлюється серед його однодумців, які входили до гуртка «Університетські уми». Драматург із самого початку

починає експериментувати із жанровою поетикою, сюжетом та досліджувати вплив п'єс на публіку. Починаючи із «Дідони – цариці Карфагену» драматург прагне комунікації із «глядачем», щоб втілити свої освітянські задуми.

У дисертації ми виокремили місце творчого доробку К. Марло, де гостро відображено тенденції доби Відродження. У п'єсі «Мальтійський єврей» (1589 р.) К. Марло одним із перших використовує мотив *de casibus* та впроваджує філософію Н. Макіавеллі, які є провідними доктринами. Ми довели, що ці додаткові елементи у поєднанні з жанром трагедії дають К. Марло можливість створити неперевершений образ Варавви – уособлення абсолютного зла. Його негативні риси та жахливі вчинки допомагають письменникові підкреслити досить гострий релігійний конфлікт. В Англії доби Відродження питання релігійного протистояння було не менш гострим та болючим. На той час відбувається від'єднання англійської церкви від Риму та впровадження нової релігії – протестантизму. Саме завдяки філігранному новаторському втіленню творчої концепції, на нашу думку, п'єса набуває шаленої популярності.

Ми доводимо, що наступні твори – «Едуард II» і «Паризька різанина» стають логічним продовженням естетики «Мальтійського єврея». Нами встановлено, що драматург не полишає спроби у цих п'єсах створити повноцінний художній образ зла, для чого вводить динаміку жанрової поетики трагедії, окреслює новий жанр в англійській літературі – драматичну хроніку, що, на нашу думку, пізніше буде використовувати В. Шекспір.

Нами визначено, що ввівши динаміку жанрової поетики, об'єднавши риси хроніки і драми, письменник викарбовує «ідеальний» жанр, який повністю відповідає його вимогам: зробити важливі історичні події доступними та зрозумілими народові. Також ми встановлюємо, що до своїх драматичних хронік К. Марло вводить мотив *de casibus* та псевдофілософію Н. Макіавеллі. Образи Едуарда II та герцога де Гіза стають в один ряд із Вараввою, а їхнє падіння та моральна деградація стають головними у п'єсах.

Персонаж Едуарда II наближує публіку до короля та дозволяє критично проаналізувати часи його правління.

Герцог де Гіз виступає як прямий спадкоємець Н. Макіавеллі, за допомогою такого різко негативного образу драматург розкриває справжні причини та жахливі наслідки кривавої бійні під час Варфоломійської ночі. Ми доводимо, що саме витончене світосприйняття, ерудиція, відчуття духу народу роблять із його п'єс впливову зброю для маніпуляції народними масами.

Ми зосереджуємося на виявленні тенденцій доби у творах елизаветиських драматургів, осмисленні історичного контексту і політичних вподобань, які були поширені на той час в Англії. Після проведення Реформації в Англії та відділення від церковної влади Риму потрібен був інструмент для керування народними масами. Таким інструментом стає англійська драма. Завдяки змінам, які вніс К. Марло до білого вірша, п'єси стають зрозумілими і простому глядачу. Англійська драматургія набирає популярності. Ми встановлюємо, що через театр можна було пояснити англійському народу вчинки влади, історію власної країни та актуальні тогочасні події.

У дисертації доведено, що в історію англійської літератури К. Марло увійшов як сміливий реформатор у мистецтві. У його п'єсах гуманістичний ідеал виступив у відкритому конфлікті з основами середньовічної феодальної ідеології і, насамперед, із релігією і усталеною мораллю. Ані до, ані після К. Марло англійська література не знала такого різкого заперечення релігійного авторитету, соціальних та моральних заборон, що сковували розум і волю особистості. Разом із тим, ми вважаємо, що усвідомлення не лише зовнішніх, а й внутрішніх протиріч ідеалу вільної особистості підвело драматурга до межі, за якою можливий розпад власне гуманістичної ідеології. У цьому сенсі К. Марло, на нашу думку, будучи попередником

В. Шекспіра у драмі, фрагментарно виявляється ближче до літератури кризи англійського гуманізму.

На наш погляд, драматург, вміло влітаючи до трагедії риси традиційного для англійців жанру хроніки письменник, окреслює зародження нового для ренесансного театру жанру драматичної хроніки. Динаміка жанрової поетики, створення концепції трагедії помсти, позначення початку формування жанру драматичної хроніки, влучне введення історії Англії до сюжетної канви пояснюють популярність та зрозумілість творів К. Марло. Письменник своїми творами розпочинає становлення англійської національної літератури.

У п'єсах К. Марло з'явилася динаміка жанрової поетики трагедії, унікальний погляд на сенс людського життя, волю і самознищення, що перебуває у постійному динамічному русі. У своїй найкращій конфігурації, далеко за межами шаблонної і часто банальної Ренесансної трагедії творча спадщина письменника у елизаветинському театрі збагатила європейську літературу та ввела перспективу психологізму у драму, вивчення мотивів і наслідків деструктивних і саморуйнівних дій. Різні способи передачі психологізму, якими користувався драматург у порівнянні з іншими драматичними творами XVI ст. заслуговують пильної уваги та ретельного аналізу.

Надзвичайно вагомий, на нашу думку, мистецько-естетичний внесок драматурга полягає у створенні титанічних художніх образів, де провідним постав тип ренесансної людини. Письменник впроваджує ідею псевдофілософії Н. Макіавеллі, як віддзеркалення бажання влади за будь-яку ціну. Введення релігійного конфлікту, який поєднується у п'єсі із філософією флорентійця створює потрібний драматургу фон для саморуйнування дійових осіб. Створення драматургом таких персонажів, відповідно тенденціям доби Відродження, отримує відгук у II пол. XVI ст. та поширюється у I пол. XVII ст. К. Марло сформував тип художнього

творення, в якому максимально втілюється комплекс мистецького світогляду XVI ст.

Драматург протиставив усталеним загальноприйнятим дійовим особам англійської драми власних ренесансних персонажів. Своїми п'єсами К. Марло формує нові драматичні канони та робить перші кроки до створення англійської національної літератури.

Ключові слова: К. Марло, культурний та літературний феномен, доба Відродження, трагедія, драматична хроніка, мотив *de casibus*, Н. Макіавеллі.

Список публікацій здобувача

1. Георгієвська В. В. П'єса К. Марло «Едуард II» у контексті англійської літератури XVI ст. // Наук. зап. Хар. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2011. Вип. 2 (66). Ч. I. – Харків, С. 11–16.
2. Георгієвська В. В. Історична доба у п'єсі К. Марло «Мальтійський єврей» // VII Міжнародні Чичеринські читання «Світова літературна класика у “великому часі”». 2011. Вип. 20. Ч. 1. – Львів, С. 89–92.
3. Георгієвська В. В. Античні ремінісценції у трагедії К. Марло «Геро та Леандр» // Наук. зап. Хар. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2012. Вип. 1 (69). Ч. II. – Харків, С. 28–33.
4. Георгієвська В. В. Витоки жанру драматичної хроніки у п'єсі К. Марло «Паризька різанина» // «Світова література на перехресті культур і цивілізацій». 2012. Вип. 6. – Сімферополь, С. 88–93.
5. Георгієвська В. В. Становлення жанру історичної хроніки у п'єсі Крістофера Марло «Едуард II» // Вісник Львівського університету. 2012. Вип. 20. Ч. I. – Львів, С. 89–94.
6. Георгієвська В. В. Античні рецепції в трагедії К. Марло «Дідона – цариця Карфагену» // «Література у літературознавчому континуумі». 2013. Вип. 88. – Чернівці, С. 318–328.

7. Георгієвська В. В. Ідея пізнання у п'єсі К. Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» // Література в контексті культури. 2013. Вип. 23 (2). – Дніпропетровськ, С. 15–21.
8. Georgievskaya V. V. Tendencies of Renaissance in tragedy «Hero and Leander» by Christopher Marlowe // Intellectual Archive. 2013. – Canada, P. 39–46.
9. Георгиевская В. В. Философские идеи Никколо Макиавелли в трагикомедии К. Марло «Мальтийский еврей» // Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2013. С. 97–103.
10. Георгієвська В. В. П'єси Крістофера Марло «Едуард II» та «Паризька різанина» як приклад становлення жанру драматичної хроніки // «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства та міжкультурної комунікації» (ELLIC 2015). 2015. – Новосибірськ, С. 230–235.

Додаткові публікації здобувача

1. Георгієвська В. В. П'єса К. Марло «Едуард II» у контексті доби Відродження // Матеріали Шістнадцятих Міжнародних читань молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця: Тези доповідей наукової конференції. – Харків, 2011. С. 30.
2. Георгієвська В. В. Історична доба у п'єсі К. Марло «Мальтійський єврей» // До матеріалів VII Міжнародних Чичеринських читань «Світова літературна класика у “великому часі”»: Тези доповідей наукової конференції. – Львів, 2011. С. 34–35.
3. Георгієвська В. В. Античні ремінісценції у трагедії К. Марло «Геро та Леандр» // Матеріали Сімнадцятих Міжнародних читань молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця: Тези доповідей наукової конференції. – Харків, 2012. С. 31–32.
4. Георгієвська В. В. Античні рецепції в трагедії К. Марло «Дідона – цариця Карфагену» // Матеріали X Міжнародної наукової конференції «Література у літературознавчому континуумі»: Тези доповідей наукової конференції. – Чернівці, 2012. С. 18–19.

5. Георгієвська В. В. Творчість К. Марло в англійській та американській критиці // Матеріали Вісімнадцятих Міжнародних читань молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця: Тези доповідей наукової конференції. – Харків, 2013. С. 36.
6. Георгієвська В. В. Жанрові особливості п'єси К. Марло «Паризька різанина» // Матеріали Дев'ятнадцятих Міжнародних читань молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця: Тези доповідей наукової конференції. – Харків, 2014. С. 31.
7. Георгієвська В. В. Трансформація жанру трагедії у п'єсі К. Марло «Едуард II» // Матеріали Першої Міжнародної наукової конференції: Тези доповідей наукової конференції. 2015. – Харків, С. 23–24.
8. Георгієвська В. В. Тема «макіавеллізму» у драмі К. Марло «Мальтійський єврей» у дослідженні Н. Е. Мікеладзе «Шекспір і Макіавеллі: тема «макіавеллізму» в шекспірівській драмі // Матеріали Міжвузівської наукової конференції «Класика та сучасність: дискурс діалогу» (XII Шрейдерівські читання): Тези доповідей наукової конференції. 2015. – Дніпропетровськ, С. 14.
9. Георгієвська В. В. Ідейний прийом трагедії *de casibus* у п'єсі К. Марло «Паризька різанина» // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Література в контексті культури»: Тези доповідей наукової конференції. 2015. – Дніпропетровськ, С. 4.
10. Георгієвська В. В. Трансформація жанру трагедії у п'єсі Крістофера Марло «Едуард II» // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво: Тези доповідей I Міжнародної наукової конференції. – Харків, 2015. С. 23–24.
11. Георгієвська В. В. Тема «макіавеллізму» у драмі Крістофера Марло «Мальтійський єврей» у дослідженні Н. Е. Мікеладзе // До матеріалів Міжвузівської наукової конференції «Класика та сучасність: дискурс діалогу» XIII Шрейдерівські читання: Тези доповідей наукової конференції. 2015. – Дніпропетровськ, С. 14.

12. Георгієвська В. В. П'єса Крістофера Марло «Едуард II» як приклад становлення англійської національної літератури VI ст. // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»): Тези доповідей II Міжнародної наукової конференції. 2016. – Харків, С. 22–23.
13. Георгієвська В. В. Осмислення феномену влади у п'єсі Крістофера Марло «Едуард II» // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (Екоцентризм: культура і природа): Тези доповідей III Міжнародної наукової конференції. 2017. – Харків, С. 31–32.

SUMMARY

Georgievskaya V. V. Christopher Marlowe's creating and the genre of tragedy in English Renaissance literature. – Qualifying scientific work on the manuscript rights.

The thesis for the Candidate Degree in Philology (Doctor of Philosophy), speciality 10.01.04 «Literature of Foreign Countries» (035 – Philology). – V. N. Karazin Kharkiv National University. Petro Mohyla Black Sea National University. Mykolaiv, 2017.

The significance of the creative work of C. Marlow for the development of the history of literature, and especially for the study of the formation of English national literature, is, in our opinion, in the complete rethinking of the writer's innovativeness and finding his influence on the contemporary and future generations on the basis of his achievements which are dynamics of the genre poetics of the tragedy by involving the genre of de casibus and the pseudophilosophy of N. Machiavelli, outlining the features of the new genre of dramatic chronicles and the tragedy of revenge, through which the playwright embodied his educational plans and involved audience (people) in a joint discussion, comprehension of important historical and cultural events in the life of England.

The scientific novelty of the dissertation is that in the work we studied for the first time the dynamics of the genre poetics of C. Marlowe's plays, the peculiarities of the individual playwright's style formation, the stages of his formation as an artist, and performed the analysis of three of the seven plays by the playwright in the context of the artistic tendencies of the Renaissance, reconsidered the achievements of C. Marlowe and identified the place of his creative work in the historical and literary context of the Renaissance and the significance of his plays for the formation of English national literature.

The practical significance of the results obtained is the possibility of using the results of the study in teaching the course of the history of foreign literature of the era of the Renaissance and literature of England in the seventeenth and eighteenth centuries in higher educational establishments and secondary schools, in the writing of bachelor, master's works and dissertations, the topics of which are related to the history of English literature of this time, in particular the works of W. Shakespeare, B. Johnson and the playwrights from the circle «University minds» (J. Lilly, J. Peel, T. Lodge, T. Nash, R. Green, T. Kid).

Christopher Marlowe's legacy has not been fully explored, particularly in Ukrainian literary criticism. The emphasis on the study of the writer's biography and of only certain features of his work does not give a complete picture of the playwright's literary heritage.

English drama of the XVI century gradually forms a humanistic worldview, pushing artists to creative search for new forms for the implementation of social issues of the time, transition from old genres to the new ones – from medieval morality and interludes to tragedy and comedy, the discovery of the sources of the plots: Medieval epic, ancient history and mythology, national English chronicles, Renaissance novels.

The growth of national consciousness has increased interest to the country's past, contributed to the rise of plays-chronicles devoted to the history of England, including plays by C. Marlow «Edward II» and «The Massacre at Paris».

Due to the formation of a new style of European art – mannerism, literary works are dominated by metaphorical saturation, the use of hyperbole, the use of a grotesque, the unevenness of composition, the contrast of characters. There is an experimental genre transformation that led to the upgrading of previous genres and the emergence of the new ones (dramatic chronicle, philosophical tragedy, tragicomedy), which were widely used by C. Marlowe in the creation of plays: «Dido, Queen of Carthage», «Tamburlaine the Great», «The Tragic History of the Life and Death of Doctor Faust», «Edward II» and «The Massacre at Paris».

The creative work of the writer is distinguished among his associates, who were part of the «University minds» circle. The playwright begins to experiment with genre poetry, plot and explore the influence of plays on the audience from the very beginning. Thus, starting with «Dido, Queen of Carthage», the premiere of which was chambered and overtaken by public theaters, he reached in his latest plays of unity with the people, striking one hundred percent of the goal and embodying his educational plans.

In the dissertation, we highlighted the place of creative work of C. Marlowe as no one else sharply reflects the tendencies of the Renaissance. The play «The Jew of Malta» (1589) can safely be called the apogee of creativity of C. Marlowe, as the writer is one of the first to use the motive of de casibus and introduces the philosophy of N. Machiavelli, which are the leading doctrines of the play. We have proved that these additional elements combined with the genre of tragedy give C. Marlowe the opportunity to create an unbeatable image of Barabbas, the evil incarnate. His negative traits and horrible acts help the writer to emphasize a rather sharp religious conflict. In England during the Renaissance, the issue of religious confrontation was no less acute and painful. At that time, the separation of the English Church from Rome and the introduction of a new religion – Protestantism took place. It is thanks to the filigree pioneering embodiment of the creative concept, in our opinion, the play gets insanely popular.

We argue that the following works – «Edward II» and «The Massacre at Paris» – become a logical continuation of the aesthetics of the «The Jew of Malta». We have found that the playwright does not abandon attempts in these plays to create a complete artistic image of evil, for which introduces the dynamics of the genre poetics of the tragedy, outlines a new genre in English literature – a dramatic chronicle that we believe will be later used by W. Shakespeare.

We have determined that by introducing the dynamics of genre poetics, combining the features of the chronicles and drama, the writer picks up a «perfect» genre, which fully meets his requirements: to make important historical events accessible and understandable to the people. We also find that to his dramatic chronicles C. Marlowe introduces the motive of *de casibus* and the pseudophilosophy of N. Machiavelli. The images of Edward II and the Duke de Giza are aligned with Barabbas, and their fall and moral degradation are becoming paramount in the plays. The character of Edward II brings the audience closer to the king and allows to critically analyze the times of his reign.

The Duke de Giz acts as the direct heir of N. Machiavelli, with the help of such a sharply negative image, the playwright reveals the real causes and the terrible consequences of the bloody massacre during the Bartholomew night. We prove that precisely the subtle perception of the world, erudition, and the sense of the spirit of the people make his plays an influential weapon to control the masses.

We focus on identifying trends of the time in the works by the Elizabethan playwrights, understanding the historical context and political preferences that were widespread at that time in England. After conducting the Reformation in England and the separation from the church authority, Rome needed a tool to control the masses. English drama becomes such an instrument. Thanks to the changes made by C. Marlowe to the white verse, the plays become clear and simple to the audience. English dramaturgy is gaining a degree of popularity not known either before or after. We establish that through the theater, it was possible

to explain to the English people the actions of the authorities, the history of their own country and relevant contemporary events.

In the dissertation it is proved that in the history of English literature, C. Marlowe came in as a daring reformer in art. In his plays, the humanistic ideal came out in an open conflict with the basics of medieval feudal ideology and, first of all, with religion and established morals. Neither before nor after C. Marlowe English literature did not know such a sharp denial of religious authority, social and moral prohibitions that constrained the mind and will of the individual. At the same time, we believe that the perception of not only external but also internal contradictions to the ideal of a free person led the playwright to the point at which the disintegration of humanistic ideology was possible. In this sense, C. Marlowe, in our opinion, as a predecessor to Shakespeare's drama, is fragmentarily manifests himself closer to the literature of the crisis of British humanism.

In our opinion, the playwright skillfully interlaces to the tragedy features traditional for the English chronicles genre, the writer outlines the emergence of a new for the Renaissance theater genre of dramatic chronicles. The dynamics of genre poetics, the creation of the concept of the tragedy of revenge, the designation of the beginning of the formation of the genre of dramatic chronicles, the proper introduction of the history of England to the plot canvas explain the popularity and clarity of works by C. Marlowe. The writer with his works begins the creation of the English national literature.

In the plays by C. Marlowe emerged a dynamics of genre poetics of the tragedy, a unique look at the meaning of human life, freedom and self-destruction, which is in a constant dynamic movement. In his best configuration, far beyond the pattern and often banal Renaissance tragedy, the creative heritage of the writer in the Elizabethan theater enriched European literature and introduced the prospect of psychology in the drama, studying the motives and consequences of destructive and self-destructive actions. Different ways of transferring psychology, used by the

playwright in comparison to other dramatic works of the XVI century deserve close attention and careful analysis.

Extremely significant, in our opinion, artistic and aesthetic contribution of the playwright consists in the creation of titanic artistic images, where the leading was the type of Renaissance human. The writer implements the idea of pseudophilosophy by N. Machiavelli as a reflection of the desire of power at all costs. The introduction of a religious conflict, which is combined in a play with Florentine philosophy, creates the necessary for the playwright background for the self-destruction of characters. Creating of such characters by the playwright, according to the tendencies of the Renaissance, receives a response in the 2nd half of the XVI century and extends to the 1st half of the XVII century. C. Marlowe formed a type of artistic creation, in which the complex of the artistic world view of the XVI century was embodied as much as possible.

The playwright has opposed to the established characters of English dramas his own Renaissance characters. With his plays, C. Marlowe forms new dramatic canons and takes the first steps towards the creating of English national literature.

Key words: C. Marlowe, cultural and literary phenomenon, the Renaissance, the tragedy, the dramatic chronicle, motive de casibus, N. Machiavelli.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| АНОТАЦІЯ | 2 |
| ВСТУП | 18 |
| РОЗДІЛ 1 ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ КРИСТОФЕРА МАРЛО В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ ТА КРИТИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ | 23 |
| 1.1. Здобутки драматурга в оцінках істориків і критиків..... | 23 |
| 1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження..... | 56 |
| Висновки до розділу 1..... | 66 |
| РОЗДІЛ 2 СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕНЕСАНСНОЇ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В АНГЛІЙСЬКІЙ ДРАМІ XVI СТОЛІТТЯ | 69 |
| 2.1. Темний бік ренесансного титанізму і проблематика творчості драматурга..... | 69 |
| 2.2. Образ та ідеї Н. Макіавеллі в англійській драматургії доби Ренесансу..... | 82 |
| 2.3. Жанрова специфіка трагедії Крістофера Марло..... | 91 |
| Висновки до розділу 2 | 94 |
| РОЗДІЛ 3 ДИНАМІКА ЖАНРОВОЇ ПОЕТИКИ У ТРАГЕДІЯХ КРИСТОФЕРА МАРЛО «МАЛЬТІЙСЬКИЙ ЄВРЕЙ», «ЕДУАРД II», «ПАРИЗЬКА РІЗАНИНА» | 101 |
| 3.1. Реплікація в п'єсі «Мальтійський єврей»..... | 101 |
| 3.1.1. Оновлення жанрової поетики п'єси..... | 104 |
| 3.1.2. Віддзеркалення ідей Н. Макіавеллі в художньому образі Варавви..... | 113 |

| | |
|---|------------|
| 3.1.3. Специфіка релігійного конфлікту..... | 120 |
| 3.2. Осмислення феномену влади у творі «Едуард II»..... | 128 |
| 3.2.1. Динаміка жанрової поетики..... | 134 |
| 3.2.2. Система художніх образів..... | 144 |
| 3.3. Історичні події як протистояння світоглядів героїв у п'єсі «Паризька різанина»..... | 156 |
| 3.3.1. Своєрідність жанрової поетики..... | 163 |
| 3.3.2. Саморуйнування дійових осіб..... | 171 |
| Висновки до розділу 3..... | 179 |
| ВИСНОВКИ | 183 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 190 |
| ДОДАТКИ | 218 |
| Цитати із оригінальних творів Крістофера Марло..... | 218 |

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Самобутність англійської літератури проявилась у становленні літературних жанрів, особливо жанру трагедії. У кожній країні історико-літературний процес розвивається у безпосередньому зв'язку з історією соціальних протиріч всередині нації. Повною мірою це стосується і англійської літератури, яка пройшла великий і складний шлях, увібрала в себе історію країни та її народу, стала способом вираження особливостей англійського національного характеру.

Саме у жанрі трагедії писав англійський письменник Крістофер Марло (1564 – 1593 рр.). Значення творів письменника для історії ренесансної драми полягає у тому, що в них відбулася пертурбація засад античної (грецької і римської) трагедії під впливом італійської естетики XV – XIV ст. та англійського фольклору. Драматург збагатив поетику трагедії філософськими ідеями, відобразив складність переживань героїв, накреслив перспективу психологізму дійових осіб, поставив соціальні акценти у викритті проблем суспільства. Саме тому творчість письменника є лакмусовим папірцем доби Відродження.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю виокремлення чільного місця творчим здобуткам К. Марло в англійській літературі, виявлення мистецьких тенденцій Ренесансу у п'єсах письменника для кращого розуміння естетичних засад цієї доби, усвідомлення значення специфіки художнього мислення драматурга, осмислення динаміки жанрової поетики у п'єсах «Мальтійський єврей» (1589 р.), «Едуард II» (1592 р.), «Паризька різанина» (1593 р.), в яких вона найбільше виражена.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри романської філології і перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна в межах реалізації комплексної науково-дослідної теми «Типологія стилів і напрямів у

літературному процесі» (держ. № 0115U004050 УкрІНТЕІ). Тему дисертації затверджено на засіданні бюро Наукової ради Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 4 від 6 грудня 2011 р., № 130).

Мета дослідження полягає у виявленні художніх особливостей і рис динаміки жанрової поетики трагедії у п'єсах К. Марло «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина».

Досягнення поставленої мети передбачає необхідність системного вирішення низки конкретних завдань:

- оцінити творчість К. Марло в історико-літературній та критичній перспективі;
- простежити специфіку інтерпретації ренесансної філософсько-естетичної проблематики в англійській драмі XVI ст.;
- висвітлити темний бік ренесансного титанізму у драматичних творах;
- охарактеризувати специфіку образу та ідей Н. Макіавеллі в елизаветинській драмі;
- виявити тематику і проблематику творчості К. Марло, актуалізувати історичний контекст і політичні вподобання, осмислити жанрову специфіку;
- виявити динаміку жанрової поетики трагедії, підкреслити своєрідність дійових осіб у проблемно-тематичному колі;
- усвідомити значущість літературних творів К. Марло в англійській літературі та його вплив на історико-літературний розвиток доби.

Об'єктом дисертаційного дослідження стали п'єси К. Марло «Мальтійський єврей» (1589 р.), «Едуард II» (1592 р.), «Паризька різанина» (1593 р.), в яких отримала найбільше вираження динаміка жанрової поетики.

Предметом дослідження є ідейно-художня специфіка і динаміка жанрової поетики трагедії у п'єсах К. Марло «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина».

Теоретико-методологічною основою дослідження є новий історизм (С. Грінблатт [65], Л. Монроуз [129], Х. Уайт [192], О. М. Еткінд [215]), культурний матеріалізм (Дж. Доллімор і А. Сінфілд [262]), жанрологія (М. А. Тулов [188], М. М. Бахтін [31], О. Фрейденберг [197], Д. Ліхачов [110], Б. В. Томашевський [182], М. С. Каган [85], Л. В. Чернец [203], Ф. Брюнетьер [46], Р. Колі [254], А. Фаулер [275], Р. Уеллек і О. Уоррен [196]) порівняльно-історичний (О. М. Веселовський [51], В. М. Жирмунський [77], О. В. Михайлов [126], О. М. Фрейденберг [197]), компаративний (М. М. Бахтін [32], І. Тена [190], М. П. Алексєєв [6]), біографічний (Ш. О. Сент-Бьов [169], В. М. Жирмунський [74], Н. Т. Нефьодов [136]), культурно-історичний (І. Тен [190], Б. І. Пуришев [159], О. М. Пипін [161], В. Шерер [209]), соціологічний (В. Г. Белінський [35], Н. А. Добролюбов [70], Д. І. Писарєв [151]) методи аналізу; системний (Л. фон Бенталанфі [36], Ю. Н. Тинянов [189], В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. І. Кірнозе [80], Д. С. Ліхачов [111], Ю. М. Лотман [115], Б. Г. Юдин [216], І. Г. Неупокоева [135], Д. С. Наливайко [132]), герменевтичний (Ф. Д. Е. Шлейермахер [211], Г. Г. Гадамер [57]) підходи. У роботі враховані результати та висновки осмислення творів К. Марло англійськими, американськими, російськими, українськими літературознавцями Дж. Довні та Дж. Парнел [265], П. Дохерті [261], Ч. Ніколль [335], М. Вігінс та Р. Ліндсей [374], С. Лінч [316], М. І. Стороженко [178], О. Т. Парфьонов [142], Н. Е. Мікеладзе [123], Г. А. Рябова [166], Н. М. Торкут [183], Л. В. Майстренко [117] та іншими.

Наукова новизна дисертації. У роботі вперше досліджено динаміку жанрової поетики п'єс К. Марло, виявлено особливості формування

індивідуального стилю драматурга, етапи становлення його як митця, здійснено аналіз трьох із семи п'єс драматурга у контексті мистецьких тенденцій доби Відродження, переосмислено здобутки К. Марло і виявлено місце його творчого доробку в історико-літературному контексті доби Ренесансу та значення його п'єс для становлення англійської національної літератури.

Теоретичне значення роботи. У дисертації обґрунтовано формування нового для періоду Ренесансу жанру драматичної хроніки та динаміки жанрової поетики трагедії із залученням до п'єс мотиву *de casibus* та філософії Н. Макіавеллі.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використані у викладанні курсу історії зарубіжної літератури доби Відродження та літератури Англії XVI – XVII ст. у вищих та середніх навчальних закладах, при написанні дипломних, магістерських та дисертаційних робіт, тематика яких пов'язана із історією англійської літератури цієї доби, зокрема творчості В. Шекспіра, Б. Джонсона та драматургів із гуртка «Університетські уми» (Дж. Лілі, Дж. Піль, Т. Лодж, Т. Неш, Р. Грін, Т. Кід).

Особистий внесок здобувача. Текст дисертації, автореферат та всі опубліковані статті написані авторкою одноосібно. Цитовані твори подані у перекладі дисертантки, що разом із аналізом п'єс є складником філологічного вивчення тексту.

Апробація результатів дисертації. Основні положення роботи обговорювалися на науково-методичних семінарах та засіданнях кафедри романської філології і перекладу, кафедри зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, окремі аспекти викладено у виступах на міжнародних наукових конференціях «Шістнадцяті читання молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця» (Харків, 2011), «Світова літературна класика у „Великому часі”» (Львів,

2011), «Сімнадцяті читання молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця» (Харків, 2012), «Світова література на перехресті культур та цивілізацій» (Євпаторія, 2012), «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 2012), «Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст. VIII міжнародні Чичеринські читання» (Львів, 2012), «Література у літературознавчому континуумі» (Чернівці, 2013), «Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Новосибирск, 2013), «Intellectual Archive» (Канада, 2013), «Вісімнадцяті читання молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця» (Харків, 2013), «Світова література на перехресті культур та цивілізацій» (Євпаторія, 2013), «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 2013), «Дев'ятнадцяті міжнародні читання молодих вчених пам'яті Л. Я. Лівшиця» (Харків, 2014), «Міжвузівська наукова конференція „Класика та сучасність: дискурс діалогу” XIII Шрейдерівські читання» (Дніпропетровськ, 2015), «II Міжнародна наукова конференція „Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства та міжкультурної комунікації”» (Івано-Франківськ, 2015), «Перша міжнародна наукова конференція „Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво”» (Харків, 2015).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 23 роботи: 10 статей, із них 8 надруковано у провідних фахових виданнях ДАК МОН України, 2 – у зарубіжних виданнях, а також 13 тез доповідей міжнародних та Всеукраїнських конференцій.

Структура й обсяг дисертації: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (381 позиція), додатків. Загальний обсяг роботи становить 232 сторінок, із них 189 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ КРИСТОФЕРА МАРЛО В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ ТА КРИТИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

1.1. Здобутки драматурга в оцінках істориків і критиків

Наукова критика, що присвячена літературі доби Відродження, багато в чому є сучасним явищем, яке тільки затвердилось на початку ХХ ст., коли вивчення англійської літератури було запроваджене до університетів. Особливий інтерес до літератури Ренесансу, який відбувся в кінці ХІХ – на поч. ХХ ст., був викликаний публікацією низки зібрань творів авторів цього історичного періоду і текстів, які зробили літературу ХVІ ст. більш доступною для вивчення. Ранні критики та дослідники при аналізі тенденцій доби Відродження зосереджувалися на спадщині В. Шекспіра, ренесансних драмах та невеликих угрупованнях поетів. Була проведена велика дослідницька робота зі знаходження та вивчення нових фактів і біографій такими вченими як: Р. Барбер [229], С. А. Бартел [232], Дж. Левіс [310], М. Александер [220], Ч. Ніколл [335], Дж. Хотсон [300], М. І. Стороженко [177], О. Т. Парфьонов [145], О. А. Анікст [13], Е. Р. Баканова [22], З. Т. Гражданська [64], В. Захаров [78], Ф. Г. Овчиннікова [137], Л. Е. Пінський [149], Г. А. Рябова [167], Н. М. Торкут [183], Л. В. Майстренко [117]. Інші вчені інтерпретували літературу Ренесансу не настільки ретельно та глибоко, переважна більшість науковців акцентувала увагу на подіях елизаветинської Англії і правлінні Стюартів, у той самий час, коли видатний австрійський психоаналітик З. Фройд читав та коментував В. Шекспіра [350], щоб обґрунтувати психоаналітичні терміни, використовуючи у своїй роботі трагедію

«Гамлет» [350] та сформулювати власну теорію «Едипового комплексу» (опис синів, які відчувають сексуальний потяг до матері).

Психоаналітичний підхід З. Фрейда до вивчення творчості В. Шекспіра [350] і роботи його учня-колеги, психіатра К. Г. Юнга давали архетипічні інтерпретації літератури Відродження. Але з 1920 – 1960 рр. переважала формалістична критика, яка пропонувала близькість формальних аспектів тексту, таких як стиль, віршована форма, структура оповіді, зображення і характеристики твору. Окреслився певний дивізіон критиків, які були зацікавлені у виявленні зв'язку між Ренесансною літературою та її історичним контекстом, наприклад, К. Хофман [295], Г. Бентлі [235], Н. Дрейк [266], Дж. Холландер [296], але більшість погоджувалась із відсутністю зв'язків між зовнішніми факторами по відношенню до тексту. Подібні праці були популярними при вивченні англійської мови Дж. Аткинсом [221] і групою американських вчених – «Нових критиків» (В. Клемен [253], Дж. Міллер [327], С. Лоуренс [309], Ф. Йейтс [381], Е. Тордік [363], Д. Пінксен [340]), які досліджували англійську драму доби Відродження та творчість К. Марло, приділяючи особливу увагу тісному зв'язку його біографічних віх із творчим доробком драматурга. Саме у такий спосіб науковці пропонують аналізувати твори митця, поєднуючи текст п'єс із життям К. Марло.

Із 1960-х рр. вивчення літератури доби Ренесансу було різноманітним і більш теоретичним, вчені виступили проти формалізму і статичності тексту. Згодом відбулися зміни у сфері критичного аналізу літератури XVI ст., які спонукали детальніше вивчення історичних подій та залежності творів від контексту доби. Школи критиків почали поділятися на історичні та контекстуальні, які поставили літературу доби Відродження у центр науки на той період. У зв'язку з цим вони сформували впливову критичну школу дослідження доби Ренесансу в кінці XX ст., змінивши тим самим підхід до вивчення літератури XVI ст. Поява досліджень фемінізму та постколоніальні

теорії згенерували важливі роботи на підґрунті сексуальної орієнтації, раси і національності у добу Відродження.

У кінці XX ст. і поч. XXI ст. побачили світ нові важливі роботи в сфері психоаналізу і текстових досліджень. Це дало можливість по-новому розглянути і редагувати тексти, що було особливо актуальним у дослідженнях драми Відродження, де є іноді вибір між використанням авторської версії п'єси і театральної.

Історія театру є ще однією цариною Ренесансу, яка була предметом підвищеного інтересу серед літературознавців останні тридцять років.

Безсумнівно, за останні роки відбулися суттєві зміни в способах інтерпретації ренесансної літератури. На початку XX ст. ренесансна критика була зосереджена на творах невеликої когорти авторів-чоловіків (на чолі з В. Шекспіром). Це сприяло зростанню інтересу щодо літератури доби Відродження: прозових жанрів, рукописів, драматичних творів.

Як наслідок, критики та історики літератури почали звертати свою увагу не тільки на самого В. Шекспіра, а й на його попередників. Як результат – появи наукових робіт, присвячених творчості одного з найвідоміших попередників В. Шекспіра – К. Марло.

Починаючи з кін. XIX – поч. XX ст. виходять наукові роботи зарубіжних літературознавців: В. Клемен [253], С. Лоуренс [309], Ф. Йейтс [381], Д. Пінксен [340], С. А. Бартел [232], Дж. Левіс [310], К. Хофман [295], Г. Бентлі [235], Н. Дрейк [266], Дж. Холландер [296], Дж. Хотсон [300] та інших. Діяльності К. Марло присвячено багато праць, зокрема – монографії: 100 англомовних, 1 російська; дисертації: 2 російські; статті: 30 англомовних; розділи у підручниках: 5 російських, 1 український.

У англійському літературознавстві інтерес до здобутків К. Марло зумовлюється його популярністю у сучасному театрі. Окрім цього все ще існує гурток імені драматурга та видається газета. Монографія У. М. Еліс-

Фермор «Крістофер Марло» («Christopher Marlowe») [263] вперше була надрукована 1927 р. та перевидана 2013 р. Ця наукова розвідка покликана простежити творчий шлях англійського драматурга К. Марло, оскільки етапи його становлення, на думку дослідниці, проявляються у п'єсах письменника. Науковець починає вивчення творчості письменника з його ранніх робіт, перш ніж аналізувати більш детально «Гамерлана Великого» та «Трагічну історію життя і смерті доктора Фауста», вона бере за аксіому, що першим твором письменника є формально незавершена п'єса, написана ще за студентських років, «Геро та Леандр» (на нашу думку, цей твір є останнім). Дослідниця аналізує твори драматурга, спираючись на Оксфордське видання творів К. Марло 1910 р. Ця робота є певною мірою доленосною для світового літературознавства, тому що це перша спроба систематизувати твори письменника, на яку пізніше спиралися науковці у подальших дослідженнях.

У монографії «Трагічна історія Крістофера Марло» («The tragicall history of Christopher Marlowe», 1942 р.) [226] Дж. Бакелса черговий раз ставиться питання трагічної долі К. Марло. Але науковець залучає до своєї праці і аналіз всіх сімох п'єс драматурга та більш детально зупиняється на останньому році життя письменника – 1593 р. – і майже погодинно, спираючись інколи на офіційні документи, а подекуди на власну наукову інтуїцію, відтворює останній день із життя драматурга. Цій роботі властиве «домислювання» і «вигадка» автора, оскільки фактичного матеріалу для висновків мізерно мало і, нажаль, дослідник оминає своєю увагою аналіз самих п'єс драматурга, детальніше зупиняючись на таємниці його смерті.

Монографія А. Д. Врайта «У пошуках Крістофера Марло, описова біографія» («In search of Christopher Marlowe a pictorial biography», 1965 р.) [380] містить детальний опис біографії письменника, особлива увага приділяється теорії про ймовірну працю К. Марло на Таємну Раду Англії. Науковець, приділяючи надзвичайно багато уваги життю

драматурга, ігнорує його творчий доробок та аналіз його творів у контексті доби.

Д. М. Бевінгтон у монографії «Від “людства” до Марло» («From “mankind” to Marlowe», 1968 p.) [236] та його вступні статті до п'єс драматурга у співавторстві з Е. Расмуссеном є прикладом абсолютної віри науковця в талант драматурга. Дослідник не просто присвячує аналізу його робіт ціле дослідження, а й пов'язує популяризацію та розвиток англійської драми саме з його творчістю: «Обставини життя більшості англійських драматургів кінця XVI ст. знані лише з уривчастих і мізерних відомостей. Вони нерідко затьмарені легендою, анекдотом або навмисною брехнею. К. Марло не є винятком. Про його справжню історію життя можна лише здогадуватись, більшість фактів так і залишаються невідомими <...> англійський гуманізм, в історії якого К. Марло належить чільне місце, саме в XVI ст. став потужною плідною гілкою європейської культури <...> вирішальну роль у становленні власної гуманістичної культури в Англії зіграли особливості історичного розвитку країни» [236, с. 5–45]. Але поза увагою дослідника залишається динаміка жанрової поетики трагедії та жанрова своєрідність творів драматурга.

Монографії «Трагічний світогляд Крістофера Марло: вивчення прокляття» («Christopher Marlowe's tragic vision: a study in damnation», 1972 p.) [324] та «Збагнути шпигуна: подвійне життя Крістофера Марло» («Enter a spy: the double life of Christopher Marlowe», 1978 p.) [313] Ч. Г. Масінтона та Г. Лома схожі за своєю структурою, стилем викладення матеріалу. Ці роботи присвячені біографії К. Марло, і особлива увага в обох книгах приділяється праці драматурга на Таємну Раду Англії та його загадковій смерті через ці шпигунські пристрасті. Також висловлюється думка, що смерть драматурга була інсценована, а насправді він продовжив бути таємним агентом королеви Єлизавети. У роботах домінує «наукова

фантазія» вчених більшою мірою ніж науковий підхід до вивчення п'єс К. Марло.

На нашу думку, для монографії Х. Дж. Олівер «“Дідона – цариця Карфагену” і “Паризька різанина”» («“Dido Queen of Carthage” and “The Massacre at Paris”», 1974 р.) [337] обрав досить незвичайну комбінацію творів англійського драматурга К. Марло. Науковець аналізує дві п'єси драматурга на контрасті, протиставляючи античні ремінісценції жорстокій дійсності під час масового вбивства гугенотів. Саме таким чином, на думку дослідника, можна розкрити всю глибину творчості К. Марло. Але протиставлення двох п'єс зводиться до переказу фабули та поодиноких посилань на сучасні письменникові історичні події.

Е. Бартелс у своєму дослідженні «Через призму інакшості: імперіалізм, відчуження та Марло» («Spectacles of strangeness imperialism, alienation and Marlowe», 1993 р.) [233] зазначає, що К. Марло є найважливішим драматургом XVI ст. після В. Шекспіра. Драматург виводить на сцену неоднозначні персонажі: варварів, чорних магів, гомосексуалістів, африканських королев і королів, флорентійського філософа Н. Макіавеллі, турків, іудеїв, християн тощо. Із їхньою допомогою письменник пише картину суспільства доби Відродження, вони виступають у ролі ретрансляторів думок К. Марло, його душевного болю, політичної позиції та вражень від національної історії.

Дослідницю хвилює питання: чому в одній зі своїх найпопулярніших п'єс «Мальтійський єврей» драматург виводить на перший план іноземця, рідкісного негідника, і що в цьому образі є настільки привабливим для глядача?

Відповідь, безсумнівно, залежить від цілого ряду чинників: від театральних ідеологічних проблем до конкретних обставин і пристрастей, властивих епосі, що становлять універсальні детермінанти суспільства.

Поява такого персонажа вказує на певний розвиток історії держави, який наповнений імперською ідеологією.

Протистояння двох релігій та перемога в кінці християн, на думку науковця, створені для відволікання народу від поточних проблем у країні: недостатнє фінансування військ, неорганізований флот, який, особливо після перемоги над іспанською Армадою, був сильно ослаблений, тому що крос-культурні подорожі були спорадичними і розвивалися під егідою торгівельних компаній, а не в ім'я офіційної зовнішньої політики – значення імперіалізму тієї епохи до недавнього часу не було дуже вагомим. Таким чином, держава мала змогу нав'язати народу думку про своє панування у світі.

Науковець, аналізуючи твір К. Марло «Едуард II», вважає, що саме Едуард II розпочинає нестримну корупцію в країні.

Єлизаветинський період знаменує собою велику кількість подібних завуальовано пропагандистських творів, особливо серед драматургів доби Відродження, як зазначає Е. Бартелс. Однак, поза увагою дослідниці залишається виявлення мотиву *de casibus* і філософії Н. Макіавеллі у творах драматурга та просвітницька функція його творів, роль митця у становленні англійської національної літератури.

Монографія Ч. Ніколля «Вбивство Крістофера Марло» («The murder of Christopher Marlowe», 1995 p.) [335] присвячена постаті англійського драматурга К. Марло, який мав репутацію атеїста та поборника законів суспільства. Дослідник описує його життя до 1593 р. опосередковано, зупиняючись більш детально на версіях таємної смерті письменника. Ч. Ніколль зазначає, що є свідчення про співпрацю К. Марло з таємними службами. За офіційними документами загинув він у передмісті Лондона, де унаслідок бійки був убитий. Існує версія, що за це вбивство несе відповідальність Таємна рада, агенти якої і спричинили сварку та вбили драматурга.

Відповідно до іншої версії драматург не помер 1593 р. Фр. Уолсінгем, керівник Таємної ради, щоб запобігти арешту К. Марло за атеїзм, під прикриттям бійки, інсценувавши його смерть 1593 р., допоміг йому втекти з країни. Підставою для таких думок стає поява в Іспанії 1599 – 1602 рр. священника К. Марло. Також В. Рейлі 1600 р. відповідає на вірш драматурга і пише К. Марло як живій людині. А 1604 р. Р. Сесіл, який на той час обіймав посаду державного секретаря Англії, отримав рахунок із в'язниці за утримання протягом кількох місяців священника К. Марло. Це дає підстави досліднику вважати, що згодом під псевдонімом В. Шекспіра починає писати ніхто інший як К. Марло.

Е. Бартелс у монографії «Критичні нариси про Крістофера Марло» («Critical essays on Christopher Marlowe», 1997 р.) [232] всебічно охоплює основних авторів усього світу, які досліджували творчість К. Марло. Кожен новий автор є ретельно проаналізованим, щоб заповнити прогалини у сучасному літературознавстві. У монографії все чітко структуровано за етапами біографії письменника, що дає можливість окреслити ключові риси критичних суперечностей, тенденцій і методів у різних країнах інших історичних періодів. У працях подається огляд критики з моменту її зародження, висвітлюються розбіжності, оцінки підходів, а також аналізуються різні відгуки, нові есе, нові переклади творів драматурга. Дослідниця акцентує увагу у роботі на методах, які використовуються для аналізу творчості письменника та його біографії, оминаючи аналіз п'єс драматурга.

А. Д. Нутталл у монографії «Альтернативна трійця: гностична ересь у Марло, Мілтона і Блейка» («The alternative trinity: gnostic heresy in Marlowe, Milton, and Blake», 1998 р.) [336] аналізує попередників В. Шекспіра. Серед усіх драматургів та письменників науковець визначає кістяк із трьох митців кінця XVI ст.: К. Марло, Дж. Мільтона та В. Блейка. А. Д. Нутталл обирає по одному із творів письменників і аналізує їх крізь призму класичних жанрів

драматургії. Також він виокремлює у кожного з них обов'язкове протистояння двох релігій, двох точок зору, які в решті решт призводять до певного компромісу. На думку дослідника, жанрові зміни у К. Марло відбуваються під впливом філософії Н. Макіавеллі. Дуже складно із цим погодитись, оскільки, на нашу думку, на ідейному рівні у творах драматурга втілюється спотворене розуміння концепції Н. Макіавелі, що умовно можна визначити як псевдо філософію флорентійця.

На нашу думку, монографія С. Мунсон «Секс, стать і бажання у п'єсах Крістофера Марло» («Sex, gender, and desire in the plays of Christopher Marlowe», 1998 р.) [331] приваблює постмодерністською теорією і сучасною історією в культурному прочитанні становлення понять сексу, статі та сексуальності на прикладі п'єс: «Дідона – цариця Карфагену», «Тамерлан Великий», «Едуард II», «Трагічне життя і смерть доктора Фауста». Деякі аспекти п'єс, які розглядаються в цьому дослідженні, включають уявлення про стать, гендерну взаємодію та дискурсивно побудовані. Науковець відзначає новаторство та незвичайність п'єс К. Марло для англійської драматургії XVI ст., аналізуючи творчий доробок письменника через призму сучасних історичних подій та течій. Поза увагою дослідника залишаються особливості стилю драматурга та визначення його місця в англійській літературі.

Монографія канадського дослідника Ф. Б. Тромлі «Гра із бажаннями: Крістофер Марло і мистецтво дратувати» («Playing with desire: Christopher Marlowe and the art of tantalization», 1998 р.) [365] демонструє новий підхід до творчого доробку К. Марло, оскільки дослідник пов'язує долю та вчинки письменника з міфом про Тантала. У цьому міфі вражає жорстокість Тантала. Він вбиває власного сина лише для того, щоб пересвідчитись, наскільки обізнані олімпійські Боги. У цьому вчинку Тантала виразно позначається пережиток тих часів, коли греки приносили в жертву людей. Серед усіх п'єс

драматурга особливу увагу привертає «Трагічна історія доктора Фауста» і «Тамерлан Великий».

Не можна не погодитись, що тільки на підставі цих двох творів науковець робить висновок про доволі жорстокий характер письменника. У подальшому Фред Б. Тромлі знаходить відбитки образу Тантала у всіх творах письменника, особливо зупиняючись на перекладах Овідія. Аналіз п'єс К. Марло тільки через призму одного міфу можна вважати неконструктивним і недалекоглядним, оскільки творчість драматурга включає значно більшу кількість аспектів та тенденцій доби Відродження та античних ремінісценцій.

Р. Вілсон у дослідженні «Крістофер Марло» («Christopher Marlowe», 1999 р.) [375] розглядає на прикладі всіх п'єс письменника становлення понять сексуальності та гомосексуальних відносин. Дослідник проводить досить неоднозначну паралель між п'єсами XVI ст. та подіями сьогодення, назагал він зводить все до сучасних політичних дебатів, порнографії та геїв у армії. Здається, що сам дослідник забуває під кінець назву своєї наукової праці і не розмежовує різні літературні течії та абсолютну неможливість зародження модернізму та постмодернізму у працях драматурга елизаветинського періоду.

Р. Ланні у монографії «Марло і народні традиції: інновації в англійській драмі до 1595 р.» («Marlowe and the popular tradition: innovation in the English drama before 1595», 2002 р.) [314] аналізує взаємодію драматурга із традиціями драми 1580-х рр. і початку 1590-х рр., пропонує новий підхід до аналізу основних п'єс драматурга з огляду на їх постановку у театрі і реакцію аудиторії. Саме реакція публіки, на думку дослідниці, була ключовою при формуванні популярності драматурга в Англії доби Відродження. Досліджуючи п'єси, науковець акцентує увагу не на їхній побудові та жанровій своєрідності, а на впливі влучно обраних сюжетів на розвиток драми в Англії. Таким чином, складається оманливе враження, що

драматург писав лише заради вигоди, повністю підлаштовуючи свої п'єси до потреб та забаганок публіки.

У монографії П. Дохерті «Ізабелла та дивна смерть Едуарда II» («*Isabella and the strange death of Edward II*», 2003 p.) [261] дослідниця розкриває складні взаємовідносини короля та королеви і, як наслідок необдуманих вчинків, придворних інтриг, смерть короля Едуарда II. Також дослідниця не оминає увагою і п'єсу К. Марло «Едуард II», яка описує життя чинного короля Едуарда II. Король, користуючись владою, наближає до себе численних фаворитів та усвідомлює власну нікчемність лише після того, як його позбавляє престолу політичний супротивник лорд Мортимер Молодший, котрий на словах діє на благо Англії, але, зайнявши трон, перетворюється на тирана і теж втрачає престол.

П. Дохерті зазначає, що саме К. Марло почав популяризувати тему правління цієї династії та є одним із перших митців, який створив нестереотипний образ королеви Ізабелли, але, здебільшого, ця робота є історико-біографічною, з окремими елементами переказу фабули твору.

На нашу думку, монографія Р. Кендала «Крістофер Марло та Річард Бай: подорожі через елізаветинське підпілля» («*Christopher Marlowe and Richard Bai: journeys through the Elizabethan underground*», 2004 p.) [304] є прикладом нової точки зору на біографію драматурга і творчий доробок письменника та містить ретельний опис діяльності драматургів елізаветинської доби, як окрема частина виділені останні роки життя та творчості К. Марло. Водночас науковець переплітає біографію драматурга з іншим митцем того часу Р. Бейнсом, вказуючи на спільні та відмінні риси їх творчості. К. Марло та Р. Бейнс демонструють симбіотичні відносини, які існували в дійсності між двома чоловіками, таким чином, вдається встановити культурний, літературний, історіографічний зв'язок двох митців XVI ст. Поза увагою дослідника залишається аналіз жанрової

специфіки п'єс К. Марло, динаміка жанрової поетики та вплив митця на формування англійської драми XVI ст.

Робота П. Ченея «Кембриджська програма із творчості Крістофера Марло» («The Cambridge companion to Christopher Marlowe», 2004 p.) [250] – це аналіз окремих актуальних тем, що присвячені життю К. Марло. В есе дослідник виділяє найбільш поширені міфи про творчість та життя драматурга, постаті, які вплинули на становлення його як митця, виокремлює релігійні, політичні, придворні і літературні аспекти творчості письменника, його присутність у сучасному кіно і театрі, вплив на подальших письменників та на англійську драму в цілому. Акцентуючи увагу на біографії драматурга, порівняльний аналіз та виокремлення певних визначних рис творчості письменника відсутні, а аналіз творчого доробку К. Марло має дещо поверхневий характер.

До монографії Б. Стріара «Зібрання п'єс Крістофера Марло» («The collected poems of Christopher Marlowe», 2005 p.) [251], увійшли п'єси: «Дідона – цариця Карфагену», «Гамерлан Великий» (I – II частини), «Мальтійський єврей», «Трагічне життя та смерть доктора Фауста», «Едуард II», «Паризька різанина», «Геро та Леандр», а також Переклади елегій Овідія, Лукіана, «Пристрасний пастух» тощо та уривок із сценарію роману, присвяченого К. Марло.

Б. Стріар у передмові зазначає, що К. Марло є «ранковою зіркою» елизаветинської драми, вважає його одним із найвидатніших драматургів у англійській літературі. Ця книга підсумовує всю важливу інформацію, необхідну для вивчення життя К. Марло, в тому числі біографічний профіль, великий список збірок драматурга, зібрання ключових первинних документів, що відносяться до різних періодів життя і смерті К. Марло (наприклад, Таємна рада, навчання у Кембриджі) та знайомить необізнаного читача із творчою спадщиною драматурга, даючи загальний огляд п'єс письменника у вступній статті. Ця наукова розвідка є скоріше оглядовим

екскурсом до творчого доробку митця, у якій відсутній аналіз п'єс та особливостей стилю драматурга.

Монографія «Крістофер Марло. Доктор Фауст: вступ, есе та примітки» («Marlowe's Doctor Faustus: introduction, essays and notes», 2005 p.) [343] І. Рібнера, Дж. Х. Лейка – це одна із небагатьох праць, в якій вивчається майже весь спектр творчого доробку К. Марло. На думку науковців, такі п'єси як «Трагічна історія доктора Фауста», «Едуар II», «Мальтійський єврей» і «Тамерлан Великий» досі можуть зацікавити сучасного читача та глядача у театрі. Ці титанічні образи і далі кидають виклик суспільству, як робили це за елизаветинських часів. Ця робота є прекрасним вступом до вивчення творчості драматурга. У дослідженні майже відсутній аналіз тексту п'єс і вся праця зводиться до максимальної популяризації творчого доробку серед молоді влучними згадками неймовірних теорій щодо таємничого життя драматурга. Науковці пов'язують створення образів Тамерлана, Фауста, Варавви, Едуарда II із віхами біографії драматурга, оминаючи увагою виявлення і аналіз жанрової поетики п'єс.

У монографії Д. Ріггса «Світ Крістофера Марло» («The world of Christopher Marlowe», 2006 p.) [346] подається аналіз усього творчого шляху драматурга та пояснюються причини його раптової смерті. Науковець розповідає про життя елизаветинського поета, драматурга і шпигуна К. Марло, занурюючи його в контекст історичної круговерті, що вплинула на становлення його як письменника, формування його літературного генія, якого визнавали вищі кола англійського суспільства.

Науковець характеризує В. Шекспіра – сучасника К. Марло, як драматурга, який на поетикальному рівні втілює свої творчі задуми, розкрив ідею свободи, зобразив світогляд елизаветинського періоду. При цьому дослідник не порівнює драматургів між собою. Творчий шлях, життя і насильницька смерть К. Марло широко відомі, але лише у поодиноких дослідженнях пояснюється причина, внаслідок якої його творчість

спровокувала таку реакцію та агресію влади. Д. Рігс у своєму дослідженні представляє К. Марло як першого новатора англійської драми доби Відродження, якого знищила власна свобода.

У добу величезних культурних змін в Європі, коли М. Сервантес написав свій перший роман і М. Коперник продемонстрував світ, що підвладний іншим, нерелігійним силам, і католики, і протестанти боролися за контроль над Англією і корону Єлизавети. У цьому вихорі змін з'явився К. Марло, що пропагував сексуальну свободу й атеїзм. Його переконання виявилися занадто небезпечними для влади, і він був засуджений як шпигун, зазначає дослідник, а пізніше убитий. Науковець у своїй праці намагається виявити основні причини раптової загибелі драматурга.

Д. Рігс зазначає, що К. Марло створив такі видатні образи, як Тамерлан та доктор Фауст та прагнув подолати і забути своє «коріння» за допомогою власної творчості. Дослідник описує шкільні роки драматурга, спираючись на архівні матеріали і здобуття вищої освіти у Кембріджі, показує етапи становлення драматурга як митця: його переклади Овідія, нововведення в білому вірші, відмінність його п'єс від творів сучасників. Д. Рігс приділяє пильну увагу гомоеротичним і гомофобним аспектам його п'єс, у першу чергу «Едуарду II» (1592 р.), аналізуючи кожен твір через призму сучасних для драматурга моральних і політичних обставин. Дослідник акцентує увагу на загадкових обставинах насильницької смерті К. Марло. Це дослідження представлено в історичному контексті, щоб окреслити для нас портрет блискучої та незалежної загадкової постаті К. Марло, яка уникає конвенції на користь ризику та маргінальності.

Наукова розвідка Д. Рігса більше нагадує детективний роман, ніж літературознавчу монографію. З огляду на великий обсяг проаналізованого матеріалу дивує те, що дослідник так і не виокремлює місце К. Марло в історії англійської та світової літератури і цінність його творчості для становлення англійської національної літератури.

У збірці есе під назвою «Шекспір, Марло, Джонсон – нові напрямки у вивченні біографії» («Shakespeare, Marlowe, Jonson: new directions in biography», 2006 p.) [325] під редакцією Р. Міїка із використанням біографічного методу проаналізовано творчий доробок письменників. Науковці вважають, що саме через призму біографій відкриваються справжні погляди на сучасну письменнику Англію та тільки в такий спосіб можна отримати вірне враження від їхніх творів, що є досить сумнівною істиною з точки зору структуралізму і деконструктивізму. Як результат, аналіз творів виявляється одноманітним, оскільки приділяється увага переважно віршовому розміру творів – білому віршу, при цьому дослідники оминають доволі важливі риси п'єс драматургів: мотив *de casibus*, динаміку жанрової поезики.

Дослідження Дж. Довні та Дж. Парнел «Осмилюючи Крістофера Марло» («Constructing Christopher Marlowe», 2006 p.) [265] – це збірка есе, присвячених біографії, драматургії К. Марло, застосуванню письменником магії, гомосексуальному аспекту у його п'єсах, поодиноким персонажам жіночої статі та їхньої ролі у творах. Нічого не приймаючи на віру, автори розглядають те, що відомо про життя К. Марло, умови в елизаветинському театрі, аналізують репутацію письменника серед його сучасників і серед критиків наприкінці ХХ ст. Разом вони утворюють досить повну картину розуміння феномену драматурга.

Ця збірка есе руйнує упереджене ставлення до К. Марло, яке будується на скасуванні основних аспектів драматургії, використанні письменником магії, гомосексуальності його п'єс, радикальності героїв. Простежується певна зацикленість дослідників на лише двох аспектах життя письменника, при такому підході результати цієї наукової розвідки здаються досить умовними.

П. Хонан – відомий біограф В. Шекспіра у монографії «Крістофер Марло: поет та шпигун» («Christopher Marlowe: poet & spy», 2007 p.) [297]

виокремлює драматурга як одного із найвизначніших драматургів часу, який поступається тільки В. Шекспіру. Науковець акцентує увагу на тому, що К. Марло був секретним агентом, а також на таємниці його вбивства. П. Хонан пропонує найбільш ретельне дослідження і докладну біографію К. Марло за останні десятиліття.

Науковець починає з дитинства драматурга, яке він провів у Кентербері. Книга містить нову інформацію про шість із половиною років К. Марло у Кембриджі, його богохульство та вуличні бійки, етапи його становлення як письменника, атеїзм. Книга включає в себе нові факти про події із життя К. Марло на континенті, де він був спійманий та, якимось дивом уникнувши смертної кари, повернувся до Англії. Окрім того, є більш точний перелік обставин, що призвели до його вбивства, і новий опис його взаємовідносин із В. Шекспіром.

Робота базується на архівних документах Англії, Європи та Сполучених Штатів, що дає можливість по-новому подивитися на постать К. Марло. Останній день драматурга П. Хонан описує погодинно, інтригуючи теоріями про мотиви вбивці та розслідування смертельної бійки.

Незважаючи на документальні підтвердження шпигунської діяльності К. Марло, дослідник вважає, що причиною переслідування письменника стали не його політичні погляди та шпигунські доручення, а неймовірно проникливі, актуальні та зрозумілі англійському народу п'єси. Образи Тамерлана, Фауста, Варавви стають архетипними для подальших драматичних творів послідовників К. Марло. Особливу увагу дослідник приділяє трансформації білого вірша, який драматург використав у своїх творах.

С. Веллс у монографії «Шекспір та інші: Крістофер Марло, Томас Деккер, Бен Джонсон, Томас Мідлтон, Джон Флетчер та інші постаті в його історії» («Shakespeare & Co.: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the other players in his story»,

2008 р.) [372] пильну увагу приділяє вивченню світу театру з-за лаштунків, розглядаючи, як великі актори того часу під впливом В. Шекспіра формували новий англійський театр доби Відродження. Він пише про життя і діяльність інших великих письменників та зупиняється на їхніх взаємовідносинах із самим В. Шекспіром.

Постать К. Марло дослідник виводить на один рівень із В. Шекспіром, зазначаючи, що без творів кентерберійця досягти такого рівня розвитку драми було б неможливим. Це одне із небагатьох досліджень, у якому наявні спроби визначити місце К. Марло в англійській літературі доби Відродження.

Дж. Вейл у монографії «Крістофер Марло – провісник Мерліна» («Christopher Marlowe: Merlin's prophet», 2008 р.) [371] порівнює К. Марло із Мерліном, чарівником при дворі короля Артура. Він, як Еразм Роттердамський або Ф. Рабле, вміє використовувати знання, досвід та забаганки аудиторії несподіваним чином, створюючи неперевершені драматичні твори. Таким чином, дослідниця оминає увагою і вплив драматурга на англійську літературу, і аналіз його творів, зупиняючись на фантастичному припущенні, що К. Марло був чарівником і використав свої магічні сили під час написання п'єс.

Монографія Л. Едінбург «Крістофер Марло – ренесансний драматург» («Christopher Marlowe, Renaissance dramatist» 2008 р.) [269] пропонує вступні статті до всіх п'єс драматурга і висвітлення основних проблем доби, важливих і досі: релігійна невизначеність, зіткнення між ісламом і християнством, ідеї сексуальності і ролі маргінальних особистостей у соціумі. Кожен розділ присвячений певному аспекту роботи К. Марло в культурному контексті: життя і смерть письменника, канони творчості драматурга, театральні контексти та сценічні історії п'єс, інтерес драматурга у старих і нових галузях знань, способи та форми, за допомогою яких він порушує встановлені норми і цінності – основні питання, які були поставлені у критичних дискусіях навколо його п'єс. Наукова розвідка спрямована на

популяризацію творчості драматурга, тому написана простою мовою і присвячена аналізу історичного контексту, який передував написанню творів та біографії митця.

Монографія Дж. Р. Сімона «“Мальтійський єврей” Крістофера Марло» («The Jew of Malta Christopher Marlowe», 2009 р.) [349] присвячена одній із п'єс драматурга – «Мальтійському єврею». Дослідник зазначає, що п'єса була популярною свого часу, що пояснюється її гострою сатирою та кривавою трагедією, мелодраматичними інтригами та елементами комедії (гротеском і фарсом). Науковець акцентує увагу на історичних подіях у сучасній письменнику Англії, які підштовхнули драматурга до написання твору. У праці відсутній аналіз художніх образів, проблематики твору та жанрової особливості п'єси. Фактично робота є детальним переказом фабули.

Персонаж п'єси Варавва, на думку дослідника, надзвичайно багатий єврей, стає жертвою Фарнезе, християнина та губернатора Мальти. Дослідник відзначає зручний розмір п'єси для театральних вистав – білий вірш та протистояння двох релігій: християнства та іудаїзму, що і призводить в кінці до масових вбивств та агресії.

На нашу думку, дослідження Е. Сміт «Вірші Крістофера Марло» («Christopher Marlowe's poems», 2009 р.) [354] – це спроба по-новому проаналізувати творчий доробок письменника та популяризувати його для прочитання не тільки науковцями, а й ширшим колом читачів. Науковець у такий спосіб намагається створити універсальний довідник про К. Марло, який би містив усі його твори, переклади, есе про історичний контекст його п'єс та став би основою спеціального курсу, присвяченого виключно творчості К. Марло. Великий обсяг матеріалу, який обирає для свого дослідження науковець, не дає можливості більш детально зупинитися на аналізі п'єс драматурга, саме тому він має досить загальний характер. Так, поза увагою дослідника залишаються жанрова своєрідність п'єс митця, мотив *de casibus* та втілення псевдофілософії Н. Макіавеллі у творах драматурга.

С. Лінч у монографії «Мальтійський єврей, видання із оригінальним текстом Крістофера Марло» («The Jew of Malta: with related texts Christopher Marlowe», 2009 р.) [316], не тільки аналізує п'єсу, а й переробляє сам її текст відповідно до нових вимог орфографії, пунктуації з повним введенням історичного, культурологічного і богословського аспектів. Таким чином, читачу п'єса одного з найвидатніших драматургів XVI ст. стає доступною та зрозумілою. Адаптуючи текст доби Відродження до вимог сучасної мови, дослідник популяризує цей твір серед молоді. Особливу увагу науковець приділяє аналізу специфіки стилістики п'єси драматурга, оминаючи увагою аналіз динаміки жанрової поетики.

Р. Вліет у дослідженні «Вивчення патріотизму в елизаветинській драмі» («A study of patriotism in the Elizabethan drama», 2010 р.) [368] зазначає, що елизаветинські драми несли на собі печатку її правління та патріотизму. Він порівнює часи правління Єлизавети з добою Перікла у Греції, Августа у Римі, Медічі у Флоренції, Людовіка XIV у Франції, – всі ці періоди об'єднує підвищення національної самосвідомості, всі періоди позначені значними досягненнями в мистецтві. Термін «патріотизм» звісно був зрозумілим не завжди і в різні часи його трактували по-різному. Так звані елизаветинські патріоти, що входили до гуртка «Університетських умів», серед яких був і К. Марло, ніколи до цього не були вивчені докладно.

Дослідник зазначає: «Я поставив певні штучні обмеження щодо аналізу п'єси як компасу: я розглянув патріотизм, який знайшов своє відображення в драмі, і тільки в тій драмі, яка припадає на період царювання Єлизавети <...> У цьому обмеженні наявні серйозні недоліки. Для повного розуміння елизаветинського патріотизму слід провести ретельне дослідження всіх форм елизаветинської літератури і всіх первинних джерел історії цього періоду. Саме таке велике завдання я ставив перед собою при написанні цієї роботи» [368, с. 5].

Свідоцтва патріотизму в елизаветинській драмі постають у світлі детальних цитат із творів драматургів XVI ст. та підтверджуються документами, що вимагає пильного тестування в світлі інших сучасних документів. Вони повинні, однак, бути корисними для будь-якого історика та літературного критика елизаветинської доби, який бажає поглибити свої знання у драмі доби Відродження, оскільки є джерелом нової інформації.

Тема патріотизму взагалі не піддається точному аналізу, це занадто тонка матерія. Потрібно було зробити класифікацію матеріалу, щоб надати йому якогось певного порядку, але слід пам'ятати, що класифікація лише приблизна. У першій частині науковець розглядає гордість англійських драматургів їхньою власною країною, а в другій – їх ворожістю до всього, що було їм чужим, у третій – їхні стосунки із захисниками Англії, а в четвертій – відданість принципам суверенності країни.

Патріотизм, на думку науковця, – це любов до власної країни. Саме відповідні риси він віднаходить у п'єсах англійських драматургів. Патріотизм він не поділяє на складові. Дослідника цікавить тільки поетикальне відображення настроїв патріотизму у драмі. Таким чином, досліднику вдається показати любов до власної країни, яку митці зображують репліками дійових осіб. Дослідження Р. Вліет слід визначити як історично-оглядове, в якому робиться акцент на патріотизмі К. Марло в історичному пласті драми.

К. Б. Куріяма у монографії «Крістофер Марло: життя у добу Ренесансу» («Christopher Marlowe: a Renaissance life», 2010 p.) [306] аналізує біографію письменника через призму історико-культурних подій XVI ст. К. Марло постає у більшості досліджень як таємнича постать елизаветинського театру. Новий погляд на біографію та п'єси письменника відтворюють насичене життя драматурга, який здобув популярність та раптово помер понад 420 років тому, але залишається популярним і нині.

Протягом останніх 100 років відбулося багато відкриттів про життя К. Марло. Автор доповнює біографію письменника новим матеріалом, що

дозволяє точніше розмістити постать драматурга у сучасному історичному контексті. К. Б. Куріяма інтерпретує незрозумілі події з біографії письменника як наслідки обставин, на які він наражається. Зухвалий характер письменника грає з ним поганий жарт. Суворі обмеження елизаветинського суспільства, які викликали політичні та релігійні конфлікти, вплинули на становлення К. Марло як драматурга, в той час як його амбіції могли бути вираженими тільки через завуальовану літературну форму. Театр, вважає дослідниця, стає для нього єдиним шляхом полеміки та обміну думками із спільнотою.

Документальні докази, зібрані автором, доступні читачам та дозволяють науковцю показати, як К. Марло зміг скористатися реформами правління королеви Єлизавети. У контексті елизаветинської освіти, суспільства і культури, К. Марло отримує можливість навчатися у Кембріджі, спілкуватися із вищим прошарком суспільства, до якого він був дивним чином допущений.

Науковець зазначає, що коли він помер у віці 29 років, то залишив по собі низку театральних постановок, п'єс, а також заплутану особисту біографію, що пов'язана з політичними та релігійними інтригами. Науковець пропонує нову біографію К. Марло, яка функціонує скоріше як реконструкція особистості драматурга, ніж літопис його життя. Дослідниця стверджує, що, зосередивши увагу на купі документів про події в житті драматурга, попередні біографії не змогли інтерпретувати ці документи в політичному та культурному аспекті. У цьому дослідженні подаються проникливі деталі англійської освіти, політики і релігії доби Відродження, але захоплення дослідниці суто біографією К. Марло звужує попит на книгу до вузького кола дослідників XVI ст. та поціновувачів таємниць життя письменника. Можна дійти висновку, що обмежені відомості про драматурга підштовхують дослідників його біографії до виявлення фактів, які не можливо підтвердити документально, що призводить до недостовірних

висновків. Фокусування навколо біографії відволікає від можливості детального аналізу жанрової своєрідності п'єс.

У монографії С. К. Скотт «Крістофер Марло – митець» («Christopher Marlowe the craftsman», 2010 р.) [355] розглядає внески дослідників та критиків у вивчення творчості К. Марло. Ця робота є збіркою есе, присвячених англійському драматургу. Вони систематизовані та перегукуються одне з одним за тематикою, відповідають різним етапам становлення письменника, в есе науковець аналізує суперечливі факти з життя К. Марло, текстові труднощі у перекладі на сучасну англійську мову, критичні дослідження п'єс, які пов'язані з аналізом окремих творів його сучасників. Також викладена концепція інтерпретації різними науковцями ХХІ ст. творів К. Марло. Якби потрібно було адаптувати цю роботу для вітчизняного літературознавства, то доцільніше було б віднести її до теорії перекладу з англійської мови ХVІ ст., а не власне до літературознавства.

Монографія Е. К. Чемберса «Єлизаветинська сцена» («The Elizabethan stage», 2010 р.) [247] є комплексною, новаторською роботою, яка охоплює величезну кількість матеріалу – від загибелі Римської імперії до початку формування професійного театру у ХVІ ст. (тобто майже 400 років н. е.). Через те, що в роботі описується досить великий історичний проміжок часу, не всі дослідники погоджуються з тим, що інформація в ній є науково достовірною. Але, незважаючи на це, її не можна не згадати при вивченні творчості К. Марло, оскільки вона дає можливість зануритися у процес формування англійської нації в цілому та становлення її відомого театру ХVІ ст. Дослідник дає огляд історії європейського театру, фестивалів і урочистостей, простежуючи їхнє коріння в язичницькому ритуалі. Йому вдається передати атмосферу Лондона, до якого потрапляє В. Шекспір. Однак поза увагою дослідника залишається аналіз жанрової своєрідності п'єс драматурга та впливу філософії Н. Макіавеллі на його творчість.

Чотири томи цієї роботи були вперше опубліковані 1923 р. і стали необхідним наріжним каменем у бібліотеці будь-якого вченого, пов'язаного із театром і драмою XVI ст. Ця робота є унікальною ще й тому, що в ній викладені ретельно підібрані основні документи, які стосуються судових виступів, державного контролю театру, приватних театральних колективів та їхнього персоналу, заснування публічних театрів у Лондоні, відомості про популярних тогочасних драматургів, серед яких фігурує і постать К. Марло. Драматург постає у роботі як людина, без якої така популярність театру була б неможлива. Досить очікуваним є той факт, що у роботі поверхнево та загально аналізується творчість письменника.

Монографія В. Томаса «Крістофер Марло: п'єси та їхні джерела» («Christopher Marlowe: the plays and their sources», 2011 р.) [361] – це ретельне об'єднання в одну працю всіх джерел драматичної творчості К. Марло, що висвітлює культурне середовище, яке сприяло написанню відомих творів письменника.

Кожна із п'єс адаптована для сучасного читача та містить анотації, із залученням сучасної орфографії та пунктуації у всіх текстах. Джерела кожної з п'єс розглядаються індивідуально та ретельно. Це дослідження спрямоване на популяризацію творчого доробку К. Марло.

Монографія К. Дугласа «Страждання і зло у п'єсах Крістофера Марло» («Suffering and evil in the plays of Christopher Marlowe», 2011 р.) [264] та «Крістофер Марло і трагедія Ренесансу» («Christopher Marlowe and the Renaissance of tragedy», 1995 р.) [263] спрямовані на вивчення п'єс К. Марло як маркеру динаміки елизаветинської театральної драматургії. У першому розділі науковець розглядає незвичний тетратральний рекорд життя К. Марло у театрі (мається на увазі його популярність). Подальші розділи присвячені окремим п'єсам драматурга, його експериментам із жанром, переосмисленню традиційної концепції драми. К. Дуглас показує, як сучасники і послідовники письменника використовували його інновації у

драматургії. У цьому дослідженні подається глибокий аналіз робіт К. Марло і вивчення особливостей елизаветинського театру та його традиції. Фактично ця робота є ретроспективною видозміни драми, починаючи із XVI ст. і закінчуючи сьогоднішнім, де основним вектором виступає творчий здобуток драматурга. Однак поза увагою науковця залишаються особливості жанрової поетики п'єс драматурга та аналіз поетики творів.

Монографія О. Дуге «Твори Крістофера Марло, з примітками і звіт про його життя» («The works of Christopher Marlowe, with notes and some account of his life», 2012 p.) [268] була вперше опублікована 1923 p., є відтворенням важливого історичного періоду Відродження. Дослідник аналізує історичні, культурологічні події доби через призму творів драматурга К. Марло, відзначаючи його творчість як найяскравішу перлину літературної Англії XVI ст. Таким чином, виходить певне підлаштування творів драматурга під історичні події, і дослідник оминає своєю увагою власне сам аналіз п'єс драматурга, приділяючи більшу увагу історії Англії.

Монографія Дж. Хабер «Наснага і драматичні форми в сучасній Англії» («Desire and dramatic form in early modern England», 2012 p.) [283] – це об'ємне дослідження, присвячене відображенню еротичного бажання у драматичній формі XVI ст. Аналізуючи твори попередників В. Шекспіра, зокрема п'єси К. Марло «Дідона – цариця Карфагену», «Геро та Леандр», «Едуард II», «Тамерлан Великий» та ін., та звертаючись безпосередньо до творів самого В. Шекспіра, дослідниця намагається віднайти той баланс, на якому драматурги будують відносини між дійовими особами в п'єсі. Науковець наголошує, що все ж таки на той період не було спільної точки зору на відносини гетеросексуальні та гомосексуальні. Майже в кожного із драматургів можна знайти приклади і першого, і другого типу взаємин, і самі ж письменники утримуються від засудження будь-якого прояву кохання, незважаючи на стать об'єкту бажання. Таким чином, Дж. Хабер робить висновок про досить вільну мораль в Англії того часу та вважає це певним

протестом цілої епохи проти більш суворих догм Середніх віків. Аналіз творчого доробку К. Марло представлений у науковій розвідці фрагментарно, аналіз п'єс відсутній.

Т. Рутгер у монографії «Кембриджський вступ до творчості Крістофера Марло» («The Cambridge introduction to Christopher Marlowe», 2012 p.) [348] дає комплексний аналіз літературної кар'єри К. Марло, ця розвідка являє собою доступну розповідь про життя, роботу і вплив інноваційного елизаветинського драматурга і поета на суспільство. Дослідження включає в себе поглиблену історію написання всіх п'єс К. Марло. Дослідник підкреслює елементи нового і революційного в них, а також те, як вони трансформували наявні драматичні моделі. Вірші та переклади К. Марло, іноді маргінальні в аналізі його роботи, аналізуються, щоб підкреслити їхню літературну значущість і політичний резонанс. Книга є збалансованим зображенням із коментарем бурхливого життя драматурга, вплив його творчості на інших письменників і приклад того, як ставилися його п'єси. На додаток автор знайомить читача з історичним та релігійним контекстами, якими послуговувався К. Марло при написанні творів.

Отже, це дослідження є моделлю і прикладом детального та кропіткого аналізу біографії письменника, творчість якого часто розглядається як виклик. Праця Т. Рутгера забезпечує доступне пояснення всіх п'єс К. Марло, його бурхливого життя та популярність драматурга понад 420 років, але твори письменника проаналізовані досить поверхнево і в переважній більшості їхній аналіз зводиться до детального розбору фабули.

Дж. Барбер у роботі «Крістофер Марло – людина, яка створила Шекспіра» («Christopher Marlowe – the man who wrote Shakespeare», 2012 p.) [228] висуває теорію про те, що саме К. Марло є власне В. Шекспіром. Не відмовляється він і від шпигунської історії, пов'язаної з ім'ям драматурга. На думку Дж. Барбера, продовження творчого шляху під власним ім'ям після подій 1593 р. стає неможливим для

письменника, і тому він вирішує, як досвідчений шпигун, інсценувати свою смерть, взяти інше ім'я та прізвище і продовжити свою літературну діяльність.

Дослідник проводить паралелі між деякими творами К. Марло і власне В. Шекспіра, вказуючи на спільні риси, майже однакову поетику мови. Таким чином, він допускає, спираючись на поодинокі документальні підтвердження життя та смерті письменника, що К. Марло, який багато століть перебував у тіні великого драматурга, і є власне В. Шекспіром.

Монографія А. В. Веріті «Вплив Крістофера Марло на стиль раннього Шекспіра» («The influence of Christopher Marlowe on Shakspeare's earlier style», 2013 р.) [367] була видана 1885 р. та 2012 р. відцифрована і передрукована із зібрання бібліотеки університету Каліфорнії. Вона є надзвичайно цінною та рідкісною, одна з небагатьох наукових праць періоду, коли встановили вплив драматургії К. Марло на В. Шекспіра. У дослідженні зіставляються фрагментарно п'єси двох драматургів та виявляються спільні риси їхніх творів та постатей митців. Таким чином, сучасні дослідники доби Відродження мають можливість зануритись у світ творів двох видатних драматургів і дійти власних висновків щодо впливу одного з найяскравіших попередників В. Шекспіра на його творчість.

Монографія «Марло – продовження Шекспіра: Крістофер Марло, Томас Неш, і авторські уривки з раннього Шекспіра та анонімні п'єси» («The Marlowe – Shakespeare continuum: Christopher Marlowe, Thomas Nashe, and the authorship of early Shakespeare and anonymous plays», 2013 р.) [333] Д. Н. Мерфі приваблює обсягом аналізованого матеріалу та неординарною статтю самого науковця. У науковій розвідці слід відзначити ретельний підхід науковця до вивчення елізаветинських драматургів. Науковець, на відміну від більшості дослідників, не ставить на перше місце В. Шекспіра, а зазначає, що без належного оточення, яке створило базу та покращило умови театральних вистав, його поява взагалі була б неможливою. Але якщо б він

все ж таки почав писати свої твори, скоріше за все, вони б не були визнаними і не здобули б такої світової популярності. Це одна з поодиноких спроб у зарубіжному літературознавстві визначити місце творчості К. Марло в англійській літературі. Через великий обсяг обраного для дослідження матеріалу постаті письменника приділяється не так багато місця і його творча спадщина проаналізована фрагментарно.

Робота М. Віггінса та Р. Ліндсея «Едуард II» («Edward II», 2014 р.) [374] є компіляцією самого тексту письменника із детальним аналізом твору. Як зазначають дослідники, п'єса є актуальною і досі, оскільки в ній окреслюються питання корумпованості керівників держави, зверхнього ставлення до простих громадян та некерованої, всепоглинаючої боротьби за владу.

Також у своїй роботі науковці ставлять питання гомосексуальних відносин Едуарда II із його фаворитом Гевестоном, порівнюючи ці образи із Річардом II В. Шекспіра. Дослідники, в свою чергу, повністю ігнорують динаміку жанру трагедії у п'єсі, оминаючи це питання, і аналіз художніх образів видається досить уривчастим.

На нашу думку, проаналізувавши вище згадані англомовні наукові розвідки можна дійти висновку, що творчість К. Марло вивчена не повною мірою. У монографіях Е. Майєра «Макиавеллі та єлизаветинська драма» («Machiavelli and the Elizabethan drama», 1897 р.) [326], Дж. Робертсона «Єлизаветинська література» («Elizabethan literature», 1914 р.) [347], П. Крістеллера «Ренесанс крізь призму гуманізму та мистецтва» («Renaissance thought II papers on humanism and the arts», 1965 р.) [305], М. Квіллігана «Суб'єкт та об'єкт ренесансної культури» («Subject and object in Renaissance culture», 1996 р.) [342], Е. Столл «Шекспір та інші митці» («Shakespeare and other masters», 1940 р.) [356], Е. Тілльярда «Англійський Ренесанс. Факт чи вимисел?» («The English Renaissance. Fact or fiction?», 1952 р.) [364], Е. Райса «Ренесансна ідея мудрості» («The Renaissance idea of

wisdom», 2011 p.) [345], Е. Сміт «П'єси Крістофера Марло» («Christopher Marlowe's poems», 2009 p.) [354] проведена велика дослідницька робота щодо своєрідності англійської ренесансної драми. Однак поза увагою дослідників залишається жанрова своєрідність п'єс К. Марло, важливість для елизаветинської драми постаті Н. Макіавеллі, немає чіткого визначення місця драматурга в англійській літературі та важливості його творчої спадщини для становлення англійської національної літератури.

У вітчизняному літературознавстві за останні роки відбувається становлення школи шекспірознавців під керівництвом Н. М. Торкут [184]. В рамках конференції «Ренесансні студії» та цієї школи слід відмітити статті наступних вчених: М. Б. Габлевич «Ренесансна термінологія любові: шекспірівський узус та його інтерпретації» [208], А. Р. Василик «М. Рудницький як перекладач В. Шекспіра (до питання про перекладацьку стратегію)» [208], Г. О. Пастушук «Єлизаветинський блазень як рецептивний потенціал шекспірової драми» [208], А. В. Боковець «Лірика Томаса Вайєтта у контексті англійської ренесансної поезії I пол. XVI ст.» [162], М. А. Щербіна «Алегоричне зображення елизаветинської доби в “Пастушому календарі” Едмунда Спенсера» [162], К. Василина «Маньєристична домінанта творчості авторів пост-гріневських конні-кетчерівських памфлетів» [162], Р. Морс «“...Приязнь їхня ніжніша за любов сестер звичайну”: дружба в комедії В. Шекспіра “Як вам це подобається”» [162], О. Є. Лілова «Гуманістична ідеологія у п'єсі англійського ранньотюдорівського драматурга Дж. Растела “Чотири Елементи”» [163], Л. В. Фоміна «Художня своєрідність комедії Дж. Лілі “Ендіміон”» [163], Б. В. Корнелюк «Історична хроніка В. Шекспіра “Річард III”: науковий дискурс, “проблемні зони” та перспективи аналізу» [163], К. Б. Борискіна «Специфіка трансформації п'єси “Юлій Цезар” В. Шекспіра в контексті просвітницького абсолютизму» [164], Г. М. Храброва «Історія розвитку і сучасний стан гендерного шекспірознавства» [164] та ін.

Отже, вітчизняні літературознавці досить плідно займаються вивченням шекспірівського питання, гуманізму в тюдорівській Англії та драмою XVI ст. Проте все ще існує лакуна у дослідженні жанрової своєрідності п'єс К. Марло, визначенні його місця та впливу на англійську ренесансну літературу, дослідження і виявлення впливу псевдофілософії Н. Макіавеллі на такі п'єси драматурга як «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина».

Інтерес до творчості К. Марло у російському літературознавстві почався із наукових розвідок одного із перших шекспірознавців М. І. Стороженка. У працях «Англійська драма до смерті Шекспіра», 1888 р. [176] та «Попередники Шекспіра. Епізод з історії англійської драми за часів правління Єлизавети. Ліллі і Марло», 1872 р. [178] дослідник вперше стає на захист морального портрету К. Марло, дає його драматичним творам виважені оцінки, спираючись на результати аналізу творів у контексті розвитку елизаветинської драми. Це була перша спроба на той час у російському літературознавстві належно оцінити творчий доробок драматурга.

Праця «Єлизаветинці», 1938 р. І. О. Аксьонова [3], радянського поета, перекладача, літературного і художнього критика, присвячена характеристиці деяких представників елизаветинської драми – англійської драми кінця XVI – початку XVII ст., вінцем якої вважають творчість В. Шекспіра.

Дослідник виокремлює серед попередників В. Шекспіра творчість К. Марло, відзначаючи вплив його п'єс на наступне покоління драматургів та простоту і зрозумілість мови творів письменника для народу.

Роботи О. К. Джівелегова «Історія західноєвропейського театру. Від виникнення до 1789 р. (сучасники і спадкоємці В. Шекспіра)» 1941 р. [68] та «Попередники Шекспіра» 1943 р. [69] охоплюють історію

західноєвропейського театру в Середні віки, від падіння Римської імперії до Великої французької буржуазної революції.

Відповідно хронологічним періодам історія театру розділена на такі розділи: театр раннього Середньовіччя, театр Відродження, театр доби Просвітництва. Всередині другого і третього розділів матеріал компонується по окремих країнах: театр Італії, Іспанії, Англії, Франції, Німеччини.

Під час аналізу англійського театру доби Відродження дослідники не оминають увагою постать видатного англійського драматурга К. Марло, виокремлюючи його серед когорти інших письменників та відзначаючи його містичну популярність серед співвітчизників.

Інше дослідження О. А. Анікст присвятив англійській літературі та драматургам, які передували появі В. Шекспіра. Перша книга – «Історія англійської літератури», 1956 р. [11] містить історію еволюції національних творів від найдавніших часів до сучасності, де докладно подається становлення історико-літературного процесу. Як зазначає О. А. Анікст, велике значення для становлення літератури в цілому мала творчість драматургів XVI ст., серед яких був і К. Марло. Його творчість можна вважати відправною точкою, яка стала поштовхом для появи В. Шекспіра.

У роботі О. А. Анікста «Молодші сучасники В. Шекспіра», 1986 р. [13] включені п'єси англійських драматургів XVI – першої третини XVII ст., представлені основні жанри: трагедія, трагікомедія, комедія. На прикладі творів К. Марло О. А. Анікст простежує динаміку класичних жанрів трагедії та комедії, появу нових – трагікомедії.

О. Т. Парфьонов у працях 1960 – 1980 рр., присвячених добі Відродження та творчості К. Марло, «Гротескний реалізм на перетині нового часу» [141], «Крістофер Марло» [142, 143], «До проблеми маньєризму в англійській драматургії доби Відродження» [144], «Легенда про Фауста і гуманісти Північного Відродження. Культура доби Відродження і Реформації» [145], «Марло, Шекспір, Джонсон та сучасники» [146] зазначає,

що в історію англійської літератури письменник увійшов як сміливий реформатор в мистецтві. У його перших п'єсах – «Тамерлані Великому» (1587 р.) і «Трагічній історії доктора Фауста» (1588 – 1589 рр.) – гуманістичний ідеал виступив у відкритому конфлікті з основами середньовічної феодальної ідеології і насамперед із релігією і усталеною мораллю.

«Обставини життя більшості англійських драматургів кінця XVI ст. відомі лише за уривчастими і мізерними відомостями. Вони нерідко затемнені легендою, анекдотом або навмисною брехнею. К. Марло не є винятком <...> Слід звернути увагу на рідне місто драматурга – Кентербері» [143, с. 5]. Цей невеликий приклад із вступної статті О. Т. Парфьонова підкреслює, що він досить ретельно аналізував життя, походження драматурга, щоб зрозуміти особливості формування його як митця.

І до, і після К. Марло англійська гуманістична література не знала такого різкого заперечення релігійного авторитету, соціальних та моральних заборон, що сковували розум і волю особистості. Разом із тим, усвідомлення не лише зовнішніх, а й внутрішніх протиріч ідеалу вільної особистості підвело драматурга до межі, за якою можливий розпад гуманістичної ідеології. У цьому сенсі К. Марло, будучи хронологічно попередником В. Шекспіра у драмі, іноді виявляється ближче, ніж В. Шекспір до літератури періоду кризи англійського гуманізму та початку зародження маньєризму. Можливість такого індивідуального «перельоту» всередині загального літературного процесу не повинна дивувати. Англійський гуманізм розвивався пізніше – у XVI ст., тому одночасне існування різних за ступенем зрілості форм гуманізму не було рідкістю. Новаторством О. Т. Парфьонова також є поєднання подій у п'єсах письменника з віхами його біографії та доведення на прикладі творчості К. Марло формування народного англійського театру XVI ст.

В. І. Рутенбург – історик-медієвіст у роботі «Титани Відродження», 1991 р. [165] дає розгорнуту ретроспективу доби Відродження в цілому і Реформації в Італії та Німеччині. Аналізуючи досить широкий пласт англійського Відродження, він не обмежується згадкою тільки творчості В. Шекспіра, якого безумовно можна вважати титаном тієї історичної доби. К. Марло теж постає серед творців англійської ренесансної історії, свіжий погляд якого робить п'єси та їх театральні постановки, можливо, єдиним освітнім променем для простого народу тієї історичної доби.

Н. Мікеладзе у монографії «Шекспір і Макіавеллі: тема «макіавелізму» в шекспірівській драмі», 2005 р. [123] вивчає ідейний комплекс XVI ст., відомий як «макіавелізм» та проблему сприйняття і відображення його у драмі. Н. Мікеладзе імовірно виходить із прямого знайомства К. Марло з книгою «Державець» Н. Макіавеллі, наголошуючи на тій частині драматичного канону, в якій ця проблема займає значне місце, і робить висновок про фактичне створення в Англії XVI – XVII ст. повноцінного літературно-театрального «Анти-Макіавеллі». На думку дослідниці, учення Н. Макіавеллі приречене жити й перемагати, оскільки воно заохочує перемагати й досягати влади. Поза увагою дослідниці залишилась жанрова своєрідність п'єси «Мальтійський єврей» драматурга та майже відсутній аналіз тексту твору.

Слід відмітити дисертацію Г. А. Рябової «Російська рецепція Крістофера Марло», 2015 р. [167] та монографію дослідниці «Крістофер Марло і російська література», 2015 р. [166] у яких значна увага приділена виявленню традицій творчості К. Марло в російській літературі, починаючи із часів О. С. Пушкіна і закінчуючи теперішнім часом. Проаналізована еволюція осмислення творів К. Марло у російській літературній критиці і літературознавстві XIX – XXI ст., виявлені ремінісценції і традиції творчості драматурга в російській літературі, досліджені російські переклади творів письменника, здійснені у другій половині XIX – поч. XXI ст. Залишились

поза увагою дослідниці динаміка жанрової поетики п'єс драматурга, аналіз англійського ренесансного театру і контексту його творів, вплив псевдо-філософії Н. Макіавеллі на творчий доробок митця та застосування мотиву *de casibus* у п'єсах. Таким чином, творчий доробок К. Марло проаналізований лише з позиції його впливу на російську літературу.

Підбиваючи підсумки аналізу історії питання, наголосимо, що за останні десятиліття світ побачили багато наукових робіт, присвячені творчості англійського драматурга К. Марло. Однак науковці оминули увагою вагомні аспекти творчості драматурга: динаміку жанрової поетики п'єс, виявлення індивідуального стилю драматурга, дослідження впливу контексту доби Відродження на його творчий спадок.

Англомовні літературознавці концентрують свою увагу більше на біографії письменника, використовуючи протягом багатьох років під час дослідження творів усталену систему жанрової своєрідності п'єс К. Марло. Основна мета англійських дослідників, оскільки твори драматурга й нині ставляться у театрах, зацікавити якомога більше молодь творами письменника, переосмислити творчий доробок письменника, виокремити нові риси його творчості. Також всіляко експлуатується легенда про участь К. Марло у Таємній Раді Англії та препарують його твори через сексуальні уподобання письменника та його релігійну позицію.

Підбиваючи підсумки, доречно звернути увагу, що здобутки К. Марло не висвітлені достатньою мірою вітчизняними літературознавцями, на відміну від творів В. Шекспіра, навколо яких сформувалася міцна школа. Дослідники оминули увагою жанрову динаміку творів К. Марло, перші спроби визначити місце драматурга у світовому літературному дискурсі не отримали логічного продовження у наступних літературознавчих працях. Всіляко експлуатуючи постать В. Шекспіра, дослідники порівнюють його творчу спадщину із п'єсами К. Марло. Намагаючись знайти спільні риси, вони забувають про те, що творчий доробок драматурга є унікальним і

оригінальним, без нього всесвітня популярність англійської драми XVI ст. і становлення англійської національної літератури були б неможливими.

Російські вчені ще на початку XX ст. і згодом у 60 – 70 рр. XX ст. зробили першу спробу аналізу п'єс драматурга через призму його біографії, події якої безумовно вплинули на становлення його як особистості та митця. Також була перша спроба встановити місце драматурга в англійській та світовій літературі і вивести його постать з тіні В. Шекспіра.

1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження

Аналіз творчої спадщини К. Марло потребує застосування сучасних методів – нового історизму та культурного матеріалізму, із залученням традиційних підходів літературознавчого аналізу. Саме на засадах нового історизму досліджена драматургія К. Марло у сучасному англійському літературознавстві, що ґрунтується на паралельному читанні літературних і нелітературних текстів (документів), які належать до одного історичного періоду. С. Грінблатт [65] відзначає неможливість повного відтворення справжніх думок і бажань письменника, через те, що науковець аналізує літературний текст. На зміну подіям минулого приходять слова минулого та, відповідно до концепції нового історизму, події минулого існують як текст. Саме тому теоретики нового історизму пропонують застосовувати літературно-критичний метод «пильного читання» до нелітературних текстів. Оскільки англійські дослідники філігранно «прочитали» літературні твори К. Марло крізь призму нелітературних, ми будемо використовувати їхні здобутки. Однак, на засадах постулатів нового історизму доцільно розглянути п'єси К. Марло «Мальтійський єврей» [322], «Едуард II» [319], «Паризька різанина» [320] як цілком нові тексти, поза контекстом попередніх інтерпретацій. У дисертації ми будемо досліджувати динаміку жанрової поетики та аналізувати художні образи відповідно засадам нового історизму

– з точки зору питань державної влади, патріархальних структур, процесів впровадження влади та її впливу на суспільство. Саме такий погляд розроблено у С. Грінблатта [65], Л. Монроуза [129], Х. Уайта [192], О. М. Еткінда [215].

Слід зазначити, що представники нового історизму намагаються викривати недоліки владних систем, виступаючи за ліберальні ідеї. Важливо підкреслити, наскільки складно чинити опір владі. Ця ідея всевладної і всевидячої держави належить історіку культури М. Фуко, який пропонує розглядати державу як інститут «всевидячого» або «паноптичного» нагляду. Постструктураліст М. Фуко розглядає у своїх працях інституції, які поширюють контроль влади: в'язниці, державні закони, система покарань, лікарні [199, с. 199–209]. Таким чином, керуючись ідеями М. Фуко слід по-новому розглянути інститут влади, її вплив на людей у п'єсах К. Марло «Мальтійський єврей» [322], «Едуард II» [319], «Паризька різанина» [320].

Відповідно до концепції культурного матеріалізму, яку розробили Дж. Доллімор і А. Сінфілд [262], ми проаналізуємо історичний контекст творчості К. Марло, щоб встановити культурний ряд, що дасть можливість зосередитись не лише на канонічних творах, а вивести із забуття невідомі тексти і незнайомі імена митців.

Концепція культурного матеріалізму дасть можливість довести важливість англійської історії XVI ст. часів К. Марло, виокремити ставлення драматурга до Англії та історичної спадщини країни, виявити прогалини у вітчизняному літературознавстві стосовно вивчення творчої спадщини митця. Цей сучасний метод літературознавства допоможе, застосувавши «читання» минулого, викрити проблеми влади сучасного нам суспільства.

Застосування засад культурного матеріалізму до п'єс К. Марло «Мальтійський єврей» [322], «Едуард II» [319], «Паризька різанина» [320] дає нам можливість відтворити історію ренесансної Англії, що в свою чергу приведе до, контекстуалізації творів.

Доречно при аналізі п'єс К. Марло застосувати теорії із жанрології М. А. Тулова [188], М. М. Бахтіна [30], О. Фрейденберг [197], Д. С. Ліхачова [110], Б. В. Томашевського [182], М. С. Кагана [85], Л. В. Чернец [203], Ф. Брюнетьєра [46], Р. Колі [254], А. Фаулера [275], Р. Уеллека й О. Уоррена [196], які допоможуть поєднати в одне ціле п'єси К. Марло «Мальтійський єврей» [322] «Едуард II» [319], «Паризька різанина» [320].

М. А. Тулов підкреслює доцільність вираження форми в ідеї, щоб твір отримав шанс на існування. Таким чином, будь-які градації літературних категорій (зміни в жанровій поетиці) лише допомагають досягнути духовний світ самого твору [188, с. 5].

Засади теорії А. Фаулера [275] допоможуть розглянути англійську драму XVI ст. не як систему усталених ознак, а постійно змінювану систему. Доречно залучити принципи динаміки та комбінаторики, які сприяють висвітленню жанрової своєрідності п'єс К. Марло в іншому ключі. Це допоможе дослідити твори К. Марло у відмінному ракурсі від попереднього тлумачення. До того ж дасть можливість виявити патріархальний менталітет у репліках дійових осіб драматурга.

Для цього доречно застосувати концепцію «макрології» та «брахілогії» (збільшення та зменшення літературного твору). За А. Фаулером макрологія пов'язана із розвитком жанру, впливаючи на збільшення літературного твору. Брахілогія сприяє модальній зміні тексту і пов'язана із зменшенням розміру тексту. У випадку з творами К. Марло – це адаптування тексту до театральної сцени. Зміна масштабу літературного твору, в свою чергу, зумовлює утворення родової оригінальності і досконалих форм жанру, появу нових жанрових модифікацій [275, с. 235].

Застосування праці Р. Колі [254] дозволить виокремити нові риси, які додав драматург до жанру трагедії, додавши власну динаміку до жанрової поетики п'єс «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина».

Р. Уеллек й О. Уоррен [196] зазначають, що правила стосовно літературного жанру твору встановлює сам письменник. Цей літературознавчий метод при вивченні п'єс К. Марло сприяє кращому розумінню творчого доробку драматурга, виявленню динаміки жанрової поетики та встановленню нової жанрової моделі у п'єсах «Мальтійський єврей» [322], «Едуард II» [319], «Паризька різанина» [320], у яких вони отримали найбільше вираження.

У такий спосіб, як зазначають М. М. Бахтін [31], О. Фрейденберг [197], літературний жанр у творах драматурга можна порівняти з університетом, в якому можна існувати і творити в межах вже існуючих законів, а можна вступити до нового університету і вдосконалити його. Саме останній шлях обирає К. Марло, створюючи свої п'єси.

На думку М. С. Кагана [85], Л. В. Чернец [203], Ф. Брюнетьєра [46], жанр твору не встановлюється один раз і назавжди. Жанр, у цьому випадку, слід вважати вторинним утворенням. Зміни у «зовнішніх» (розмір, структура) та «внутрішніх» (настрій, відношення, задум) формах приводять до утворення нових жанрових категорій. Д. С. Ліхачов [110], Б. В. Томашевський [182] вважають, що традиційні жанри поєднуються між собою, утворюючи нові жанри. Таким чином, використовуючи цей метод літературознавства, вдалося виокремити прийоми, які використовував К. Марло, що були вже популярними в Англії XVI ст. Письменнику вдалося розпочати становлення нового для англійської літератури XVI ст. жанру драматичної хроніки, застосувавши динаміку жанрової поетики трагедії.

Окрім нового історизму і культурного матеріалізму слід застосовувати порівняльно-історичний, компаративний, біографічний, культурно-історичний методи та системний і герменевтичний підходи. Порівняльно-історичний метод дасть нам можливість розширити культурний кругозір, який О. М. Веселовський [51] вважав необхідною умовою для формування «зіставлення» повторювання сюжетів, щоб простежити становлення традиції.

У контексті англійського Ренесансу у «повторюваності» [51, с. 105] ми зможемо встановити «ознаки закономірності» [51, с. 108], у чому О. М. Веселовський вбачав сумнівність «європоцентристського» розуміння культури. Таким чином, нам доречно у дисертації зіставити «паралельні ряди фактів» [51, с. 110], щоб виокремити типологічні відповідності у творах англійських драматургів XVI ст.

До того ж слід звернути увагу на «мотиви» [51, с. 150] як «неподільну одиницю сюжету» [51, с. 150], бо «схожість пояснюється не генезою одного мотиву з іншим, а припущенням загальних мотивів, настільки ж обов'язкових для людської творчості, як схеми мови для вираження думки, оскільки творчість обмежується поєднанням цих схем. У цьому сенсі казка може бути настільки ж відображенням міфу, наскільки залишком епічної пісні або народної книги» [51, с. 156].

Це допоможе нам виокремити «формули, образи, сюжет» [51, с. 150], з'ясувати, самопороджувані вони або мігруючі. У системі колективний автор – традиція – колективний читач К. Марло у своїх творах вдається об'єднати англійські традиції драми та її написання, підібрати інтригуючий сюжет і зацікавити публіку простотою мови у п'єсах.

Окрім порівняльно-історичного методу слід використати компаративний методу при вивченні п'єс К. Марло, що дає можливість розглянути його творчість у контексті інших драматичних творів, які створювалися його однодумцями. «Діалог», «порівняння», «зіставлення» загальних принципів культури і життя М. М. Бахтін [30] розумів як інструментарій, який доводить, що «текст живе, тільки стикаючись із іншим текстом (контекстом). Тільки в точці цього контакту текстів спалахує світло, що освітлює все навколо, долучаючи цей текст до діалогу». Ця «точка контакту» текстів і є головним предметом у виокремленні спільного і відмінного в певному контексті творів [30, с. 120].

В основі порівняння творів К. Марло з його сучасниками лежать механізми тотожності й розрізнення «свого» і «чужого», що відкриває розуміння переносних значень, пов'язаних із метафоризацією і символізацією. Це потрібно для виокремлення гідного місця творчого доробку К. Марло у розвитку англійської літератури.

На концептуальних засадах Ф. Брюнетьєра [46] та І. Тена [190] слід простежити «еволюцію» англійської національної літератури. Здобутки Ф. Брюнетьєра [46] та І. Тена [190], а також і М. П. Алексєєва [6] допоможуть відмовитись від естетичних оцінок «вироблених» або «запозичених» мотивів, які впроваджував П. Ван Тігем [268].

«Повільне читання» М. П. Алексєєва [6] відкриє перспективу типології жанрів, які реалізувалися у своєрідній динаміці творів К. Марло. Слід зазначити, що творчий шлях драматурга К. Марло нерозривно пов'язаний з його біографічними віхами. Застосування біографічного методу дасть можливість у дисертації зрозуміти джерела зародження генія драматурга, особливості становлення його як митця, суголосно здобуткам Ш. О. Сент-Бьова [169].

У біографічному методі особистість письменника і його біографія розглядаються як визначальні моменти творчості. У системі «література» вони орієнтовані на алгоритм «автор – твір», в якому «автор» – передусім жива, конкретна людина. «Література, літературний твір, – вважає Ш. О. Сент-Бьов, – невід'ємні частини усього іншого в людині, від її природи, можна насолоджуватися тим чи іншим твором, але важко судити про нього окрім власне знання про саму людину, слід зазначити, що: «яке дерево, такі й плоди. Ось чому вивчення літератури абсолютно природним чином приводить мене до вивчення психології» [169, с. 320].

Між тим, зауважує Ш. О. Сент-Бьов, «твір в кінці виявляється не метою, а засобом пізнання» [169, с. 210]. Таким чином, перебільшення ролі біографічного автора з неминучістю веде до суб'єктивності дослідження, до

створення імпресіоністичного портрету митця. Отже, у нашій дисертації первинною метою є виявлення естетичної цінності художніх творів К. Марло, а елементи непересічної біографії для нас будуть другорядними, однак такими, які слід враховувати.

Застосування культурно-історичного методу допоможе, відповідно концепції І. Тена [190], О. М. Пипіна [161], В. Шерера [209], сфокусувати увагу навколо характеру англійського народу, духу народу, цивілізації, які втілилися у літературних фактах, якими є драматургічні твори К. Марло. Засади культурно-історичного методу допоможуть довести, що історія англійської літератури, якоюсь мірою, є історією англійської нації і цивілізації, що можна «прочитати» «крізь призму літератури» [161, с. 100].

Концепція культурно-історичного методу дозволить творчий доробок К. Марло інтерпретувати як віддзеркалення духу народу в різні етапи його історичного життя. Пошуки загальних причин появи художнього твору породжують його трактування не тільки як витвір біографічного автора, але як документа епохи. У п'єсах «Мальтійський єврей» [322], «Едуард II» [319], «Паризька різанина» [320] слід простежити, як письменник ніби препарує історію Англії та сусідніх країн, оскільки це дає можливість створити абсолютно нову освітянську драму. Поступаючись формальному методу в точності, І. Тен висуває на перші ролі загально-культурний кругозір, інтуїцію дослідника, його увагу до документів, що формує зв'язок літератури та історичної реальності, які впливають на читацьке сприйняття.

Окрім зазначених методів слід залучити системний підхід З. І. Кірнозе [80] під впливом загальних теорій систем Л. фон Берталанфі [36] і Д. С. Ліхачова [111], що допоможе інтерпретувати національну англійську літературу як систему, яка потребує вивчення традиції, позначення семантичної організації тексту [111, с. 200]. Для цього слід залучити здобутки Ю. Н. Тинянова [189], Е. Г. Юдина [216].

І. Г. Неупокоева зауважила, що тільки при системному підході «можливе створення теоретичного уявлення про літературний епос не просто як про хронологічний відбиток часу з певними домінантними і другорядними рисами, але як про динамічне ціле, про «системи, що складаються під час всесвітньої історії» [135, с. 153].

Розгорнуте визначення літератури як системи дав Д. С. Ліхачов: «Під системою літератури я маю на увазі певне співвідношення її частин між собою: видів літератури (перекладної й оригінальної, церковної, історичної, природничо – наукової, публіцистичної та ін.), її жанрів, її окремих творів. До поняття системи літератури входить крім того і ставлення літератури до інших галузей культури: до науки, релігії, суспільної думки, різних видів мистецтва, фольклору та ін. Нарешті, до системи літератури відноситься і її ставлення до історичної дійсності, співвідношення з якою становить суттєву частину системи» [111, с. 76].

Академіків Н. І. Конрада [96], Д. С. Ліхачова [111], І. Г. Неупокоеву [135], цікавлять насамперед регіональні, зональні та національні літературні системи, а також літературні епохи, що розглядаються як система. Ці концептуальні засади ми можемо реалізувати переважно в межах історичного методу, «лише при органічному поєднанні його з методом порівняльним».

Застосування системного підходу при аналізі п'єс К. Марло дає можливість емпірично інтерпретувати літературний твір. Основою ідейно-художнього аналізу в цьому випадку постає інтуїтивне сприйняття, що допоможе «зробити текст живим, відшукавши в ньому живу думку» [34, с. 230]. При цьому потрібно відчутти і зробити явними наміри К. Марло, підкреслити різноманітність відтінків, які вислизають при звичайному прочитанні. Це сприяє окрім можливостей дидактизму, пошуків виховного результату від читання, розширенню філологічної культури через детальне

вивчення творчості К. Марло та його окремих творів. При цьому варто намагатися уникати суб'єктивності і фрагментарності.

Д. С. Наливайко [132] вважає, що твір існує на межі двох вимірів: дійсного і уявного. Тому в основі дійсного наукового аналізу лежить ідея взаємозалежності і зворотніх зв'язків між художніми цінностями і процесами об'єктивного світу.

У системному підході є й інша, не менш важлива роль: він вводить літературу до кола системних об'єктів із їх специфічними закономірностями, які задають ритм подальшому застосуванню інших літературознавчих методів, і, головне, дозволяють виконувати актуальні дослідження.

При цьому системний підхід є не методом, а сукупністю методів. У єдину методологію їх об'єднує адекватність спільних принципів. Із числа основних системних принципів, що відображають найбільш істотні властивості систем, ми використовуємо визнання цілісності, структурності, ієрархічності, взаємозалежності системи й середовища, наявність прямих і зворотніх зв'язків, а також принципів множинності описів кожної системи.

Принцип цілісності ми розуміємо як залежність кожного елемента, своєрідну «ієрархію» в системі, із певним місцем і функціями складників. Принцип структурності ми залуцаємо як можливість опису системи через встановлення її структури, тобто мережі зв'язків і відносин системи. Принцип взаємозалежності системи і середовища ми використовуємо як систему, що формує і проявляє свої властивості у процесі взаємодії із середовищем, залишаючись при цьому провідним, активним компонентом взаємодії. Принцип ієрархічності ми вживаємо як окремий компонент системи, що в свою чергу може розглядатися як система. Принцип множинності описів кожної системи нам потрібен як розуміння сили її складності, для чого адекватний опис потребує різних моделей, кожна з яких співвідноситься лише з певним аспектом системи.

Системний підхід сприяє вивченню творів К. Марло як органічного цілого у синтезі структурно-функціональних і генетичних уявлень. К. Марло ми сприймаємо як біографічного автора для кращого розуміння специфіки його творчості. Генетичне уявлення про творчість К. Марло формується в результаті дослідження нами традицій, які він заснував. Для цього соціально-історичні корені його художніх творів допомагають простежити логічну побудову естетики К. Марло.

Герменевтичний підхід при аналізі творів К. Марло «Мальтійський єврей» [322], «Едуард II» [319] та «Паризька різанина» [320] сприяє виокремленню тісного зв'язку п'єс драматурга із ренесансними традиціями, які панували в Англії того часу. Активне використання літературних традицій, плідна праця над мовою драматичних творів, робить їх зрозумілими для широкого загалу та створює можливість для початку становлення англійської національної літератури. Оскільки мова йде про універсальні теорії розуміння, то це дає можливість простежити зрушення, що відбулися у творах К. Марло.

Концептуальні засади Ф. Д. Е. Шлейєрмахера [211] допоможуть уникнути непорозуміння, оскільки імпульсом для «дивінації», пророчого дару, здатності передбачати у його розумінні не зводиться до поодинокого акту, а є процесом повторюваності герменевтичного кола. Ми спираємось на висновки Г. Г. Гадамера [57], розглядаючи концепцію Ф. Д. Е. Шлейєрмахера, де поняттю «правило» відповідає елемент «традиція» (текстів). Характер наших дій, за Ф. Д. Е. Шлейєрмахером, спрямовано на генезу творів К. Марло у їхньому зв'язку із традицією.

Наслідуючи традиції О. Потебні [155], Г. Г. Шпета [212] ми розглядаємо «внутрішню форму» як найважливіший елемент структури слова. Оскільки «внутрішня форма» є глибинною моделлю виникнення поетичного начала, то «художній світ» К. Марло ми тлумачимо як макросистему, яка є аналогом «внутрішньої форми» слова.

Ці методи та прийоми літературознавства обрані не випадково. Саме їх застосування при аналізі творів К. Марло «Мальтійський єврей» [322], «Едуард II» [319], «Паризька різнина» [320] відкриє нові опції стосовно виявлення та аналізу динаміки жанрової поетики п'єс англійського драматурга.

Висновки до розділу 1

Творчість К. Марло в оцінці істориків літератури та критиків займає неоднозначну позицію. В українському літературознавстві досі спостерігається прогалина у дослідженні п'єс англійського драматурга. Російські науковці здебільшого роблять загальні висновки щодо творчості письменника, інтегрують у вивчення творчого доробку митця філософію Н. Макіавеллі та застосовують біографічний метод, який дає можливість знаходити прототипи у художніх творах, наголосити та влучно підкреслити розкриття історичних подій у драмі.

Англомовні критики та історики вже протягом XX – XXI ст. сформували власну точку зору щодо творів письменника: вплив філософії Н. Макіавеллі на спадщину К. Марло, використання драматургом у творах традицій *de casibus* та роль Таємної ради Англії у долі митця.

Щодо групування за жанровою своєрідністю творів письменника теж склалися певні традиції. Усі п'єси за жанром відносять до трагедії, п'єси «Мальтійський єврей», «Едуард II» та «Паризька різнина» виділяють як трагедії з використанням традицій *de casibus*. Щодо наступних двох п'єс: «Дідона – цариця Карфагену» та формально незакінченої п'єси «Геро та Леандр» зарубіжні науковці не дійшли єдиної думки, яка з них перша, яка остання, але за жанровою своєрідністю всі науковці одностайно відносять їх до трагедії.

Також дослідники відзначають вплив філософії Н. Макіавеллі на всі п'єси драматурга, через не досить точне трактування його твору

«Державець» і відображення у п'єсах недостовірних філософських постулатів. Переважна більшість англійських досліджень схожі між собою, обираючи як об'єкт дослідження інколи лише частину тексту, або тільки одну п'єсу із сімох.

У російському та вітчизняному літературознавстві досі залишається недослідженим мотив *de casibus* у творах драматурга, який помилково іноді відносять до трагедії *de casibus*, виділяючи його як окремий піджанр. Потребує поглибленого аналізу динаміка жанрової поетики п'єс драматурга, еволюція художніх образів у творах митця, аналіз ренесансного контексту його творів та виявлення індивідуального стилю драматурга і його місця в англійській та світовій літературах.

Отже, переглядаючи згадані раніше наукові розвідки, присвячені К. Марло, можна дійти наступного висновку: дослідники приділяють увагу не творам драматурга, а його біографії, виявленню біографічних рис у текстах та аналізу прототипів дійових осіб, порівнянню п'єс із творами його сучасників, що призводить лише до поодинокого згадування драматурга у дослідженнях. Відсутня градація за жанровою своєрідністю п'єс митця, що є необхідною умовою для розуміння і виявлення динаміки жанрової поетики трагедії та індивідуального стилю К. Марло.

Творчий доробок К. Марло є хитромудрою павутиною. Без застосування сучасних методів та прийомів літературознавчого аналізу дослідження п'єс неможливе. Драматург залишив після себе сім п'єс: «Дідона – цариця Карфагена» (1583 р.), «Гамерлан Великий» (1587 р.), «Трагічне життя та смерть доктора Фауста» (1588 – 1589 рр.), «Мальтійський єврей» (1589 р.), «Едуард II» (1592 р.), «Паризька різанина» (1593 р.) та «Геро та Леандр» (1593 р.). Також письменник ще за студентських років займався перекладами творів Лукіана та Овідія: «Translation of Lucan's Pharsalia» (1582 р.), «Translation of Ovid's Amores» (1582 р.).

Увагу нашого дослідження зосереджено навколо трьох п'єс К. Марло – «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина»), тому що у цих п'єсах найбільш яскраво простежується динаміка жанрової поетики трагедії та найбільш яскраво виявляється індивідуальний стиль драматурга. Слід перекодувати сприйняття ідейного рівня, довести, що К. Марло втілює концепцію псевдофілософії Н. Макіавеллі (а не філософії Н. Макіавеллі, як вважають англійські дослідники).

Таким чином, застосування нового історизму та культурного матеріалізму розширює погляди на поле культурної інтерпретації творів письменника та дає можливість для визначення нових перспектив дослідження. За допомогою теорій жанрології вдається виокремити прийоми, які використовував К. Марло у своїх творах, простежити динаміку жанрової поетики трагедії у п'єсах «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина» і початок становлення нового для англійської літератури XVI ст. жанру драматичної хроніки. Використання порівняльно-історичного та компаративного методів дають можливість створити умовну ланку: письменник – традиція – колективний читач. Твори К. Марло справді є прикладом тісного зв'язку драматурга з його корінням, історією його країни та настроями у суспільстві, що в свою чергу стало початком становлення англійської національної літератури.

Біографічний та культурно-історичний методи є, на нашу думку, базовими при дослідженні п'єс письменника. Адже біографічні віхи та культурно-історичні події минулого (XVI ст.) і теперішнього вплинули не тільки на становлення К. Марло як драматурга, а й на тематику та жанрову своєрідність його творів.

Застосування системного та герменевтичного підходів, у свою чергу дозволяють простежити динаміку жанрової поетики трагедії у творах митця і розтлумачити водночас простоту і багатогранність творчого доробку К. Марло.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕНЕСАНСНОЇ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В АНГЛІЙСЬКІЙ ДРАМІ XVI СТОЛІТТЯ

2.1. Темний бік ренесансного титанізму і проблематика творчості драматурга

Драми К. Марло виступають у ролі природного зв'язку між старою драматургією та п'єсами В. Шекспіром. Ім'я К. Марло введено В. Шекспіром в одну із п'єс для того, щоб підкреслити визнання внеску попередника у розвиток англійської драми, оскільки він був одним із найталановитіших письменників того періоду.

Драматург К. Марло (1564 – 1593 рр.) за своє коротке життя зумів написав твори, які вплинули на творчість не лише сучасних йому письменників, а й увійшли в історію англійської та всесвітньої літератур. Він створив героїчну трагедію сильної особистості, відважні і вольові вчинки якої були центром драматичної дії. Його драматургія – одне з найбільш значних явищ у розвитку англійської драми доби Відродження. Особистим внеском К. Марло в історію літератури є створення титанічних дійових осіб – прагнення і поразка обдарованого, незвичайного індивіда. Однак окрім створення титанічних, правильних образів, паралельно драматург відображає у п'єсах і темний бік ренесансного титанізму – прагнення самовираження, бажання вийти за межі дозволеного. На прикладі образів Фауста та Тамерлана драматург демонструє, що і вчений і навіть звичайний пастух прагнув на той час реалізувати максимум своїх амбіцій. Згубність такого розгулу індивідуалізму, самовираження будь-якою ціною безперечно усвідомлювали митці, і відзеркалення цих ідей відбилося саме в англійській

трагедії доби Відродження. У перепетіях драми К. Марло через колізії, в які поглинуті герої, простежується наближення до психологізму, щоб краще розкрити концепцію гуманізму Відродження. Із усіх попередників В. Шекспіра він був найбільш обдарованим. Рання смерть обірвала його діяльність у самому розквіті, але й те, що письменник встиг зробити, збагатило театральне мистецтво Англії XVI ст.

У п'єсах К. Марло поетика насичена пафосом ствердження особистості, що звільнилася від середньовічних обмежень. Доба Відродження вивільнила весь людський потенціал можливостей, бажань, мрій, які накопилися за попередню добу. Відбувається прославлення могутності людини, її прагнення до пізнання і влади над світом, переосмислення канонів релігії і патріархальної моралі поєднуються в характеристиках дійових осіб творів К. Марло.

Аналіз специфіки ренесансного титанізму у п'єсах драматурга окреслює становлення англійського гуманізму, на який вплинули нові для того періоду стилістичні тенденції в європейському мистецтві – маньєризму.

Розвиток англійського гуманізму міцно пов'язаний із зростанням духовної культури, гуманітарних наук, реформуванням системи освіти, зазначає О. Х. Горфункель [62, с. 56–90]. У добу Відродження до гуманістів відносили тих, хто займався вивченням філософії, історії, поетики, риторики, античних мов. Із часом до числа гуманістів почали відносити митців, осіб, які займалися політикою та релігією і поділяли погляди гуманістів. В. І. Рутенбург [165] вважає, що гуманістична ідеологія була пронизана духом антропоцентризму.

Велику роль у становленні англійського гуманізму відіграв Еразм Роттердамський (перший візит видатного вченого відбувся 1497 р.), який довгий час прожив в Англії. Особливе захоплення у вченого викликали перші англійські гуманісти В. Гросін, Т. Лінекр, Дж. Колет, Т. Мор, як зазначає Л. М. Баткін [29, с. 75–80]. М. Монтель, французький гуманіст і

філософ теж мав вплив на становлення англійського гуманізму та на митців того часу, зокрема на К. Марло та В. Шекспіра.

У той час в Англії видавали багато перекладів античних авторів, новелістів доби Відродження: Плутарха, Овідія, Гомера, Дж. Бокаччо, М. Банделло, Дж. Чінтіо, Т. Тассо, Л. Аріосто, Г. дю Барта, М. де Монтеня та ін. Праці Платона поступово витісняють праці Арістотеля. Англійські драматурги знайомляться з трагедіями Сенеки, які вплинули на розвиток англійської драми.

Діяльність перших гуманістів мала більш теоретичний характер. Вони займалися розробкою питань релігії, філософії, суспільного життя, виховання. Найбільше вираження англійський гуманізм I пол. XVI ст. отримав у творчості Т. Мора [328].

У літературних творах гуманізм відбився на рівні ідей та своєрідності художніх образів, яких письменники наділяли сильною волею, різнобічною освіченістю. Герой представлений як носій вільного мислення, яке допомагає йому самовдосконалюватися. Однак «ідеальному» герою властиві егоцентричні риси, і саме це пояснює двоїстий характер свободи: з одного боку, «досконалість» героя допомагає йому прагнути «ідеалу», з іншого, відкриває перспективу вседозволеності. Майже одночасно зі становленням та розвитком англійського гуманізму починає формуватися новий стиль європейського мистецтва – маньєризм.

У II пол. XVI ст. продовжується становлення нової картини світу. У цьому новому світосприйнятті людини формуються нові форми вираження у мистецтві. Саме зміна картини світу вплинула на естетичну парадигму маньєризму, вважає О. В. Михайлов [126, с. 185–192]. Це обумовлюється не тільки ознаками зовнішніх обставин життя, але й кризою попередніх форм мислення і світовідчуття. Митці у творах вже не ідеалізують людину, вона для них стає прикладом дисгармонії.

Естетика маньєризму стає результатом доби XVI – XVII ст., яка сповнена соціокультурною, релігійною нестабільністю, які у літературних творах втілюють: «... гострі зображально-виразні дисонанси, ускладненість композицій, деформація пропорцій тощо, породжені кризою Відродження з його тяжінням до універсальності, досконалої завершеності світоглядних систем та художніх форм, перебільшеного антропоцентризму та раціоналізму» [107, с. 231]. Окрім літератури концепція маньєризму проявилася у живописі, архітектурі, музиці на рівні «примхливості, химерності» [107, с. 231]. Зміни у державному та суспільному устрої призвели до домінування філософії Н. Макіавеллі, яка ставила під загрозу антропоцентричну картину світу, зазначає О. Т. Парфьонов [144, с. 442–453].

Маньєристичної форми світосприйняття набувають загадкові, містичні протиріччя, через розлад між тілесним та духовним, природою та людиною. Діалектика буття набуває рис суб'єктивізму, ірраціоналізму, спіритуалізму. Католицьким відгомонам цього був поглиблений містицизм, окультизм та магія. Ідеал античної ясності та врівноваженості втрачає привабливість. Цікавість викликають лише неоплатоніки, еллінізм, олександрійська культура, вважає С. Д. Артамонов [20, с. 125].

Маньєризм за своєю суттю є вторинним. Він утворюється у період Високого Відродження під час переосмислення самоусвідомлення мистецтва, через зміни у соціально історичній перспективі. У такий спосіб на перший план виходить творча манера митця, пошук внутрішньої ідеї художнього та літературного образу.

Маньєризм спочатку розвивається у живописі і скульптурі (Рафаель Санті, Мікеланджело Буонарроті, Дж. Вазари, А. Бронзино, Ф. Цуккарі та ін.). Особливі відчуття митців вплинули на маньєризм. Наприкінці XVI ст. маньєризм стає провідним стилем європейського мистецтва, з середини XVII ст. його вже починає витісняти бароко, зауважує Ю. М. Лотман [113, с. 64–92.].

Подібний процес відбувається в літературі. Маньєризм в літературних творах відрізняє метафорична насиченість, активне вживання гіпербол, застосування гротеску, нерівномірність композиції, контрастність персонажів. Експериментальне жанрове змішання у маньєризмі, одночасно з використанням у літературному творі прийомів із різних видів мистецтв, привело до оновлення попередніх жанрів. Наприклад, поява жанрів трагікомедії, філософської трагедії, драматичної хроніки відбувається у процесі розвитку маньєристської естетики, що розкрилося у творчості К. Марло, В. Шекспіра, Т. Тассо, Мігеля де Сервантеса, Сірано де Бержерака, Кальдерона де ла Барки та ін., вважає Л. Мюррей [332, с. 60–94].

Н. Т. Пахсарьян [147, с. 40–69] зазначає, що в основі маньєризму полягає дисгармонія і контраст, які розкриваються у зіткненні неприборканої людської природи та розуму, що зумовлює контраст прозової та поетичної форм, потворного та прекрасного тощо. Письменники того періоду, одним з яких був К. Марло, акцентували увагу на залежності людини від об'єктивних умов, які запроваджувались суспільством. Відмовившись від ідеалізації людини, яка свого часу стала основою літератури Відродження, митці II пол. XVI ст. зображують або яскраву особистість, наділяючи її негативними рисами, або пересічну людину.

У п'єсах «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста», «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина» саме у психології людини автор шукає протиріччя і дивацтва та пояснення саморуйнування персонажів.

Маньєризм у багатьох своїх проявах згодом інтегрує у бароко, від якого він відрізнявся ідейною напругою, соціальним та релігійним нонконформізмом, проте він залишився органічною частиною Пізнього Відродження і необхідною ланкою між Високим Відродженням і стилем барокко.

Попередня концепція Ренесансу, яка ґрунтувалася на досвіді, культурі, літературі Італії, не повною мірою увібрала в себе особливості становлення нової доби у кожній країні. Поетика барокко є уособленням поетики кризи. В. Клемен [252] вважає, що інтелектуальна революція, яку передбачає маньєризм, стає не лише ілюзорною можливістю, а беззаперечним фактом тоді, коли чітке обрамлення отримує новий спосіб мислення, тоді цей спосіб мислення донесений до відома всіх носіїв певної культури.

Еволюція драматургії доби Ренесансу була в Англії більш органічна, ніж у будь-якій іншій країні: не було розриву між драматургією і театром, старі, середньовічні форми драматургії ставилися на сцені доти, доки визрівала національна англійська драматургія, відзначає Д. Пінксен [340, с. 78].

Гурток «Університетських умів» поступово формує індивідуальний стиль англійської драми доби Відродження, який, пройшовши наступний щабель свого розвитку у творчості К. Марло, досяг найвищого розквіту в драматургії В. Шекспіра.

Драматург вніс істотні зміни у розвиток драми, піднявши на інший рівень її художню форму: досконалі конструкції драматичної дії, яким він надав внутрішньої єдності, будуючи розвиток сюжету навколо особистості й долі героя. У його творчості набула глибшого розвитку і динаміка жанрової поетики трагедії. До нього трагічне розумілося зовні, як зображення всякого роду злочинства, що викликають страх. Завдяки темному боці ренесансного титанізму, який драматург відобразив у персонажах, вдається наповнити свої п'єси глибоким розумінням трагічного, яке виражається не стільки в зовнішньому, скільки у внутрішньому конфлікті в душі героя, що досягає своєї кульмінації у фіналі твору.

Драматургу вдалося досягнути один із основних секретів античної трагедії – вона була не тільки зображенням серйозної і величної дії, але також у високо поетичній формі виражала пристрасті і горе дійових осіб.

К. Марло одним із перших в елизаветинській Англії почав активно звертатися до творчості Дж. Боккаччо, а саме до його твору «De casibus illustrium virorum», який поширився в Англії вже під видозміненою назвою «De casibus virorum et feminarum illustrium» [239]. Письменник бере за основу саме ідею твору Дж. Бокаччо – падіння відомої особи. Цей мотив настільки став популярним завдяки п'єсам драматурга «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина», що згодом його почали вже називати традицією de casibus, розуміючи при цьому інтерпретацію твору Дж. Бокаччо. К. Марло в англійській драмі доби Відродження.

П'єса «Дідона – цариця Карфагену» [321], яка була написана 1583 р. під час навчання К. Марло в університеті та відповідає традиціям ренесансної драматургії, увібрала у себе латинські літературні норми, моделі римських п'єс Сенеки й узагальнені норми щодо давньогрецьких трагедій та міфів про Едіпа, Медею, Геркулеса, падіння Трої тощо. «Енеїда» Вергілія [50], яка була взята за основу сюжету К. Марло, входила до освітянських програм майже в усіх навчальних закладах та стала невід'ємною частиною гуманістичної освіти Англії та Європи у XVI ст., що відзначає О. К. Дживелегов [69].

Різні драматурги Італії, Франції та Англії адаптували сюжет «Енеїди» Вергілія [50] для сцени, серед них був і молодий К. Марло. Слід зазначити, що на відміну від інших творів письменника, які були популярними, п'єса «Дідона – цариця Карфагену» пройшла відносно непоміченою. Тим не менш, вона виступає показовим прикладом того, як драматична фантазія письменника поєднується з потужним класичним римським сюжетом.

Без сумніву, за жанром «Дідону – царицю Карфагену» [321] можна віднести до трагедії. Але на рівні настроїв у діалогах дійових осіб відзеркалено трагікомічне світосприйняття людини доби Відродження із підтекстом темного боку титанізму. Під впливом естетики маньєризму К. Марло вдається у поетикальному пласті створити мовні гострі

зображально-виражальні дисонанси, що відкривають перспективу перетину літературних родів, в результаті чого на підґрунті традиційного жанру трагедії виникають первістки трагікомедії. Створення п'єси, в якій поняття трагічного і комічного тісно переплетені, виявляється логічним. У творі драматурга можна відмітити дві провідні тенденції доби: відчуття особистістю своєї самотності та реабілітація тілесності, які водночас підкреслюють темний бік ренесансного титанізму і допомагають К. Марло показати, що життя не може бути однозначним, кохання не може бути вічним, влада не може бути безмежною. До історії кохання драматург вміло залучає античні римські ремінісценції, які дають змогу К. Марло, поєднавши комічне і трагічне в одному творі, окреслити новий для англійської літератури доби Відродження жанр – трагікомедію.

У трагедію «Дідона – цариця Карфагену» [321] К. Марло вводить мотив *de casibus*, який започаткував Дж. Боккаччо у своїх новелах. Дж. Чосер охарактеризував цей мотив як «падіння великих людей». О. М. Веселовський трактує «*De casibus virorum illustrium*» як історію «Про фатальну долю великих людей», Бог для Дж. Боккаччо рівнозначний Долі, Фортуні. Там, де діють вищі сили, людина безсила. Але разом із тим Дж. Боккаччо вважає, що бувають випадки, коли людина сама винна у своїх нещастях. Осмислюючи концепцію Дж. Боккаччо, О. М. Веселовський зауважив: «Є й дійсно заслужена доля, коли люди перевищили свої вимоги до життя, захопилися гонитвою за щастям, у таких випадках чим більше буває щастя, тим ближче падіння, сліпою виявляється не фортуна, а люди, які не втихомирили своєї волі» [51, с. 137].

К. Марло бере за основу сюжету поему Вергілія «Енеїду», змінюючи не лише жанрову поетику трагедії, але й варіативність її фіналу. Письменник завершує життя Дідони не патетичним самогубством на самоті, а потрійним самогубством (смерть Дідони, Ірбанта та Ганни). Таким чином, від нерозділеного кохання, від її прагнення самореалізації страждає не тільки

Дідона, але й інші дійові особи. Письменник утворює любовний трикутник, який врешті решт самознищується.

Своєрідність трагедії «Дідона – цариця Карфагену» [321] полягає у відображенні універсальних істин, особливо вад, за які карають, та чеснот, за які винагороджують. І чесноти, і недоліки були властиві титанічним персонажам доби Ренесансу, але тільки гіпертрофоване прагнення проявити себе будь-якою ціною призводить до нівелювання величі титанічного образу, відкриваючи темний бік ренесансного титанізму.

Використавши в своїй першій п'єсі вже відомий сюжет, письменник автоматично наблизив себе, поки що невідомого драматурга, до попереднього літературного дискурсу. Образами Дідони та Енея письменник запропонував знову повернутися до сюжету Вергілія вже через призму доби Ренесансу. Новий жанр трагікомедії та риси мотиву *de casibus* дають змогу К. Марло якнайточніше передати неоднозначність еволюції англійської літератури у XVI ст.

Мотив *de casibus* К. Марло продовжує розвивати у другій п'єсі «Тамерлан Великий» (1587 – 1588 р.) [317]. Еволюція героя простежується на рівні сюжету з позиції темного боку титанізму. Цей твір складається із двох частин, в яких реалізовано становлення, велич і падіння. Герой – простий пастух, який згодом стає великим полководцем та підкорює численні землі Сходу. Тамерлан – яскраво ілюструє на своєму прикладу, що таке темний бік ренесансного титанізму: він прагне безмежного панування над світом. Це людина величезного честолюбства, невтомної жаги до влади, нестримної енергії. Він не вірить в долю і в Бога, оскільки він сам був долею та Богом для себе. Тамерлан непохитно переконаний у тому, що все бажане є досяжним, треба лише по-справжньому захотіти і домагатися цього. «Тамерлан Великий» [317] К. Марло – це апофеоз сильної особистості, гімн людській енергії. Його найвище прагнення – безмежна влада над світом і

людьми. Він відкидає старі моральні принципи і вважає, що єдиним законом є його воля, а Бог.

К. Марло кидає виклик за допомогою «Тамерлана Великого» [317] старому світу та його цінностям, його володарям. У персонажа немає ані титулів, ані відомих пращурів, але він могутній, розумний, енергійний, і перед його волею пануть всі королівства. Ренесансний антропоцентризм став головною ідеєю п'єси. За жанром п'єсу можна віднести до драматичної хроніки. Взаємодія драми із хронікою проявляється у тому, що із хроніки були запозичені історичний проміжок часу, події, драма допомогла письменнику розкрити непримиренний конфлікт та крах видатних історичних постатей. Драматург руйнує кордони часу та простору. К. Марло у деяких подіях прискорює час, десь його призупиняє. Таким чином, досягається потрібна для драматурга концентрація історичних подій, які виступають фоном для розкриття образу Тамерлана.

Ренесансний титанізм відзеркалюється і в іншій п'єсі драматурга – «Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста» (1588 – 1589 рр.) [317]. Для зображення темного боку титанізму К. Марло одним із перших в європейській літературі запозичує сюжет німецької середньовічної легенди про доктора Фауста-чорнокнижника. Цей фольклорний герой потрібен К. Марло для розкриття титанізму, міці людини, надможливостей, отриманих із потойбіччя Люцифера.

У характері Фауста драматург втілює концептуальні риси ренесансної особистості: жага знань, прагнення вдосконалення та саморозвитку. Цьому твору властиві риси середньовічного жанру мораліте. К. Марло таким чином створює зрозумілий глядачу фон, на якому постають дійові особи для впровадження ідеї саморуйнування. Жага знань розкривається у дослідженні природи і життя людства, що робить доктора Фауста надлюдиною, що постає поза владою та релігією. Персонаж, будучи ще студентом, врятував від

епідемії ціле місто. К. Марло свідомо обирає неймовірний, навіть містичний випадок для XVI ст., щоб підкреслити обраність героя.

Ця п'єса є ще одним творчим експериментом драматурга. На нашу думку, за жанром її слід віднести до мало вивченого жанру – філософської трагедії. Саме філософія, життєва позиція, жага нових знань персонажа стають рушійною силою, яка змінює все його життя. З огляду на те, що у той час в Англії, так само як і в Італії, почав розвиватися маньєризм, поява абсолютно нового жанру на базі класичного виявляється можливою.

У п'єсі серед дійових осіб фігурують образи доброго та злого янголів, що було властиво середньовічному жанру мораліте. Їх реплік небагато у тексті, і вони з'являються тоді, коли в душі Фауста починає боротися добро зі злом. Їхні заклики не впливають на його рішення та є лише відгомонам душі. Люцифер дає Фаусту владу, але тільки через Мефістофеля, який може творити дива, а Фауст лише віддає накази. Із моменту підписання договору із князем Сходу все життя доктора перетворюється на ілюзію. Коли він хоче одружитися і хоча б останні роки свого короткого життя прожити із коханою дружиною у мирі та спокої, Мефістофель відволікає його від «правильних» думок куртизанками.

Отже, п'єса К. Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» певною мірою є реакцією письменника на відкриття в медицині у XVI ст., втіленням ідеї віддати все заради ілюзорного володіння світом, знехтувати людським щастям за оманливу можливість зрозуміти всі процеси, які відбуваються навколо нас, проявом в драмі маньєризму, як нового стилю європейського мистецтва.

Ніби передчуваючи свою смерть, письменник задовго до неї створює твір, у якому розкриває потаємні сумніви та біль власної душі. Вагання Фауста, темний бік його титанічної особистості, невпевненість у слушності своїх рішень та передчасна смерть, все це відбувалось і в житті драматурга. «Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста» [317] – це сповідь людини

доби Відродження, яка вагається, приймаючи рішення, прагне кохати, знайти рецепт світового щастя та влади, і відкрита до всього нового. Ілюзорні надможливості дають лише ефемерність влади, яка зникає із подувом вітру.

Темний бік ренесансного титанізму простежується у трагедія драматурга «Геро та Леандр» (1593р.) [321], яка є найменш дослідженою серед творів письменника у літературознавстві. Ця п'єса є формально незавершеною. Якщо вважати її останнім твором К. Марло, то через передчасну смерть письменника, якщо першим – незавершеність пов'язують із юністю та недосвідченістю письменника-студента, який полишив написання цієї трагедії під час навчання в університеті. Створена у XVI ст. ця трагедія є прикладом взаємодії культур і літератур різних країн, яких розділяють віки.

К. Марло бере за основу сюжету легенду, яка походить із двох різних країн – Давньої Греції та Туреччини, має однаковий сюжет та різний фінал. Щоб краще зрозуміти авторський замисел слід зіставити варіанти цих легенд. Давньогрецька легенда розповідає про юнака Леандра, який закохався у жрицю храму Афродіти Геро. Кожної ночі він плив через протоку Дарданелли і допомагав йому у цьому вогонь у вежі Геро. Одного дня вогонь згас, через що Леандр загинув у водах затоки. Вранці його тіло винесла вода до ніг Геро. У відчаї дівчина кинулась у воду і втопилась.

Турецький варіант легенди розповідає про так звану «Дівочу» вежу, яка збереглася й до наших днів. У легенді розповідається, що за стародавніх часів турецькому султану ясновидець напороочив смерть його єдиної доньки у віці вісімнадцяти років. Щоб вберегти єдину дитину султан наказав побудувати велику і міцну вежу та сховав доньку у ній. Але від долі неможливо сховатись, на вісімнадцятий день народження донька отримує від батька кошик із фруктами, у якому була отруйна змія. Дівчина помирає. Згодом був вигаданий більш щасливий фінал, у якому юнак рятує доньку султана, висмоктуючи отруту із рани.

На фольклорних засадах письменник, вміло компілюючи стародавню легенду з античними ремінісценціями, створює трагедію за класичними канонами. На рівні поетикальних настроїв із самого початку К. Марло створює атмосферу невідворотного лиха, причиною якого є надприродна краса Геро та Леандра. Античні ремінісценції утворюють потрібний письменнику фон, на якому і розгортаються події трагедії. Геро вирішує зректися кохання та присвятити своє життя служінню Афродіті, у цьому і знаходить своє віображення темний бік ренесансного титанізму. Незважаючи на соціо-культурні норми, на бажання батьків, реалізація власних бажань висувається на перший план.

До творчих здобутків К. Марло належить майстерність фабули «Геро та Леандра» [321] – її захопливості, що було не властиво попередній англійській літературі. Гармонійно поєднуючи міфи про Афродіту та Адоніса, Гермеса та пастушку, Нарциса, К. Марло згадує майже весь пантеон греко-римських богів та героїв (Нептуна, Купідона, Аполлона, Геркулеса, Протея, Марса, Діани, Цірцеї та інших) для того, щоб дати читачу можливість поринути у незнайому «картину світу» – захопливу і трагічну водночас, що після її прочитання власне життя здається прісним та виникає непереборне бажання знову і знову повертатися і перечитувати його.

Трагедію «Геро та Леандр» [321] можна визначити як вшанування своїх наставників та натхненників (Луція Аннея Сенеки та Публія Овідія Назона), античних філософів та письменників, які крізь віки передали свою мудрість. Не даремно К. Марло є уособленням «професійного письменника», постаті яких почали з'являтися у добу Відродження. Своїми п'єсами письменник відкриває світ краси, розуму, історії, філософії та культури для англійців XVI ст.

Ідея темного боку ренесансного титанізму реалізовується у п'єсах «Мальтійський єврей» [322], «Едуард II» [319], «Паризька різанина» [320], які можна об'єднати спільною тематикою і мотивами, використаними

драматургом при їхньому створенні. У цих п'єсах найбільше розкрилася динаміка жанрової поетики трагедії К. Марло, якої він досяг завдяки влучному застосуванню у образах «доктрини Макіавеллі», темного боку ренесансного титанізму та мотиву *de casibus*.

2.2. Ідеї та художній образ Н. Макіавеллі в англійській драматургії доби Ренесансу

Творчість флорентійського філософа, письменника, політичного діяча Н. Макіавеллі (1469 – 1527 рр.) займає особливе місце у страновленні англійської драми XVI ст. Сприйняття та зображення драматургами ідейного комплексу філософії Н. Макіавеллі з XVI ст. прийнято називати «макіавелізм» або «доктрина Макіавеллі».

Слід зазначити, що Італія у свідомості англійців була нерозривно пов'язана із папським Римом та католицької церквою. Твори Н. Макіавеллі ймовірно потрапили до ренесансної Англії у перекладі французькою та латинською мовами і, через Реформацію та створення англіканської церкви, були сприйняті ворожо та неоднозначно, що в свою чергу стало початком для формування легенди про Н. Макіавеллі та антимакіавелізму. Якщо ми говоримо про флорентійського філософа у контексті ренесансної Англії, то треба приймати до уваги політичний, моральний аспекти та так звану «соціальну думку». Політики та церква могли використовувати цитати із творів письменника в якості контраргументів проти Риму, драматурги, зокрема К. Марло та Т. Кід, Т. Неш, Р. Грін надихалися творами Н. Макіавеллі для створення образу підступного політика, тирана, який був уособленням зла (Варавва «Мальтійський єврей», Мортімер Молодший «Едуард II», герцог де Гіз «Паризька різанина», дон Лоренцо «Іспанська трагедія» та ін.).

Для англійської драми доби Відродження було важливим зобразити новий погляд на життя людей, поширити філософію гуманізму – людина сама творить своє життя без будь-якого втручання божественних сил. Образи Тамерлана, Фауста, Варрави, герцога де Гіза з п'єс К. Марло є прикладами гуманістичної філософії доби Ренесансу та водночас є уособленням певною мірою філософії Н. Макіавеллі, точніше – «спотворених» (хибно зрозумілих) моральних ідей флорентійця, на засадах яких К. Марло впроваджує темний бік ренесансного титанізму.

На думку О. Т. Парфенова, в драматургії Відродження – людина може сама обирати свій власний шлях і при цьому несе повну відповідальність за свій вибір вже не перед Богом, а перед собою [142, с. 88–96].

Культурно-історичні, соціально-політичні та духовні процеси доби отримували відображення в англійських драматургів із гуртка «Університетських умів» («University wits»): Томаса Неша [334], Роберта Гріна [282], Томаса Кіда [307] і Крістофера Марло [317].

В Англії XVI ст. більшість драматургів, які були попередниками або сучасниками В. Шекспіра, володіли французькою та латинською мовами, тож, ймовірно, були знайомі із творами флорентійського письменника, зокрема твором «Державець». Філософія Н. Макіавеллі отримала найбільший відгомін у творчості К. Марло та Т. Кіда. Не виключено, що філософська доктрина Н. Макіавеллі набула певних видозмін і трансформацій під час перекладу, ми пропонуємо називати її псевдо філософією Н. Макіавеллі.

Театр поступово стає для Англії доби Відродження засобом комунікації, завдяки існуванню якого «перетиналися» усі верстви населення, що дало можливість ідеям макіавеллізму поширюватись та неминуче видозмінюватись під час вистав.

Т. Кід як драматург є не до кінця зрозумілою постаттю. Із його ім'ям пов'язують кілька відомих нам п'єс, але стовідсотково належить йому тільки одна – «Іспанська трагедія» («The Spanish Tragedy») [307], яка написана не

пізніше 1587 р., в усякому разі до Армади. Її популярність була велика – більше ніж будь-якої іншої п'єси елизаветинського періоду, не виключаючи навіть шекспірівських.

Т. Кід почав писати майже одночасно із К. Марло, зазначає В. Гордон [279]. Сучасники Т. Кіда вважали його завзятим сенекіанцем, і справді, канон римської трагедії представляв для нього набагато більш безумовну цінність, ніж для інших «університетських умів». У Сенеки Т. Кід запозичив навіть такі деталі як пролог. Він перекладав як твори Сенеки, так і одну з трагедій раннього французького класицизму – «Корнелію» Робера Гарньє [307].

«Іспанська трагедія» втілює риси твору перехідного часу. Із одного боку, це ніби одна з найбільш старомодних п'єс «університетських умів». Явний присмак Сенеки простежується у «Горбодуці». У «Іспанській трагедії» розкривається пристрасть, як некероване почуття, яке підживлюється жагою помсти. Драматург утворює символічну дійову особу – помсту, репліки якої у фіналі п'єси свідчать про задоволення від крові та горя. Цей твір, певною мірою, є передтечею «Гамлета» В. Шекспіра: складний сюжет, безліч смертей, повороти сюжетних вузлів інтриги, у чому простежується суголосність із поетикою творів К. Марло: трупи, кров, різанина, помста, підступність.

Дослідники англійського театру XVI ст. Г. Брандес [44], Пінський Л. Е. [149], Е. Дунн [267], Мур К. [329] погоджуються із тим, що у процесі модернізації англійської драми, вплив творів Сенеки поступово зменшується. У драмі відбувається італіянізація сюжетів, переосмислення італійської історії та літератури через призму історії та традицій Англії. Елизаветинська драма увібрала в себе італійську, французьку новелли та філософію і твори Н. Макіавеллі. Цей феномен називають «комплексом Макіавеллі».

Дон Лоренцо із «Іспанської трагедії» став одним із перших макіавелітських образів ренесансного театру. Він, іспанець із італійським корінням, відкриває пеляду подібних образів в елизаветинському театрі. Лоренцо наслідує у своїх вчинках систему етики Н. Макіавеллі, він цитує флорентійського філософа, без посилань на нього, але глядачу зрозуміло, на кого він посилається, оскільки популярність творів письменника та розповсюдження концепції філософа в ренесансній Англії відзеркалились з часом на рівні персонажів К. Марло, Т. Неш, Р. Грін, В. Шекспіра та Б. Джонсона.

П'єси, в яких у персонажах відбиваються ідеї Н. Макіавеллі, за жанром тісно переплетені із середньовічною трагедією помсти, зокрема дон Лоренцо в «Іспанській трагедії» Т. Кіда та Варавва в «Мальтійському євреї» К. Марло. Лоренцо із самого початку є основною рушійною силою драми. Його жорстокість по відношенню до людей, які заважають досягти бажаного, байдужість до оточуючих, таємничість у всіх своїх діях, бажання помсти, практичність, передбачуваність, лицеміство – цей тип персонажа елизаветинської драми безперечно можна віднести до макіавелітських.

«Іспанська трагедія» виділяється з поміж інших п'єс ще й тим, що носієм «доктрини Макіавеллі» є не один персонаж, філософією Н. Макіавеллі пронизана вся п'єса. Драматургу вдається так побудувати п'єсу, що Лоренцо, а потім й Ієронімо, стає шкода, незважаючи на жахливі вбивства та вчинки. Таким чином, твір стає ніби хрестоматією цинізму та авантюризму, якими було просякнуте тоді суспільство.

Серед англійських письменників II половини XVI ст. постать Н. Макіавеллі та «доктрина Макіавелізму» були популярними. У цій полеміці досяг успіху Т. Неш. Внесок письменника в англійську драматургію в цей час важко охарактеризувати однозначно. Із його п'єс найяскравіша «Собачий острів» («Isle of Dogs») [334], яка ніколи не була навіть надрукована, оскільки після її інсценізації 1597 р. всі лондонські театри були закриті, а

письменник потрапив до в'язниці. Однак у памфлетах Т. Неш активно дискутує і виступає проти постаті флорентійського філософа, відзначаючи його небезпечні нововведення до релігії та диявольські прийоми. До Н. Макіавеллі митець застосовує багато влучних епітетів, які отримали популярність серед сучасників: італійська фіга, секретар диявола, а не Флоренції, міністр аду та ін. Т. Неш вважав, що вчення Н. Макіавеллі може не лише вплинути, а й докорінно змінити загальноприйнятну доктрину світу для Англії XVI ст.

У памфлеті іншого письменника Р. Гріна «На гріш розуму» («Groatsworth of Wit», 1592 р.) автор протиставляє розум, хитрість, майстерність, які можна отримати, вивчаючи філософію Н. Макіавеллі, егоїзму, повній відсутності совісті та лицемірству. «Доктрина Макіавеллі» на думку Р. Гріна, може навчити як не довіряти людям і зробити золото своїм кращим другом, не любити нікого окрім себе, щоб досягти поваги до себе. Світ Н. Макіавеллі – це світ у яком панують сила й вигода у певному сенсі, без людяності, доброти та співчуття, він приречений до саморуїнації.

Протиставлення сили та слова стане одним із лейтмотивів у творах К. Марло і потім ще більше проявиться у п'єсах В. Шекспіра.

У п'єсах К. Марло «Тамерлан Великий», «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина» простежується вплив філософії Н. Макіавеллі. Персонажі, не приховуючи імен, відкрито говорять, що вони спадкоємці злого генія, вони макіавеллісти, що саме він допоміг їм усвідомити справжні цінності життя і дійти до своєї цілі.

Образ Тамерлана у п'єсі «Тамерлан Великий» є найменш яскраво вираженим носієм «доктрини Макіавеллі», однак і він просякнутий його вченням. Філософія флорентійця виступає як обладунки для нього, наділяючи його вірою в себе. Тільки відвага та сміливість – це єдине джерело для досягнення цілі, а не Бог.

Варавва у п'єсі «Мальтійський єврей», будучи гротескною фігурою, є максимальним утіленням принципів та методів Н. Макіавеллі. Він сам себе ототожнює з ним, він є реінкарнацією філософа. У п'єсі відбувається фактично перше знайомство глядача із флорентійським філософом, відкрито, не приховуючись. Душа Н. Макіавеллі після смерті, перелетівши через Альпи (натяк на те, що в Англії панує дух макіавеллізму) вселилась в Варавву, а той в свою чергу ніби яскравий прапор проносить «доктрину Макіавеллі» отруюючи нею інших дійових осіб. Варавві драматург протиставляє всіх жителів Мальти на чолі із губернатором Фарнезе, які живуть за законами реального життя, приховуючи свої підлі вчинки за авгстіанською концепцією світу. Оскільки вони для глядачів є більш реальними персонажами, то засуджують саме їх, а не безглузді, на перший погляд, вчинки Варавви, характер якого відзеркалює не зовсім адекватно сприйнятті ідеї Н. Макіавеллі.

У п'єсі «Паризька різанина» в образі герцога де Гіза К. Марло втілює темний бік ренесансного титанізму спотвореними поглядами Н. Макіавеллі. Де Гіз виступає логічним продовженням попереднього образу Варавви. Він теж не приховує прихильність доктрині Н. Макіавеллі, демонструючи це своїми вчинками та словами: якщо ти не спадковий король, то треба заявити своїми вчинками право на трон, людей слід цінувати не за слова, а за вчинки, релігія – це іграшка в руках можновладців, право на корону дають вчинки, а не спадковість.

Герцог де Гіз як Варавва, Мортімер Молодший і Тамерлан є яскравими прикладами персонажів, які протиставляють силу слову і останнє постійно програє. Мортімер Молодший у п'єсі «Едуард II» виключно жорсткістю, не відхиляючись від поставленої мети – корони – йде до своєї цілі. Він, на відміну від Варавви, діє не сам, намагаючись приховати свої справжні наміри, діє руками королеви Ізабелли.

За часів Тюдорів політичне вчення Н. Макіавеллі було новітнім, воно ставило людину над силою долі, обмежувало владу Бога, виводило політику

за межі релігійного контролю, зло розглядалось як природня частина світоулаштування.

У п'єсах «Мальтійський єврей», «Едуард II» і «Паризька різанина» драматург зображає «доктрину Макіавеллі» у груповому аспекті, що не заважає кожному із макіавеллістів бути індивідуальним. Кожен із персонажів виступає прототипом Н. Макіавеллі, рокриваючи його філософську концепцію для глядачів з нового ракурсу. Жоден із персонажів-макіавеллістів не отримує бажаної перемоги, це лише ілюзорна влада та статки, за якими слідує кара.

До влади, на думку драматурга, можна йти різними способами – тамерланівським, фаустівським, вавввиним, і релігійні міркування не повинні заважати брати владу тому, хто може утримати її. Доктрина про нескінченні здатності людини до вдосконалення втілилася в титанічних образах, які своєю величчю мали піднімати самосвідомість людей і вселяти віру в їхні власні сили. Але його образи, окрім іншого, ще й бунтарі: драматург, слід зауважити, був достатньою мірою знайомий із темними вчинками англійського уряду.

К. Марло відображав у своїх п'єсах конфлікт, існувавший у добу Відродження між середньовічних християнським ідеалізмом та матераріалізмом. Матеріалізм досить чітко представлений у творах Н. Макіавеллі. Вчення філософа одразу ж сприймалося як те, що підриває стабільність у країні, спонукає до радикальних змін загального порядку.

Н. Е. Мікеладзе у роботі «Шекспір і Макіавеллі: тема «Макіавеллізму» в шекспірівській драмі» [123] зробила детальний розбір «доктрини Макіавеллі» у творчості В. Шекспіра, тому ми вважаємо недоцільним повторювати вже зроблений до нас ґрунтовний аналіз творів В. Шекспіра і теми «макіавеллізму» в його творчості.

Творчість В. Шекпіра належить до числа тих парадоксальних феноменів світової літератури, вплив яких на свідомість і духовне буття людства з плином часу відчутно зростає, відзначає Н. М. Торкут [181].

Письменник зумів відобразити у своїх творах переломний характер доби Відродження, боротьбу старого та нового світосприйняття, і філософія Н. Макіавеллі допомагає йому це підкреслити. Історичні хроніки драматурга надавали глядачам повну картину дійності або вітворюючи події сучасні, або виступаючи передісторією сучасності, зазначає Д. Урнов [195, С. 7–35]. Трагедії драматурга увібрали в себе легенди про героїчні перемоги, до яких митець додає гостросоціальні проблеми англійського суспільства.

Слід відмітити, що «доктрина Макіавеллі» була не лише в трагедії, але й в інших жанрах. Ідеї флорентійського філософа вивчали та розвінчували й в сатиричних творах. Творчість Б. Джонсона (1573 – 1637 рр.) [303], опонента В. Шекспіра у драмі, була певним підсумком в англійській драматургії доби Відродження. Його творчість абсорбувала всі здобтки передніх драматургів: темний бік ренесансного титанізму, «доктрину Макіавеллі» та ін. До англійської літератури він увійшов як комедіограф, відступивши від принципу багатогранності, який застосовував В. Шекспір, від зображення людської неповторної індивідуальності, образи у творах Б. Джонсона підкреслюють основну, визначальну рису характеру, попередні надбання драматургів він влучно застосовує у комедіях. Починає формуватися поняття «гумор», яке вже означало не лише вдачу, але й щось смішне, зазначає І. А. Аксьонов [2].

І. Г. Неупокоева [135] вважає, що у творах Б. Джонсона, таких як «Всяк у своїй вдачі» («Every man in his humour», 1599 р.) і «Кожна людина без своєї вдачі» («Every man out of his humour», 1599 р.) [303] формується особлива формула гумору, яка сатирично загострює вади, посилюючи, таким чином, образ. «Теорія гумору» [303] Бена Джонсона стала передвісником принципу виділення в характері домінантної риси.

Б. Джонсон чітко дотримується жанрових форм, не намагаючись щось привнести чи змінити, як це робили К. Марло та В. Шекспір, вважає Дж. Шапіро [352].

Творчий доробок Б. Джонсона сполучає естетику доби Відродження і період англійської революції XVII ст. Його твори увібрали надбання попередніх драматургів, зокрема К. Марло. «Теорія гумору» драматурга об'єднала канони класичної естетики – її чітку композицію, італійську «комедію масок», середньовічне мораліте та ін. Його творчість вплинула на англійських письменників XVIII – XIX ст. (Г. Філдінга, Т. Смоллета, Ч. Діккенса, В. Теккерея).

Таким чином, резонанс, який викликали ідеї Н. Макіавеллі у спільноті, дійсно вражав. Причиною такої переважно негативної реакції була загроза усталеному світосприйняттю. Але, виходячи з творів як самого флорентійця так і К. Марло, Т. Кіда, Т. Неша, Р. Гріна, В. Шекпіра та ін., всі ці зміни зумовлені природнім плином часу, історичними подіями та новими умовами життя. Інша справа у відповідальності за свої вчинки, від якої відмахуються персонажі у п'єсах елизаветинських драматургів.

Погляди Н. Макіавеллі, а саме його твір «Державець», влучили в саму гущу нової доби, вплинувши на формування філософії та літератури XVI ст., зокрема в елизаветинській драмі. У творах елизаветинських драматургів, включаючи здобутки К. Марло, було завершено важливий етап еволюції англійського театру. До них йшло «намацування» шляхів, намічалось становлення жанрів на засадах сприйняття класичних здобутків – трагедії, комедії, історичної хроніки, зводилися воєдино прийоми, успадковані від мораліте та інтерлюдій, запозичені у класиків та італійців. Творчі здобутки увійшли в англійську літературу разом із творами «університетських умів». Без динаміки, яку привніс до англійської драми К. Марло, подібні звершення були б неможливі, а саме широке виростання білого вірша, створення нового

жанру драматичної хроніки, залучення до драми мотиву *de casibus* та світоглядного «комплексу Макіавеллі».

2.3. Жанрова специфіка трагедії Крістофера Марло

У історико-літературному процесі певній добі властиво розвиток і поширення окремих жанрів. На розвиток жанрів окрім естетичних домінант доби має вплив національне підґрунтя. Англійський Ренесанс зумовив жанрові конотації у драматичному роді, в якому на засадах класичної трагедії сформувалися її різновиди – драматична хроніка та трагедія з мотивом *de casibus*. Еволюція жанру трагедії, її перехід у визначені різновиди пояснюється втіленням митцем певної ідеї – падіння видатних історичних постатей. Трансформація жанру залежить від ідеї, саме філософська домінанта керує формою, підкоряє собі композицію та сюжет.

Репліки дійових особ, акцент на «дії», спроба розкрити духовний потенціал героїв у англійській драмі Відродження втрачає міфологічний пласт та зосереджується на конфліктах соціальних та сучасних. Конфлікт сучасників дає можливість зосередитись навколо протиставлення «нового» та «старого» в історичній перспективі. К. Марло фокує у своїй творчості «нового» героя, який протиставляється сучасним обставинам і гине. Героя К. Марло вписує в історичні колізії із численими перепетіями, щоб зобразити напружене протистояння дійових осіб. Характер розкривається через «дію», що завершується поразкою героя, який не приходить до катарсису. Специфікою героїв К. Марло є відсутність можливості відчуття очищення.

Значним досягненням К. Марло є гармонійний перетин елементів хроніки та трагедії, в результаті якого утворився різновид драматична хроніка. У трагедії драматург зафіксував історичні події, для того, щоб зобразити біографії відомих людей з метою зробити соціальні нюанси зрозумілішими для глядачів. К. Марло намагався продемонструвати рух

історії, від якого залежать долі персонажів. Це вплинуло на специфіку сюжету, якому властива динамічність – стрімкість сцен, хронологічні порушення, екстенсивність, плинність часу навколо суб'єкту історичного процесу. К. Марло був перший в англійській літературі, хто писав у цьому жанровому різновиді, його слід визначити як засновника драматичної хроніки, яку з часом вдосконалив В. Шекспір.

Естетика трагедії з мотивом *de casibus* зумовлена творчим матеріалом, що виник на засадах історичних документів. Зображення відомих постатей у ході історії вимагало жанрових змін. К. Марло був першим, хто відчув соціальні вимоги часу та спробував розповісти про падіння великих людей зі сцени.

У XVI ст. в Англії виріс інтерес до літературних творів на історичну тематику. Але жанр історичної хроніки, який був звичним для англійської літератури попереднього періоду, вже не міг повністю відобразити ті події, тенденції, які відбувалися за часів Ренесансу. Саме тому К. Марло вдається до трансформації жанрової поетики трагедії, вводить до неї мотив *de casibus*, отримуючи новий жанр для англійської літератури – драматичну хроніку. Новому жанру притаманні об'єднання ознак драми та хроніки, гра із часо-просторовими межами, свідомої деформації історичних подій, зміна хронологічних меж, інтенсивність подій, самостійність взаємонанизованих епізодів, зображення неординарних особистостей. У розкритті характерів відомих історичних постатей драматург впроваджує мотив *de casibus*, це зумовлює жанрові конотації, на підставі яких формуються драматична хроніка, засновником якої слід вважати К. Марло («Едуард II» 1592 р.), після чого цей жанр вдосконалювали наступні письменники, в тому числі В. Шекспір («Річард III» 1597 р.). Жанрова трансформація трагедії відбулася через творчу необхідність К. Марло розкрити філософські ідеї. У творчому доробку К. Марло повною мірою відобразились протиріччя доби Відродження: криза гуманізму, антропоцентризм, маньєризм, принципи

індивідуалізму, відновлення античних традицій, критичне переосмислення християнства, створення титанічної особистості.

Окрім драматичної хроніки К. Марло вдосконалює жанр трагедії помсти («Мальтійський єврей» 1589 р.). Пафос трагічного у п'єсах драматурга постає як розчарування в церковних ідеалах та створення власного індивідуалістичного світосприйняття, яке протиставляється загалу.

П'єси драматурга є симбіозом гуманістичних ідеалів та елементів кризи гуманізму. Для того, щоб розкрити темний бік титанізму, відбувається відмова від ідеології гуманізму на рівні конфліктів та реплік дійових осіб, що на поетикальному рівні доводить неможливість втілення гуманістичних ідеалів. Трактуювання долі (фатуму) у творах К. Марло свідчать про кризові тенденції у п'єсах митця.

У творі «Мальтійський єврей» простежуються риси трагедії помсти, мотив *de casibus*, псевдо філософія Н. Макіавеллі, коли герой намагається здобути перемогу будь-якою ціною. К. Марло намагався зобразити патріархальний менталітет через падіння видатної людини та його моральну деградацію. Творам «Едуард II» та «Паризька різанина» властиві риси драматичної хроніки з мотивом *de casibus*. Тут також у образах героїв розкривається псевдо філософія Н. Макіавеллі в історичних подіях зображення неординарних особистостей.

На рівні рецепції К. Марло залучає античні сюжети із просвітницькою метою: у трагедіях «Геро та Леандр» та «Дідона, цариця Карфагену» проводить паралелі давньогрецької міфології та давньоримської поеми на міфологічному підґрунті, щоб ознайомити англійського глядача з культурою Античності. Антична рецепція потрібна для розкриття протистояння особистості і оточуючого світу, підкресленні ролі фатуму у житті героя.

К. Марло обирає жанр трагедії для створення титанічних образів, які вводить у конфлікт особистості і «системи» через прагнення самоствердження героя будь-якою ціною. Метою цього конфлікту є критичне

переосмислення християнських догм, щоб розкрити ренесансний антропоцентризм, зобразити менталітет патріархального світогляду.

Жанри трагедії помсти та драматичної хроніки розкривають динаміку темного боку гуманізму, перехід від зображення титанічної особистості до зображення конфлікту особистості (негативної) із навколишнім середовищем (оточенням).

Конфлікт між персонажем та соціумом є неминучим, через прагнення персонажа до самоствердження (Тамерлан, Фауст, Варавва). Це призводить персонажів до трагічних помилок і загибелі. Таким чином, передумови краху гуманістичних ідеалів закладені в них самих.

Висновки до розділу 2

Доба Ренесансу є неоднозначною у розвитку європейської цивілізації. Із одного боку, це трагічна епоха. Вона стала часом не тільки моральної розпусти, а й правової сваволі й анархії. Суспільне і приватне життя було сповнене трагізму, що впливало і на художню творчість. У Середні віки герой добровільною смертю лише доводив вірність своєму вассальному обов'язку, через що жанр трагедії тоді був неможливий. Із іншого, це піднесена епоха, в якій встановлюються загальнольдські цінності, право людини на розвиток, вдосконалення та самореалізацію: у добу Відродження персонаж обстоював через свою смерть власну духовну самодостатність. Саме тому в жанрі трагедії, якому притаманно формування гострого непримиренного конфлікту, митці відзеркалювали ідеї добра та зла у характерах дійових осіб та зображували новий, темний, бік ренесансного титанізму.

Культура доби Відродження віддзеркалює духовні цінності у концепції титанізму, де впроваджується заперечення жертвності людини, особистість – «ego» – стає Богорівним, переосмислюються моральні засади. Герой

ототожнює довколишній світ із собою, намагаючись нав'язати йому свою волю. Під впливом гуманістичних ідей у драмі формується подвійний хронотоп: земний і Божественний, для того, щоб зображувати звичайних людей та Світову душу. У творах саме в цей час були закладені глибокі підвалини духовності європейського суспільства. Ренесанс вселив віру в безмежні можливості людини, в її майже богоподібність. Ця доба породила чималу плеяду геніальних митців, серед яких був і К. Марло. Відродження – це унікальний період в історії культури, котрий є одночасно і добою, і типом культури, і культурним явищем.

У XVI ст. в англійській драматургії відбувається реформування драми та звільнення її від середньовічних форм. Цьому передувало становлення національної мови та самоідентифікації нації, багатогранність ідейних та художніх тенденцій, які отримали найбільше відображення у літературі, а саме в драмі елизаветинського періоду. Утворення нових жанрів (драматична хроніка, філософська трагедія, трагікомедія) та розвиток театрів в Англії поставили владу та вплив драматургів на рівень з вінценосними особами елизаветинського періоду.

Зростання національної свідомості посилило інтерес до минулого країни, що вплинуло на утворення п'єс-хронік (драматичної хроніки), присвячених історії Англії, до них відносяться п'єси К. Марло «Едуард II» та «Паризька різанина». Поєднання хроніки і драми у п'єсах К. Марло полегшило сприйняття історичних постатей та зробило можливим відображення історії в динаміці на сцені.

Завдяки формуванню нового стилю європейського мистецтва – маньєризму, в літературних творах з'являється метафорична насиченість, вживання гіпербол, застосування гротеску, нерівномірність композиції, контрастність персонажів. Відбувається експериментальне жанрове змішування, яке привело до оновлення попередніх жанрів та появи нових (драматична хроніка, філософська трагедія, трагікомедія).

Творчість К. Марло припадає на досить критичний період ренесансної культури в Англії, коли тенденції доби Ренесансу найтісніше переплелися з політикою, і коли народна стихія була активним джерелом національного життя, бо доводилося з напругою захищати від грізної зовнішньої небезпеки. У драматурга гуманістична доктрина далеко вийшла за межі звичайних формулювань і, під впливом псевдофілософії Н. Макіавеллі, поширилася у сферах політики і релігії як учення про свободу людської особистості та її самореалізації бдь-якою ціною. Його п'єси вирізняються серед решти драматичних творів того періоду цікавим сюжетом, який безпосередньо мав зв'язок з історією країни, драматург акцентував передусім увагу глядача на змісті п'єси, залучення до жанрової поетики трагедії «доктрини Макіавеллі» та мотиву *de casibus* допомагають створити досконалу ренесансну драму, якою користувалися наступні драматурги В. Шекспір, Бен Джонсон та ін.

Вчення Н. Макіавеллі, принаймні, в тому розумінні, в якому воно втілюється у «Державці», поширилося в Англії через французький переклад з італійської мови, тобто безпосереднього знайомства з оригіналом сучасники К. Марло були позбавлені, що призвело до хибного трактування філософії Н. Макіавеллі. Ця псевдофілософія була досконало засвоєна такими історичними постатями, як Генріх VIII, Томас Кромвель, міністри Єлизавети: Н. Берлі і, особливо, Фр. Уолсінгем. Ніхто не стане стверджувати, що політика О. Кромвеля або Фр. Уолсінгема була чужа макіавеллізму. Усі вони охоче «куштували отруту» мудрості філософа, але аж ніяк не хотіли широкого розповсюдження його вчення. Почалася боротьба із найменшими відгомонами вчення філософа. Переслідування стали особливо енергійними, коли доктрину флорентійця стали ототожнювати з атеїзмом. Тоді проти автора «Державця» піднялися і пуритани. Усі «макіавеллісти» в англійських п'єсах – персонажі непривабливі. Лоренцо у Т. Кіда, Атекін у Р. Гріна, Варавва, Мортімер Молодший, герцог де Гіз у К. Марло, Яго, Едмунд і – найхарактерніший із «макіавеллістів» – Річард III у В. Шекспіра відчують

себе такими майстрами цього виду політичної діяльності, що «губителя» Н. Макіавеллі вважає «школярем» у порівнянні з собою.

У стюартівській «трагедії жахів» з'являється стільки «макіавеллістів», що вона є справжнім розбійницьким вертепом. Цей підхід є загальним для літератури доби Відродження. А К. Марло взявся популяризувати учення Н. Макіавеллі в довгому пролозі, без всякої іронії, з ледь прихованим співчуттям. Пролог до «Мальтійського єврея» показує, що політична доктрина флорентійця з її тверезим практичним поглядом зустрічала схвалення драматурга. Але раніше, ніж письменник відчув наукову цінність політичного вчення філософа, він перейнявся співчуттям до його релігійних поглядів, до богоборства й атеїзму. Про це досить красномовно свідчить вже «Тамерлан Великий».

Доктрина про нескінченні здатності людини до вдосконалення втілилася в титанічних образах, які своєю величчю мали піднімати самосвідомість людей і вселяти віру в їх власні сили. Але образи К. Марло, окрім іншого, ще й бунтарі. Критичне ставлення до монархії, яке трапляється у країнах набагато більш спокійних, у нього набувало різких форм та підказувало йому і вільнодумні думки його героїв, і пафос їхнього словесного вираження. Усе це разом визначало і особливості стилю письменника. Із трьох його героїв найбільше відповідає гуманістичним ідеалам Фауст. Володіння, прагнення пізнання, радість засвоювати знання, відчай, що разом із ним загине єдине у своєму роді джерело істини – у цьому діалектика Фаустівського життя. Фауст жертвує ідеалом пасивного християнського спокою для ідеалу вселюдського активного щастя: загробним блаженством – для земної всемогутності, несе людям різноманітні блага. Але фаустіанство було утопією. Трагедію гуманістичних ідеалів К. Марло відчув одним із перших. Недарма одразу ж після «Трагічної історії доктора Фауста» написаний «Мальтійський єврей» – перед Вараввою схиляються з такою ж пристрасстю і істинно англійські християни та пуритани.

У становленні драматичних жанрів англійської літератури простежується формування платформи, яку слід визначити як своєрідний перехід. На підґрунті засад цієї платформи із часом відбулася розбудова національної англійської традиції. Гармонійне поєднання античних художніх прийомів із англійською народною творчістю втілювалося у комедіях і трагедіях, в результаті чого виявилася творча еволюція жанрів, що вплинуло на формування концепції трагікомедії.

Із когорти сучасників здобутки К. Марло виокремлюється специфікою дійових осіб. Його персонажі виписані ясно, просто і конкретно. Художній світ К. Марло зобразив як безальтернативний, однак це сприяло ймовірності художнього втручання драми у реальні історичні обставини на рівні настроїв і глядацьких відчуттів. Індивідуалізм домінує у світогляді героїв драматурга, із чого утворюється зниження моральних постулатів. Персонажі автора – авантюристи, які втратили мораль. Драматург намічає стратегію страждання, однак це перші драматургічні спроби, яким ще не притаманний витончений психологічний вектор.

Поразки дійових осіб у фіналі демонструють слабкість людини у хаосі космосу. На відміну від античних зразків інтерес К. Марло сфокусовано навколо буденних обставин та історії країни. Становлення драматичних жанрів висловило патріотичні настрої англійців, які підживлювалися подіями війни із Іспанією. У літературі патріотична спрямованість втілювалася в інтересі письменників (Дж. Лілі, Дж. Піля, Т. Лоджа, Т. Неша, Р. Гріна, Т. Кіда та ін.) до національного минулого, в якому відбулася поетизація і патріотична героїзація дійових осіб. Це сприяло виникненню жанрів, які вільні від правил (трагікомедія, драматична хроніка), із застосуванням новаторських творчих прийомів (білий вірш), що сформувало колоритну, універсальну побутову поетику драми.

Становлення національної англійської літератури у II пол. XVI ст. досягає своєї кульмінації саме у драмі. Це був тривалий процес, який

відбувся не одразу, а зайняв достатній проміжок часу. Раціональне сприйняття світу, пошук істинної людської природи вплинули на твори письменників та драматургів доби Ренесансу. Повернення до античних цінностей та культ розуму стали актуальними та відродили жагу знань.

Таким чином, значення драматургії К. Марло в тому, що його доробок стає кульмінацією розквіту англійської драматургії елизаветиського періоду та формує міцне підґрунтя, на естетичних засадах якого з часом розвинувся феномен творчості В. Шекспіра та Б. Джонсона. Драматургія, що існувала до нього, ще не отримала достатньої розробки. Завдяки динаміці жанрової поетики трагедії, К. Марло створив п'єси, вільні від догм, від умовностей, що дозволяє показувати на сцені найприголомшливіші картини, сміливо зображуючи образи, захоплені пристрастями, поривами і безмежними мріями, які увібрали дух гуманізму. Його драма дозволяє розкривати актуальні для доби Ренесансу проблеми: звільнення особистості, її безмежне розумове зростання, моральну свободу, меншу залежність від релігії.

К. Марло був не єдиним, хто звернувся до білого вірша, але він став першим, хто популяризував його, остаточно закріпив у драмі та зміг зобразити актуальні політичні та соціальні проблеми зрозумілою для простих людей мовою. Білий вірш К. Марло відрізняється лаконічністю та чітким, іноді «сухим» підбором слів. Драматург навмисно оминає батальні сцени («Гамерлан Великий», «Мальтійський єврей», «Едуард II»), педалюючи радше на змісті діалогів між дійовими особами, ніж на подіях на сцені.

Філософська глибина його мистецтва сполучається із новаторською формою. К. Марло створив основу драматичної композиції, дія якої огортається навколо непересічного героя.

Для письменника трагедія була засобом висловлювання, яким він відстоював свої переконання. К. Марло розумів, що тільки через детальне сканування і аналіз перемог та поразок минулого, можна знайти перспективу вирішення сучасних проблем.

Інтерпретація творчості драматурга у контексті доби окреслює шлях до виявлення чинників, які вплинули на формування особистості письменника: мистецькі пошуки того часу у літературі, драматургії, театрі, філософії; важливі історичні події (війна Білої та Червоної троянд, війна між Францією та Іспанією), що сприяли розвитку країни, протиставлення і суголосність поглядів К. Марло з іншими письменниками (Дж Лілі, Дж. Піль, Т. Лодж, Т. Неш, Р. Грін, Т. Кід, В. Шекспір, Б. Джонсон).

Аналіз еволюції драми, специфіка сюжету, якій властиво зображення історичних подій, які відбувалися в Англії протягом її становлення як держави, допомагає зрозуміти, чому саме трагедія отримала найбільший розвиток серед інших літературних жанрів країни XVI ст., як саме відбилися в англійській трагедії вищезазначені риси доби Відродження, яким чином географічне розташування Англії вплинуло на розвиток національної літератури.

РОЗДІЛ 3

ДИНАМІКА ЖАНРОВОЇ ПОЕТИКИ У ТРАГЕДІЯХ КРИСТОФЕРА МАРЛО «МАЛЬТІЙСЬКИЙ ЄВРЕЙ», «ЕДУАРД II», «ПАРИЗЬКА РІЗАНИНА»

3.1. Реплікація в п'єсі «Мальтійський єврей»

За період Ренесансу повністю руйнується ідеологія попередньої доби Середньовіччя, на засадах відродження античних цінностей формується нова концепція мистецтва і філософії, яка і втілилася у комплексі естетичних засад і традицій Відродження. Специфіка англійського гуманізму зумовлена часовими межами його існування: тенденції Відродження розкриваються в Англії тільки у кінці XV ст., отже, англійський гуманізм – це гуманізм пізнього Відродження, який несе у собі передумови зародження власної ідеології. У цьому контексті творчість К. Марло становить значний інтерес для дослідження, хронологічно передуючи періоду кризи гуманізму.

У XVI ст. Англія була відкрита для нової культури, яка прийшла з Італії, зазначає О. Т. Парфьонов [143]. Твори італійських письменників доби Ренесансу доходили до туманного Альбіону або в оригіналі, або у перекладі, але майже завжди вони були не повні і твір міг бути розтлумачений хибно. Така доля спіткала і текст Н. Макіавеллі «Державець» [118]. Хибні тлумачення цього твору, який потрапив до Англії уривками перекладів французьких письменників. Під впливом твору флорентійського філософа написана трагедія помсти К. Марло 1589 р. «Мальтійський єврей» [322]. Персонаж п'єси Варавва є характерним втіленням Макіавеллівського царя: хитрий маніпулятор, сповідувач філософії Чезаре Борджіа, девізом якого ніби були слова: «Немає людини, немає проблеми». Поверхневі знання про філософію Н. Макіавеллі 1580 р. почали розповсюджуватись не тільки серед

освічених людей, але й серед простого люду, який відвідував театр. Ця ситуація була обумовлена умовностями перекладу творів флорентійського філософа, а саме неможливість ознайомитися з оригінальним текстом «Державця». Існує думка, що твір потрапляє до Англії XVI ст. з Франції і є перекладом перекладу оригіналу. Ця помилка у розумінні суті поглядів італійського гуманіста була поштовхом для появи у п'єсах брехливих торговців, іноземців-маніпуляторів. З одного боку, драматурги писали п'єси, які відповідали реаліям Ренесансної Англії, з іншого – персонажі, подібні Варавві, викликали неабияке обурення публіки.

Хоча ця культурна динаміка була досить вивчена, нові зміни у театральному світі були сприйняті протестантським урядом країни як загроза. На той період країна стикається з іспанським вторгненням і посиленням внутрішнього нагляду за католиками, з'являються місіонери-езуїти, які становлять загрозу при поділі церковних земель. Можновладці пильно стежили за ситуацією в країні і питання «протестант або католик» набуло особливого значення на той час. Тому зміни у театрі, які доносили зміни у країні до мас, підштовхнули владу до радикальних дій. За популярними драматургами велося спостереження, небажані за тематикою п'єси знімалися з репертуару театрів.

У п'єсі «Мальтійський єврей» [322] К. Марло місцем дії обирає Мальту. Такий вибір можна пояснити випадковістю або результатом подорожей. Але якщо звернутися до історії Мальти з часів її заснування, то відкриваються спільні риси соціо-культурного та історичного розвитку Мальти та Англії.

Для того, щоб зрозуміти ідеї, які К. Марло втілює у «Мальтійському єврей», потрібно відновити історичні події, що вплинули на формування таких культурних обставин. Перші люди, вказує О. Т. Парфьонов [143], прибули до Мальти близько 5200 до н. е. Із того часу вона постійно була під владою різних імперій: вона була колонією фінікійців, довгий час нею

керували греки, Римська імперія, Візантійська імперія, араби, сицилійці та нормандці. Згодом вона стає частиною імперії германців. К. Дуглас [263] відмічає вплив нападу турків, який згодом назвали «Великою облогою», на занепад економіки та культури країни.

Британія, у свою чергу, протягом 400 років була під владою Риму. Цей факт, вважає Х. Гарнетт [278], не є позитивним моментом історії країни, але завдяки цьому налагодились торгівельні шляхи, і за зразком римських поселень, розрослися англійські міста, відкривалися університети, бібліотеки, поширювалось християнство.

Упродовж XV ст. зростає кількість шкіл по всій країні, що спричинило попит на книги та рукописи. Відбудовуються і поповнюються бібліотеки Англії. Спадщина античних авторів стає більш доступною для вивчення. Виходить багато перекладів античних авторів і англійські гуманісти переймають із античних творів ідеали і канони літератури. Університети стають центрами гуманістичної культури в Англії.

Слід зазначити, що перші роки XVI ст. були сповнені військових конфліктів, в основі яких лежала боротьба між Францією та Іспанією за владу над багатими територіями Італії і Фландрії. Англія значно поступається цим двом суперникам багатством і чисельністю населення, але поступово засвоює політику ведення війни цими двома країнами і з приходом до влади Єлизавети встановлюється релігійний компроміс, зауважує В. І. Рутенбург [165]. Сама ж Єлизавета мало цікавилася питаннями релігії, їй важливо було лише досягти такого врегулювання, яке могло б задовольнити якнайбільшу кількість населення. Була ліквідована влада Папи, встановлена королівська монархія.

За своєю організацією і принципами віросповідання англійська церква була нібито «католицькою», бо вона зберегла традиції церкви, і «реформованою», оскільки звільнилася від ряду звичаїв і вірувань, які виникли у католицизмі у період Середньовіччя. Священники, формулюючи

учення, прагнули зробити його більш розпливчатым, щоб тлумачити, як їм буде вигідно. Цей феномен є ключовим у розумінні теми п'єси К. Марло «Мальтійський єврей», яка є лакмусовим папірцем історичних подій і загальної ситуації в Англії XV – XVI ст., що знаходилась в ті часи на шляху до великих змін, які ніде не були очевиднішими, ніж у Лондоні – центрі театрального мистецтва, найбільших економічних, демографічних та інтелектуальних змін в Англії.

К. Марло можна вважати нащадком перших англійських гуманістів, які були прибічниками античної літератури. Цим фактом можна також пояснити написання письменником усіх п'єс (серед яких і п'єса «Мальтійський єврей») за класичним зразком античної трагедії.

У п'єсі «Мальтійський єврей» [322] письменник створює образ стовідсоткового зла, яке уособлює Варавва, чим розкриває темний бік ренесансного титанізму, влучно підкреслюючи його мотивом *de casibus*, який доповнює хибне трактування філософії Н. Макіавеллі. Все це прекрасно компілюється із драмою помсти, яка була популярна за часів правління Єлизавети.

3.1.1. Оновлення жанрової поетики п'єси. За жанром п'єсу «Мальтійський єврей» можна віднести до трагедії помсти з використанням мотиву *de casibus* та хибно трактованої філософії Н. Макіавеллі. Трагедія помсти або кривава трагедія своїм походженням пов'язана з трагедією Есхіла «Орестея» (458 до н. е.). У добу Відродження існували дві традиції створення трагедії помсти: іспано-французька (Лопе де Вега, П. Кальдерон), в центрі якої був конфлікт між коханням та обов'язком і принципом честі, та англійська (Т. Нортон, Т. Секвіль, Т. Кід, К. Марло, В. Шекспір), яка своїм корінням походить із трагедій Сенеки. Також у Європі існувала особистісна помста, яка була пов'язана з історичними обставинами та нівелювала роль влади у врегулюванні конфлікту. У XV – XVI ст. кількість дуелей в

Англії досягає максимальної кількості. Особливий сплеск був за часів правління Єлизавети. Помста виступала як дике правосуддя (a kind of wild justice). Такі жорстокі традиції помсти із соціуму увібрала в себе англійська драма елизаветинського періоду, на думку Ф. Боверса [241, с. 50–85]. У п'єсі К. Марло «Мальтійський єврей» особиста помста відображена саме як правосуддя, яке не підвладне контролю, не має логічного пояснення, початку та кінця, формуючи, таким чином, трагедію помсти або криваву трагедію.

Згодом, наприклад, у п'єсах В. Шекспіра «Король Лір», «Гамлет», «Отелло» [350] особиста помста набуває більш витончених рис, коли з'являється дійова особа, яка провокує початок помсти і персонаж, який піддається впливу і починає мститися.

Непримиренний конфлікт в англійській драматургії доби Відродження виникає через суспільний лад. На відміну від античних трагедій, де фатум вирішував долі людей, у драмі Ренесансу не боги, не фатум, а історико-культурні обставини, соціальні протиріччя керують ходом дії.

У п'єсі «Мальтійський єврей» конфлікт відбувається між Вараввою, найзаможнішим купцем Мальти, та Фарнезе, її губернатором: «Сер, сплатіть половину штрафу, згідно наказу <...> Або платить, або ми заберемо все <...> І товари Варавви, / які коштують більше ніж всі багатства Мальті / І з решти майна ми візьмемо половину» [322, с. 7–8].

В образі Варавви драматург реалізує у мотиві *de casibus* темний бік ренесансного титанізму, зображуючи його падіння, концентрує стовідсоткове зло. Він заздрить, вбиває, накопичує гроші за рахунок чужих нещасть. Його конфлікт із губернатором тільки набирає обертів протягом усієї п'єси і під кінець взагалі перетворюється на цунамі, яке без пояснень та вагань руйнує все на своєму шляху. Варавва настільки божеволіє від своєї жаги помститися, що навіть вбиває сина Фарнезе. К. Марло у цьому образі заперечує християнську жертвність, знижує мораль, що є ознаками темного боку титанізму. Варрава намагається нав'язувати світу власну волю, у чому

К. Марло втілює ідею прагнення богорівності людини та її нездійсненність. Врешті-решт губернатор реалізує свій план відплати за сина та вбиває єврея: «Розпалюйте багаття! Готуйте кайдани <...> Труп єврея киньте зі стіни, / Щоб став він здобиччю диких птахів та звірів» [322, с. 47].

П'єси англійського драматурга К. Марло приваблюють глядача не тільки цікавим змістом та чітко побудованими репліками, але й бунтом персонажа проти суспільних норм, у побудові яких допомагає використання мотиву *de casibus*, що підкреслює трагедію помсти. Тим не менш, п'єси із застосуванням мотиву *de casibus*, як заключний «постріл» драматурга, адже вони написані в останні роки його життя, спонукаючи публіку аналізувати, думати, обговорювати п'єсу. Моральна цінність залучення мотиву *de casibus* до трагедії помсти доби Відродження полягає у викритті відмінностей добра і зла та інших людських недоліків. Саме ці відмінності, хиткий баланс між добром і злом, який К. Марло по-різному розкриває в кожній п'єсі, виокремлюють його твори серед п'єс інших драматургів елизаветинського періоду.

Жодна із п'єс письменника так чітко не розкриває побудову непримиренного конфлікту, ніж п'єса «Мальтійський єврей». Завдяки негативному персонажу Варавві К. Марло пропонує глядачу так звану авантюрну гру, де мальтійський єврей є прикладом аморальних перетворень. Образ Варавви руйнує стіну між глядачем та актором, залучаючи публіку до виру неймовірних, жорстоких, авантюрних пригод.

Роблячи Варавву єдиним винуватцем у боргах всієї Мальти, драматург тим самим розкриває механізм трагедії помсти елизаветинського періоду. Персонаж вислизає з-під моральних норм соціуму через низку помилкових воскресінь і шляхом руйнування фундаментальної диференціації між соціально порушеними категоріями, які призводять до внутрішнього руйнування самого персонажа, яке драматург підкреслює за допомогою використання мотиву *de casibus*. Мальтійський губернатор Фарнезе робить із

Варавви абсолютно винного, який має один понести фінансове покарання за всіх. Із цього і починається блискуче побудований драматургом релігійний конфлікт та помста ображеного купця. Змушуючи єврея вчинити за християнськими канонами, Фарнезе окреслює одну з основних тенденцій доби Відродження – кризу віри, межу між релігією та ересю.

Кого повинен підтримати глядач, а кого висміяти – це одне з основних питань п'єси К. Марло. Аналізуючи текст, можна тільки інстинктивно здогадуватися, де саме починається, а де закінчується мотив *de casibus*, тобто моральне падіння персонажа, його деградація. Моральною двозначністю К. Марло показує свій відхід від традицій *de casibus*, шляхом вивчення того, яким чином Варрава і, меншою мірою, герцог де Гіз у «Паризькій різанині» (1593 р.) [320] стають суспільними жертвами.

У контексті літературних досліджень умовна категорія дійової особи «винний» означає механізм, за допомогою якого жертва від суспільства здійснює колективне зцілення, це тісно пов'язане з теорією трагічного катарсису, за якою вилучення персонажа (цапа-відбувайла) із суспільства є не тільки засобом відновлення громадського порядку в самій п'єсі, але й пробудження жалю та страху в інших дійових осіб. Важливість цапа-відбувайла і в тому, що він є центральним структурним елементом у «Мальтійському євреї» [322], «Едуарді II» [319] та «Паризькій різанині» [320]. У п'єсах цапи-відбувайли є уособленням соціального аспекту жертвовної смерті в трагедії, це закладено в основу розуміння мотиву *De casibus*.

У жанровій своєрідності цієї п'єси простежується стилістичне наближення до маньєризму, який почав формуватися у XVI ст., а з часом продовжив своє становлення в італійській літературі та мистецтві XVII ст. У літературознавстві за жанром «Мальтійського єврея» [322] відносять до трагедії, а самого персонажа – Варраву – розглядають як результат хибного трактування філософії Н. Макіавеллі в Англії XVI ст. Існують також думки в

англійському та американському літературознавстві, що цей твір можна розглядати як результат впливу мотиву *de casibus* [349, с. 12]. У ході дослідження хотілося б звернути увагу на джерела, які привернули увагу К. Марло до Мальти, а також виявити жанрову своєрідність та особливості мотиву *de casibus* у п'єсі.

У пошуках матеріалів для другої частини «Тамерлана Великого» (1587 р.) [317] драматург звертався до історичних хронік Р. Холіншеда поруч із іншими історичними хроніками, де отримав інформацію про бій при Варні, що відбувся 10 листопада 1444 р. між об'єднаною армією хрестоносців і Османською імперією. Битва стала завершенням невдалого хрестового походу на Варну короля Польщі та Угорщини Владислава III. Результатом битви стала повна поразка хрестоносців, загибель Владислава III і зміцнення впливу турків на Балканському півострові. У цій історичній хроніці К. Марло натрапив на фігуру португальського єврея, Жуан Мікеша або Міхесіуса, який у II пол. XVI ст. був фаворитом султана Селіма II, що сприяло його представленню до звання герцога. Жуан Мікеш проявив себе послідовним супротивником християнських держав, і особливо наполегливо закликав 1569 р. султана насадити мусульманство у Венеціанській республіці і захопити острів Кіпр. Аналогічна інформація про ці події містилася і в іншому джерелі, доступному К. Марло «*Cosmographie Universelle*» [281].

Недавні дослідження вочевидь підтверджують, що К. Марло шукав головний матеріал для своїх п'єс у книгах, які він читав. Тому, ймовірно, можна припустити, що Ж. Мікеш був прототипом Варавви у п'єсі «Мальтійський єврей» [322]. Не можна стверджувати, що К. Марло у своїх творчих пошуках зупинився лише на одному, двох або навіть трьох джерелах. Доречно зауважити, що Варрава став узагальненим персонажем, вміло поєднавши у собі все задумане драматургом. Він міг також запозичити якісь риси у іншого єврея з Константинополя – Давида Пассі, чия кар'єра досягла своєї кульмінації в березні 1591 р. Д. Пассі був залучений до

турецьких планів проти Мальти, але він проводив паралельно свою політику проти християн, що робив потім Варавва у п'єсі К. Марло. Він також був тісно пов'язаний із англійською дипломатією у Середземному морі. Супротивником Д. Пассі при турецькому дворі був ще один єврей, Альваро Мендеш, який був родичем Ж. Мікеш. Обидва вони, хтось частіше, хтось рідше, бували в Англії. Записи про їхні зустрічі і справи були доступні для драматургів. Особливо, якщо не забувати про близькість К. Марло до голови Секретної Ради Фр. Уолсингема, то стає очевидною політична обізнаність драматурга.

Якими б не були джерела, які надихнули К. Марло на написання п'єси, слід відзначити майстерність драматурга і те, з якою легкістю він перейшов від ворожнечі і зради скіфів, турків і християн на Сході до євреїв, турків і християн у Середземному морі. Історичне підґрунтя потрібно К. Марло для визначення спільних тенденцій темного боку титанізму, що дозволяє створити образ авантюриста, який втрачає мораль. Джерела, які надихнули К. Марло, ясні, місце дії обрано, все це і вплинуло на своєрідність однієї з найпопулярніших п'єс у англійському театрі XVI ст. «Мальтійський єврей».

В основі створення специфіки трагедії помсти є суспільна жертва, яка може створити єдність соціального організму. Це сприяє не тільки об'єднанню дійових осіб у драмі, але й окресленню шляху для Ренесансного суспільства, щоб забезпечити суспільний добробут. У своїй «Апології для акторів» (1612 р.), Р. Кендалл підкреслює значення драми як обов'язкової соціальної сили: «П'єси, написані з цією метою навчать людей слухатися свого короля, покажуть несвоєчасний кінець тих, хто здійняв заворушення, хвилювання і повстання» [304, с. 110].

Трагедія зазвичай гіперболізує соціальні вади, фіксує їх для подальшого аналізу. За Платоном, трагедія порушує колективну мораль, Аристотель в своє чергу підкреслював важливе значення трагічного катарсису як очищення від жаху і жалю [19]. Ренесансна трагедія

відрізняється інваріантністю фіналу – фатального для персонажа. Ця подія в сюжеті завершує жалюгідне існування суспільного зла, яке вивільняє смерть персонажа і є найбільш потужною моральною особливістю жанру трагедії.

«Мальтійський єврей» є трагедією помсти, в якій образ суспільної жертви Варрави та процес його страждань і митарств не виконують функції катарсису. Лицемірство губернатора Фарнезе в кінці п'єси доводить, що Мальта залишається ураженою гріхом, незважаючи на спроби позбутися його, зло залишається притаманним Фарнезе та суспільству, яке його оточує. Цей антикатарсис у п'єсі і є перепорою для публіки, він заважає їй співчувати, страждати разом із Варравою або із будь-якою іншою дійовою особою цього твору. Образ Варрави дає можливість драматургу втілити у п'єсі через персонажа сприйняття різних релігій та іудейсько-християнського поняття спокути і спасіння. Купець згадує про свою релігію, коли йому вигідно і забуває про неї, щойно вона стає непотрібною: «Незважаючи на християн, які їдять свинину, / Не обраний народ, який не чув про обрізання, / Нещасні, про яких ніхто би не почув, / Коли б не Тіт та Веспасіан <...> Оу, я не з роду Леві, / Я не той, хто може швидко забути образу. / Ми, євреї, можемо підлабузнюватись, як спаніелі, коли нам це потрібно, / Але коли нас розіслати ми починаємо кусатись, / Виглядаючи при цьому як невинні агнці. / Я у Флоренції навчився лестити, / Тримася гідно, коли називаюсь псом, / І низько вклонятися як будь-який бідний монах» [322, с. 17].

Для доби, в якій жанр трагедії був засобом боротьби проти тиранії, ця п'єса стала кроком до переосмислення характерів і мотивацій тиранів – насамперед тих, хто використовував хитрість і обман, щоб поширювати свою владу у добу Відродження. Це був спосіб створення моральних ізгоїв, гіпертрофовані риси яких викривали соціальні проблеми. Акцентування уваги на обмані і зраді як на найважливіших компонентах такої тиранії для їх втілення на сцені припускало застосування в тексті низки тенденцій, які були характерні для англійської історії XVI ст. Фарнезе виступає у ролі тирана,

який нещадно руйнує долю людини, відбираючи всі її статки: «Ні, єврею, ми заберемо твоє, / Щоб врятувати інших, / І краще постраждає один заради суспільного блага, / Ніж будуть покарані решта, через одну людину / Проте, Варавва, ми не будемо проганяти тебе, / Ти саме на Мальті зміг накопичити свої статки, / Живи ж і далі тут, і якщо ти зможеш, зароби ще більше» [322, с. 8].

У «Мальтійському євреї» письменник винайшов лиходія, приклад безпринципності та загрози суспільству, нещадно викриваючи вади світу: жадібність та помсту. Варавва в «Мальтійському євреї» є уособленням «невірного», чії закулісні махінації щодо християн і турків є карикатурною екстраполяцією народної свідомості в сприйнятті твору Н. Макіавеллі «Державець» [118], але дії не мають нічого спільного з політичними амбіціями персонажа. На думку К. Марло, це не той випадок, коли мета диктує засоби, а самі засоби стають самоціллю: «Зажди, перш за все дай мені все ретельно розмішати, Ітаморе. / Нехай це буде напій, подібний до того, що випив / Олександр Великий перед смертю, / І з нею нехай він зробить те, що зробило вино Боджиа, / Отриївши Папу Римського! <...> Отруї її / Хай загине та, хто батька зрадила!» [322, с. 32].

Знищення на дуелі женихів власної доньки, отруєння цілого монастиря, вбивство монахів та інші біди, які несе Варавва Мальті, виправдовуються ним своєю вигодою, а будь-які засоби, будь-які дії, відповідно до псевдофілософії Н. Макіавеллі, варті досягнення мети: «Помщуся я цьому проклятому місту і я відкрию доступ Калимату, / З ним буду вбивати дітей та жінок, / Підпалювати храми, оселі християн, / Поверну свої статки і землі, / Сподіваюсь, що побачу губернатора рабом, / І гребцем на галері, висіченим насмерть» [322, с. 48]. Темний бік ренесансного титанізму розкривається у діях та думках героя. Варавва робить те, що принесе йому користь та приверне увагу до його вчинків. К. Марло зосереджує увагу на тому, що більшість жертв антагоніста є такими як він сам – захланними вбивцями.

Більшість його афер є імпровізацією, тваринна інтуїція та швидка реакція роблять його тривалий час невловимим.

Драматург ніби кидає персонажа напризволяще, підводячи його до певної ситуації. Інтрига міцно тримає глядача протягом всієї п'єси. К. Марло, створивши Варавву і ніби випробовуючи його можливості, занурює його у все більш серйозні афери, і саме інстинкт самозбереження домінує і керує діями купця. Він ворожий до всього світу. Наслідки руйнування, спричинені Вараввою, ігноруються, приходять новий день, і все починається з чистого аркуша: «Таким чином, не люблячи нікого, я буду жити з обома, / Отримуючи прибутки від того, що зробив, / І той, від кого мої статки приходять, / Чи повинен бути моїм другом. / Це життя, яке ведемо ми, євреї, / І у цьому ми подібні до християн» [322, с. 51]. У цих словах читається спроба героя-авантюриста нав'язати світові власні погляди.

Без сумніву, за жанровою специфікою «Мальтійського єврея» не можна визначити лише як трагедію помсти. Маньєристське світосприйняття драматурга реалізувалось на поетикальному рівні і відкрило перспективу трагедійним настроям. Художня тканина твору неоднозначна, що зумовлюється ідеєю влади, яка не може бути безмежною. Саме прагнення драматурга розкрити ідею полярної відмінності і схожості добра зі злом, інституту лицарства, релігії християн, підштовхує письменника до спроби утворити незвичайне поєднання специфіки трагедії помсти, мотиву *de casibus* та хибного трактування філософії Н. Макіавеллі.

П'єсу «Мальтійський єврей» можна розглядати з позиції мотиву *de casibus*, який започаткував Дж. Боккаччо у своїх новелах. Дж. Чосер охарактеризував цей тип трагедії як «падіння великих людей». О. М. Веселовський трактує «*De casibus virorum et feminarum illustrium*» як «Про нещастя знаменитих людей» [51, с. 120].

Можна тільки припустити, наскільки широким було поняття трагедії в часи правління Єлизавети. Здається, що письменник поставив перед собою

мету створити досконалу карикатуру на злобу і насильство, які суспільство сприймає з цинізмом. Вендета, дикі, жорстокі вбивства стають фоном для викриття тогочасних соціальних протиріч.

3.1.2. Віддзеркалення ідей Н. Макіавеллі в художньому образі Варавви. Письменник називає персонажа трагедії Варавва (англ. Barabas). Можна зробити сміливе припущення і порівняти ім'я персонажа із грецьким іменником **βαρβαρος**, який перекладається як «іноземець» – людина з іншої країни. Після цього порівняння все стає на свої місця: вороже налаштований іноземець, що прагне лише власної вигоди, навіть ціною життя своєї доньки не може і не буде прийнятий корінним населенням: «Але загине від мого прокляттям, / Як Каїн помер від рук Адама за вбивство брата <...> Тепер побачимо смерть Авігеї» [322, с. 31].

Існує ще одна версія, чому саме Вараввою називає персонажа драматург. Варавва – це злочинець, який був випущений із в'язниці Понтієм Пілатом під час святкування Пасхи. Достеменно невідома причина ув'язнення Варавви, скоріше за все він очолював заколоти проти влади в Римі. Досі залишається загадкою причина популярності Варавви у давньоіудейської громади.

Письменник порівнює Н. Макіавеллі і Варавву для того, щоб розкрити людину наділену силою волі, яка з одного боку може себе формувати, а з іншого, ця здатність має двоїстий характер – вседозволеності та самовдосконалення: «Хтось посміхається, від того, що в нього вже повні торби грошей, / Які він отримав, керуючись моїми принципами. / Я хочу, щоб вшанували його, як він того заслуговує, / І нехай він буде не гіршим за мене тому, / Що він на мене схожий» [322, с. 1–2]. Багато років Варавва мандрував і вчився хитрощам життя: інтригам, здирництву, обману і вмінню заробляти гроші, не працюючи. Він надзвичайно пишається своїм розумом: «І таким, я думаю, слід людям подалі від сторонніх очей / Їхні статки від

торгівлі, / І багатство примножувати, / Таємно накопчувати незліченні скарби у маленькій коморі» [322, с. 2]. Навіть купуючи собі раба, мальтійський єврей шукає безпринципну, нахабну, хитру людину. Можна сказати, що він намагається знайти такого ж, як він сам. Його рабом стає Ітамор – дзеркальне відображення Варавви, який теж надзвичайно пишається своїми «добрими вчинками»: «Чесно кажучи, / І поселення християн я підпалював, / І рабів на галерах катував» [322, с. 22].

У п'єсі драматурга жадібність і здирництво – це не просто людські вади, вони одягнені в релігійні лати, лицемірство, які є ознакою псевдоідей Н. Макіавеллі [3, с. 138]. У п'єсі маску носить не тільки Варавва, який використовує обман віри для досягнення своїх мстивих цілей, а й ченці, чії релігійні звички прикривають жадобу влади, жадібність і розпусту. Маскою є опортуністичний Фернезе, губернатор Мальти. Виклик губернатора Варавві знищує самого Фернезе та все, що його оточує. Вчинок губернатора пояснюється прикладом поглядів Н. Макіавеллі, який вважав, що людина може змінити віру, якщо вона може завдати їй шкоди. Під час захоплення Мальти турками, які винагородили губернатора, Варавва швидко адаптується до нових умов і нових політичних обставин, використовуючи свій статус як засіб обміну, щоб збільшити своє багатство, навіть йде на змову зі своїм старим ворогом Фарнезе, щоб знищити турків: «Даю своє слово, що Мальту я звільню, / І, таким чином, давайте влаштуємо пишне свято / Я запрошу молодого Селіма Калімата, / Там будеш й ти <...> І я зроблю Мальту вільною назавжди» [322, с. 51].

В Англії наприкінці XVI ст. праці Н. Макіавеллі (1469 – 1527 рр.) були доволі популярними та відіграли важливу роль у становленні англійської національної літератури. Саме псевдофілософія флорентійця набула особливої популярності серед широкого загалу. Безжальні, аморальні зради, хитрі маніпулювання і релігійне лицемірство сприймалися як ефективні поради італійського діяча для досягнення і підтримки політичної влади. Хоча

важко простежити парадигму від першого до останнього враження від праць флорентійця, але можна виділити роботу європейського противника його філософії, «Контр-Макіавеллі» (1576 р.) Інокентія Джентіле, яка була більш поширеною, ніж твори самого італійського філософа англійською мовою. Історики відзначають, що І. Джентіле, протестантський суддя із Гренобля, прагнув, щоб його робота послугувала попередженням і викриттям для французької політики XVI ст. На його думку, саме руйнівний вплив макіавеллістської теорії був причиною різанини гугенотів.

П'єса «Мальтійський єврей» починається із незвичного прологу від особи Н. Макіавеллі: «Нехай світ вважає, що Макіавеллі помер, / Але його душа, перелітала Альпи / І тепер, коли Гіз помер, прийшла з Франції до нас, / Щоб оглянути цю землю, і побачитися із друзями <...> Я вважаю релігія – це дитяча забавка, / І не має гріха, є лише невігластво <...> Спочатку королі стверджували закон силою / Тоді, як і у Драконта, він писався кров'ю. / Саме так і вдається побудувати міцну цитадель влади» [322, с. 1]. Оратор (Н. Макіавеллі) розповідає, що в Англії у нього є друзі, хоча ті, хто любить його, не будуть згадувати його ім'я через сумнівну репутацію. Він продовжує стверджувати, що навіть ті, хто ненавидить його, або ж ті, хто денонсував його книги, читали його праці для досягнення влади, використовували його недобросовісні принципи на практиці, поки не досягли бажаної мети.

Н. Макіавеллі не тільки фігурує у пролозі до «Мальтійського єврея», він ще просить глядачів «вшанувати його, як він на те заслуговує» [322, с. 1]. Він також зазначає, що всім глядачам треба визнати співучасть у подіях, що визначають популярність його образу, кінцева опортуністичність якого, в тандемі з хитрою і безпринципною тактикою, працюють під маскою праведності. «І дайте їм зрозуміти, що я Макіавеллі», – каже Н. Макіавеллі [322, с. 1]. Цей вступ незвичний тим, що ставить під сумнів моральні засади глядача. П'єсу слід розглядати як приклад людського лицемірства, в якій

реакція глядача може виявитися глибоко амбівалентною і самовикривальною, як вчення самого Н. Макіавеллі.

У подальшому перебігу подій К. Марло зображує Варавву як карикатуру на зло, яке ототожнюється з поняттям «ворог». Стратегія драматурга включає маніпуляцію тематичним контекстом і сатиричними елементами, які заманюють глядача в пастку Варавви. Подібне сприйняття ситуації призводить надалі до моральної ненависті і повного нехтування усього, що відбувається з боку персонажа. Ця стратегія і тон не були характерні для п'єс того часу і стали містком, з'єднавши інтерлюдії і мораліте Середньовіччя та драму доби Відродження. У XVI ст. відбулася зміна моральних догм у суспільстві, вона перетворилася з богословської на дидактичну із політичними та педагогічними елементами.

Н. Макіавеллі виступає «заступником» Варавви, він є уособленням зла і гріха, використовуючи для маскуванню удавану релігійність. Італійський філософ висміює в пролозі людську довірливість, використовуючи яку, лиходії досягають своєї мети. Будь-якими способами драматург підкреслює руйнівну силу і міць Варавви, його ненаситну жагу золота: «Хто мене ненавидить за вдачу, / Або вшановує за моє багатство? / Краще б вони мене, єврея, ненавиділи <...> Корона передається або у спадок / Або ж силою здобувається, без насилля, / А сила, як мені відомо, вельми непостійна» [322, с. 4].

Продовжуючи презентацію персонажа, К. Марло за прологом від Н. Макіавеллі вводить репліку самого Варавви, яка є гімном його жадібності й захланності: «Дайте мені купці індійських копалень, / Що торгують металом чистої плавки, / Багатий мавр, що в надрах скель східних / Без контролю може забрати своє багатство, / І в його будинку купи перлів лежать, наче галька / Їх отримав він безкоштовно, а продає їх відповідно вазі <...> І, таким чином, мені здається, купцям вдається без осуду / Зібрати гідний статок від торгівлі, / І нескінченні багатства накопичувати у таємній

кімнаті» [322, с. 2]. Саме жадібність надалі об'єднує всіх дійових осіб: турків, християн і євреїв, усі вони, експлуатуючи одне одного, прагнуть багатства. Монахів Варавва змусив бути суперниками, Белламіру підштовхнув до змови з Ітамором, а віце-адмірал Іспанії Мартін дель Боско ненароком зазначає, що саме жадібність привела його в Мальту: «Тримайся біля мене і отримаєш золото» [322, с. 17].

Варавва, однак, не займається знищенням спокус, а радше використовує людські схильності до жадібності, маніпулюючи та насолоджуючись власним бажанням помсти. Він постійно лукавить, і його справжніми намірами закінчуються всі репліки, які є ніби іронічними зауваженнями самому собі. Гіперболи і гротескні карикатури з біографії Варавви й Ітамора підтримують міф про філософію Н. Макіавеллі і вплив його робіт на спільноту. Драматург робить їх чудовиськами, які вдаються до садистських засобів, що робить їх радше посміховиськом.

На прикладі твору К. Марло жадібність і здирництво – це вбрані у релігійні шати людські вади. Лицемірна маска, звичайно, є «знаком» Н. Макіавеллі. У цій п'єсі її носить не тільки Варавва, який використовує обман (обман віри) для того, щоб помститися, й жадібні та розпусні ченці.

Філософія Н. Макіавеллі виринає у репліках дійових осіб де-не-де у п'єсі, як чудовисько у кривому дзеркалі, як своєрідний тріумф прагматичного лицемірства і обману: «І якщо вони вам подобаються, пийте досита, до самої смерті! / Поки живий я, хай гине цілий світ! <...> Із моєю допомогою дуже легко чинити підло <...> *Hermoso placer de los dineros* (Солодка насолода від грошей)» [322, с. 53, 20, 16].

Однією з особливостей індивіда є прагнення спостерігати за собою подібними, за вчинками, на які ми ніколи не наважимося. К. Марло, ніби підслухавши таємні думки спільноти, дав їй таку можливість, створивши п'єсу, в якій англійці бачили самих себе, ніби у кривому дзеркалі.

Талант Варавви пристосовницький від самого початку впадає у вічі. Необгрунтована конфіскація його майна пробуджує у ньому лють до християн. Його друзі, євреї-купці тільки ще більше розпалюють бажання помсти, відмовляючись віддавати своє майно на сплату турецького боргу: «Чому ви погоджуєтесь з їхніми вимогами? / Вас було багато, я ж був один, / І тільки в мене забрали все» [322, с. 9–10].

Він дає визначення своїй новій особистості. За його словами, людство ділиться на два типи: «рабів, які не мають влади» та «улюбленці долі, які більші та величніші за інших людей». Він із відразою дивиться на срібні монети інших купців та встановлює, ще не отримавши, на свої більш високу ціну. Варавва відкидає всі забобони та совість і стає представником сучасного меркантилізму. Таким же чином він відкидає всі суспільні норми та перетворюється на лиходія.

Професія фігуранта п'єси повністю відповідає його способу життя та мисленню. Варавва ніби носить у собі дві особистості, у які він перевтілюється в різних життєвих ситуаціях. К. Марло уміло створює театрального персонажа: на сцені він має безмежну владу, надрозум і надможливість та є антигероєм. Його надзвичайна спритність вмить перетворює його із єврейського купця на надлюдського лиходія. Варавва у п'єсі виконує багато функцій: драматурга, актора, який залучає аудиторію до вистави, страждальця, впертого єврейського батька, новонаверненого християнина, французького музиканта, мертвої людини. Такий прийом дозволив драматургу залучити публіку до дії, спонукати глядачів до реакції. У цій п'єсі якнайяскравіше втілюється потенціал театру, який може стати рушійною силою для мас, що є загрозою для можновладців.

Фабула п'єси є досить актуальною для часів правління Єлизавети. Незважаючи на велике скупчення іноземців у ренесансній Англії: іспанці, португальці, французи тощо, до XVI ст. євреїв не виокремлювали із натовпу і не розглядали як небезпечних іноземців. Єлизаветинське суспільство було

здатне сприйняти альтернативний образ лихваря-єврея, який вдало замінив стереотипний образ негідника.

Зі сварки з губернатором Варавва починає свою криваву гру, ляльками в якій виступають живі люди. Він повністю відкидає будь-які соціальні забобони і, керуючись лише власною вигодою, ладен продати свою доньку сину губернатора Людовіко: «О, сер, у батька вашого мої алмази, / Але один ще чекає своєї черги <...> Ми не будемо обговорювати ціну, приходьте в мій дім / Віддам його я вам» [322, с. 18–19]. К. Марло цими вчинками впроваджує темний бік ренесансного титанізму. Коли антагоніст використовує свою доньку Авігею як приманку, він здійснює свій план помсти Фарнезе. Письменник за допомогою метафори описує неминучу смерть Людовіко: «Як правда те, що дощ ішов із манни для євреїв, / Так правда й те, що загине Людовіко. / Його батько мій найлютіший ворог» [322, с. 23]. Варавва, немов цунамі, руйнуючи все довкола себе, разом із Людовіко вбиває коханого своєї доньки Матіаса.

Порівнюючи Варавву із Н. Макіавеллі, письменник тим самим доводить основну думку свого твору – перемога будь-якою ціною. І найлегший спосіб перемогти – вбити того, хто заважає: «Він ніколи не волав на вогні у мідному бику / Заздрісників змусив у ньому він горіти / Дозвольте мені заздрити, а не шкодувати» [322, с. 1].

К. Марло у п'єсі проявляє свою майстерність компілювати історичні факти зі своєю концепцією бачення світу. Варавва, який цитує Писання на початку свого монологу, є променем надії Н. Макіавеллі в трьох останніх рядках.

Провідною особливістю усіх творів драматурга є виняткова здатність об'єднувати різні, абсолютно протилежні, тенденції Ренесансу. Він, як і Тамерлан, невпинно стежить за своїм «військом» і його пересуванням. У ситуації з Вараввою військо – це золото, яке привозять до нього кораблі, нескінченне багатство в маленькій кімнаті. Він невтомно

стежить за своїм «флотом»: «А ти не бачив інших моїх судів в Александрії? <...> Дурні! <...> Але йдіть і розвантажуйте хутчіш ті корабелі, / Щоб вантаж доставити вчасно на місце <...> Які шанси, що ти повернешся без короблів, / Що залишилися в Африці?» [322, с. 2].

Коли капітан приносить звістку Варавві, що це його кораблі і слід заплатити за їх перебування в порту, він гордовито відповідає: «Ну йди і попроси купців, / Щоб самі вони мито сплатили, / Досить високий там мій кредит, / І моєї присутності не потрібно <...> Чи не ти довірений на кораблі, / Чи не ти наділений моєю владою? <...> Ти скажеш – це я тебе послав. / У митниці всім моє ім'я відоме» «Чому ж тоді вони не сходять на берег, / І хай купці заплатять мито / Я сподіваюся, що наші рахунки на митниці / Будуть таким ж, як і в моїй присутності <...> Чи не ти довірений на кораблі, / Чи не ти наділений моєю владою саме на такий випадок? <...> От і йди, скажи, що тебе відправив Мальтійський єврей / Хто знає, можливо на митниці їм невідомо ім'я Варавва?» [322, с. 3].

П'єса «Мальтійський єврей» привертає увагу суспільства до груп іноземців, які можуть спричинити бунт у суспільстві або призвести до війни. Образ Варавви є уособленням зрадника країни, яка не є його батьківщиною, і яку він із легкістю зіштовхує у прірву.

Хибно трактуючи праці Н. Макіавеллі, К. Марло в образі Варавви зображує іноземців, які наділені винятковими повноваженнями та бажають маніпулювати довірливими сусідами. У п'єсі письменник порівнює критичне становище Англії та Мальти. Ця аналогія у той час викликала резонанс та призвела до колективної параної. Трагедія помсти виявилася настільки потужною, що заволоділа розумом майже всієї Англії.

3.1.3. Специфіка релігійного конфлікту. Письменник у п'єсі не стає на бік жодної з релігій. Розмірковування автора навколо соціально-релігійних настроїв, які він намагається передати в образі Варавви, відкривають

нонконформістське мислення, яке з часом втілювалося у дискурсі маньєризму. Він виступає в ролі філософа, який спостерігає за подіями у п'єсі, даючи читачу/глядачу можливість самостійно робити висновки. Англія доби Відродження характеризується різкими суперечностями і контрастами, з яких найбільш значною була прірва між збагаченням одних верств населення і бідністю інших. Зростання політичної могутності країни супроводжувалося політичною боротьбою між старою феодалною владою і новою монархією.

Західні європейці, як правило, християни, визнавали окрім своєї існування принаймні двох інших релігій: іудаїзму та ісламу. Концепція цих релігій умовно на рівні ідей знайшла своє відображення у тогочасній літературі. Євреї є алюзією жадібності і лихварства, а представники ісламу є стереотипами варварства, підступності, хтивості язичників. Англійській спільноті була невідома ідеологічна система означених релігій, зокрема, постулати ісламу. Християни сприймали іслам як хибну віру, контактували із представниками Сходу лише європейці, які займалися торгівлею і встановленням дипломатичних зв'язків. Опозиція ісламу і країн, що пов'язані з ним, була глибоко вкорінена у культурному несвідомому, яке бере витоки із середньовічних хрестових походів, метою яких був порятунок Святої Землі від мусульман. Західні антипатії із часом зміцніли у XVI ст. через потужний вплив Османської Імперії та її поширення на захід. Саме з турками простежуються «претензії на основні території в східному Середземномор'ї і в Північній Африці, в тому числі на Кіпр в 1571 р. і Туніс в 1574 р.» [142, с. 150]. Щоб протистояти ісламу, іспанці, венеціанці на чолі із Папою Римським утворили лігу для боротьби з турками. Це дозволило перемогти їх у битві при Лепанто (1571 р.).

Євреї вже давно переслідувалися в Європі, але про них знали більше, ніж про релігійні меншини мусульман, що живуть у межах (а також за її межами) в Європі. Євреї були вигнані з Англії 1290 р., але протягом наступних століть повернулися у незначній кількості. До кінця XVI ст. були

засновані невеликі єврейські громади в Лондоні і Брістолі, хоча залучені до них зобов'язані були зовні дотримуватися правил протестантизму, оскільки інші релігії не дозволялися. Ця антипатія була тривалою, євреїв звинувачували у смерті Ісуса, європейських християн закликали ставитись до євреїв як до нечестивої секти, їх статус визначили як «чужорідні та бездомні», зробивши їх багаторічним об'єктом підозр [220, с. 50]. Інтерес і занепокоєння, спричинені появою імаго, у цей період знаходить своє відображення в подвійній суті євреїв, яку розкрив К. Марло у герої – євреї з Мальти і з часом В. Шекспір у «Венеціанському купці» [350].

На Мальті ніколи не було однієї віри у населення, яке можна було б назвати корінним. Суміш релігій, етносів, професій та відсутність стабільності у розвитку країни призвели до ворожого сприйняття іноземців та людей, які вирізнялись із натовпу. Події у п'єсі відбуваються приблизно між 1530 – 1565 рр. К. Марло довільно послуговується історичними фактами 1530 – 1565 рр. на тлі яких і розгортаються всі події у п'єсі.

Лють Варавви і прагнення до багатства, безпринципність, ненависть до християнського світу і жадібність приваблюють глядачів: «Ці благословення обіцяні євреям, <...> Чим бідувати в християнській злиднях, / Бо я не бачу ніякого зиску у їхній вірі, / Лише злість, брехня, пихатість, / Що не відповідає їхнім ученням. / Звичайно, що у декого є сумління, / Але їх те сумління заковує в убогість» [322, с. 4]. К. Марло в авантюризмі героя розкриває його емоційний поштовх та поразку, що зумовлено правилами системи соціуму. Чергуючи відразу, задрість і прихильність, драматург тримає увагу публіки протягом всієї п'єси. Моральні засади змушують глядача бути на боці Фарнезе (губернатора Мальти), а влучні репліки і дії на сцені залучають їх до Варавви.

Варавва змушує свого раба Ітамора приховувати всі попередні і майбутні злочини, і він робить це із задоволенням, тому що сам є уособленням жадібності і спраги руйнування: «Що стосується мене, я йду під

покровом ночі, <...> Іноді я ходжу, і отруюю криниці <...> І тепер і тоді, щоб покарати християнських злодіїв / Я, навіть, ладен втратити деякі з моїх вінців» [322, с. 22]. Цими сюжетними перепетіями розкривається темний бік ренесансного титанізму.

Ставлення губернатора до єврея пояснюється поглядами Н. Макіавеллі, який вважав, що людина не повинна зберігати віру, коли та може завдати їй шкоди. Наступний талант Варавви – це здатність прораховувати все заздалегідь та вигадувати хитрі трюки, щоб покарати своїх ворогів. Обман простих людей, у яких, на думку Варавви, не вистачає розуму, дає йому можливість стати заможним. К. Марло формує надірваність героя, його суперечливість.

Тлом для моральних злетів та падінь Варавви К. Марло обрав християнську Мальту у період її історичної кризи. Можливо, письменник наштовхнувся на опис турецької облоги 1565 р., коли збирав історичний матеріал для «Гамерлана Великого». Мальта перемогла у тій облозі, це була перемога християнства над ісламом. У той час ходили чутки, що ніби-то єврейські багатії фінансували турецьку облогу Мальти, щоб у разі перемоги зайняти вигідне для торгівлі місце.

Письменник обирає саме такий кризовий момент із історії острова, через те, що саме під час нещастя всі відчуття загострюються, все набуває нового значення і люди по-іншому реагують на буденні ситуації. Відмова Варавви сплатити борг за Мальту у мирний час сприйнялася б більш спокійно, але під час нападу ворогів вона викликає гостру реакцію і призводить до фатальних наслідків.

У цю кризу оточеного острова, ніби сіно у багаття, К. Марло підкидає Варавву. Письменник привертає увагу глядачів до диявольської сили Варавви та його здатності із легкістю підірвати суспільні норми: «Дозволь їм підозрювати, але ти поведь себе хитро, / І вони сприймуть це за благочестя, / Проси чемно і розмовляй дружньо, / І удай, що гріхи твої дуже тяжкі. /

Проси, поки не приймуть» [322, с. 12], розкриває «становлення» характеру в пороках, що відбиває темний бік ренесансного титанізму.

Нікчемність людського життя, впевненість у власній нездоланності побічно вказують на підривну діяльність католиків в Англії доби Відродження, яка загрожує добробуту нації. У XVI ст. англійська влада знаходиться у стані постійної бойової готовності: складні відносини із Римом, потужна навала місіонерських священників, протести католиків, страх перед єзуїтами та війни призводять до надмірного занепокоєння та напруженої ситуації у країні.

На той час К. Марло вже був досвідченим драматургом і зміг втілити у п'єсі дискурс створення самим урядом фіктивної ситуації з єзуїтами і з католиками. Це не змогла проігнорувати влада, яка у добу Ренесансу активно маніпулювала натовпом для створення псевдоанглійської ідеології.

Варавва, будучи актором, режисером та підприємцем, вигадує ситуації, які б сприяли покращенню його справ. Наприкінці п'єси ця гра у маніпулятора призводить до неуважності персонажа, і він власноруч штовхає себе на страту. Варавва бере на себе ініціативу у проведенні публічної старти, але не розуміє намірів Фарнезе, який втілює у життя ще більш підступний план. Губернатор видаляє руйнівний елемент (Варавву) із суспільства, тим самим рятуючи Мальту.

Здатність Варавви приписувати всі поразки та перемоги божому провидінню спостерігається протягом всієї п'єси. К. Марло викриває у п'єсі і маніпулювання Фарнезе. Він не бажає вирішувати питання із турецьким боргом, сплативши його із своїх коштів. Ні, це не цікаво і не вигідно. Змусити платити за всіх одну людину і нацькувати на неї всю Мальту – це більш хитрий план, який і втілює у життя губернатор. Ця ситуація у п'єсі «Мальтійський єврей» є проекцією елизаветинського уряду в Англії XVI ст.

К. Марло залишає свої релігійні погляди осторонь, відображаючи критичне ставлення до сучасного йому уряду, викриваючи, таким чином,

кулуарні ігри елизаветинської влади. У сценічному мистецтві письменника можна побачити не агресивну позицію проти християнського віровчення, а емпіричний та експериментальний дух драматурга.

Військові та ідеологічні конфлікти 1580-х років знайомлять К. Марло із силою сценічного мистецтва в усіх його аспектах, зокрема, владою драматурга над натовпом. Більш того, його наукове світосприйняття вплинуло на формування демістифікації політико-релігійного дискурсу з точки зору художнього рішення, яке й викликало занепокоєння влади.

Здавна Англія порівнювала себе із Римською імперією. У часи занепаду така аналогія надавала сили для боротьби. Під час перемог та розквіту – спонукала до підкорення ще більших вершин. Форма порівняння природна та зрозуміла для англійців доби Відродження.

У п'єсі непримиренний конфлікт починається, коли до берегів Мальти підходять турецькі човни із сином турецького султана Каліматом, який прибув за наказом свого батька, щоб нагадати Фарнезе про борг. Це спантеличує можновладців та спонукає звернутися по допомогу до мальтійських євреїв, найбагатшим із яких є Варавва. Слід зазначити, що і сам Фарнезе, і більшість населення Мальти сповідували християнську віру. Саме конфлікт релігій, розходження у світосприйнятті призводять до непорозумінь. Варавва не гребував нічим на шляху до свого багатства. Хистрість, захланність, шахрайство, підкуп, вбивство, підступність були його вірними супутниками. Варавва рішуче відмовляє Фарнезе виплатити борг Мальти власним коштом. Цей випадок стає рушійною силою, яка спонукає Варавву жорстоко помститися Фарнезе за образи. Тільки втручання Мартіна дель Боско (іспанського правителя) допомагає Фарнезе зупинити Варавву та зберегти Мальту неушкодженою.

У п'єсі історичні події, які тривали 35 років, вмістилися на 55 сторінках. Кожне слово, як влучний постріл, кожна фраза варта тисячі слів, саме такий лаконічний стиль дав змогу письменнику розкрити основну

тему п'єси – мультикультурний соціум, який є таким природнім у ХХІ ст. і був ворожий для англійців у ХVІ ст.

Мальта розташована у центрі морських доріг із Європи до Азії і Африки та здавна вабила завойовників. Син турецького султана Калімат із захопленням описує Мальту, яку йому вдалося завоювати: «І тепер я розумію ситуацію вцілому, / Наскільки охоронявся полонений острів, / Оточений Середземним морем, / Укріплений іншими дрібними островами, / Калабрією та Сицилією з двох сторін / Де править сіракузький Діонісій / Ще дві високі вежі цілі, / Дивуюсь я тому, що місто пало» [322, с. 51–52]. Отже, острів був ласим шматком для багатьох держав та являв собою вигідне місце для торгівлі. Персонаж трагедії «Мальтійський єврей» Варавва заможний і поважний купець, проте все його життя, всі його статки руйнуються в одну мить. Одного дня турки вирішують взяти з Мальти данину за попередні 30 років, мальтійський губернатор вважає, що справедливо буде зібрати їх тільки з мальтійських євреїв, винних у цьому нещасті: «Занадто довго ми мивчки потурали вашій вірі, / Що проклята самими небесами, / Саме тому уразило нас це нещастя» [322, с. 7]. Ці слова губернатора Фарнезе ніби розбудили у Варавві дикого звіра, ладного будь-якою ціною баротися за власне життя і статки.

Письменник у п'єсі засуджує церкву, звинувачуючи її у маніпулюванні релігійними постулатами: «Сприймаю релігію я як іграшку / І вважаю, що немає гріха, є дурість» [322, с. 1]. Люта ненависть до християнської віри і до людей, які живуть за її законами штовхає Варавву навіть на вбивство монахів Джакомо та Барнадина: «Мій страх пройшов, я врятувався <...> Один примусив мою доньку хреститися, за це він і помре / Інший знає більше ніж потрібно про мене, / І через він теж помре» [322, с. 37]. У цих діях К. Марло підходить до художнього втручання у довколишній світ, коли земне впроваджує через стихійно-авантюрний індивідуалізм героя.

Варавва, за задумом К. Марло, був більше, ніж представником іудеїв та іудаїзму. У своїй вузькій царині він досягнув не меншого впливу, ніж Тамерлан. Його золото – це його зброя, бойові снаряди, які він використовує проти ворогів: «Ось все, що вдалося мені отримати. / І, третя частина перських кораблів / Із лишком повернула вкладену суму <...> З іспанським маслом, із грецьким вином! <...> Так, ось він, мій товар, мої срібники!» [322, с. 4].

Таким чином, філософія Н. Макіавеллі виникає подекуди у п'єсі як чудовисько в кривому дзеркалі, як своєрідний тріумф прагматичного лицемірства і обману. Суміш насильства і марнославства у трагедії К. Марло привертає увагу глядача і захоплює його. Майстерність акторів забезпечує дотепну браваду обману і прихильність публіки.

Ця трагедія помсти є прикладом нового динамічного виду драми, який не має нічого спільного з творами попередників. У п'єсі простежується наявність парадоксів і дивовижних колізій, які призводять до неординарних рішень і імпровізацій і дають можливість глядачам самим приймати рішення, складати своє враження про п'єсу, вибирати, де добро, а де зло. Трагедія помсти К. Марло «Мальтійський єврей» є вибагливим поєднанням дикості і алегоричної багатозначності, які допомагають виявити нові напрямки в елизаветинській драмі доби Відродження.

П'єса відкриває новий різновид елизаветинської драми – трагедію помсти, певною мірою твір перетинається із п'єсами Сенеки.

У п'єсі драматург передбачає стилістичну концепцію маньєризму, залучаючи до тексту мотив *de casibus*, що дозволяє простежити та виявити динаміку жанрової поетики трагедії. Такий симбіоз допомагає драматургу висловити власне світосприйняття, а за допомогою своєрідності мотиву *de casibus* К. Марло пропонує глядачу моральні уроки про страшні наслідки гордості, марнославства, амбітності, які можна розгледіти як відплату за гріхи і падіння моральних засад.

В Англії у добу Відродження відбувається багато доленосних подій: самоідентифікація англійців як нації, книгодрукарство, налагодження зв'язків із країнами Сходу, наслідком чого професія крамаря-шахрая стає звичною. К. Марло зображує Варавву саме як крамаря, який не цурається вбивств і повстає проти християн. Смерть Варавви і тимчасова перемога християн лунають закликком, вказуючи шлях до вирішення конфліктів у сучасній письменнику Англії. Таким чином, драматург показує, що тільки об'єднавши зусилля, можна подолати період кризи та занепаду, а релігійна толерантність теж є ключем до вирішення конфліктів.

3.2. Осмислення феномену влади у творі «Едуард II»

Боротьба за владу протягом європейської історії в усіх країнах була жорстокою і кривавою. Події, що зображені в п'єсі К. Марло «Едуард II» [319], розповідають про досить складний період в історії Англії – правління слабкого короля Едуарда II. Щоб зрозуміти всю глибину кризи, до якої це призвело, слід звернутись до історії Англії.

Гармонійно вплітаючи історичні події у творчу тканину «Едуарда II» К. Марло зображує перспективу вічного становлення. Дійсність п'єси зображена як «безальтернативна», оскільки вона є єдиною даністю. Втрата моралі дійовими особами розкриває темний бік ренесансного титанізму.

На початку XIV ст. у двох країнах – одвічних суперницях – правили могутні королі, в Англії – Едуард I (1272 – 1307 рр.), у Франції – Філіп Красивий (1285 – 1314 рр.). Вони були схожі, і твердою рукою керували державами, піклуючись про благополуччя своїх країн. Після смерті короля Едуарда I англійський престол перейшов до його сина Едуарда II, якого незабаром (1308 р.) одружили із донькою Філіпа Красивого – Ізабеллою Французькою.

К. Марло зображує характер Едуарда II, який не мав тих чеснот, що були властиві його батькові. Він був боязким, легковажним і впертим, війну замінив на бенкети, розкіш і розпусту, до того ж був гомосексуалістом. Своє правління він почав із того, що відмовився добивати загнаних у кут шотландців і виїхав до Англії. Граф Пемброк, який вів за наказом короля оборонну війну, втратив усю Шотландію. За свідченням сучасників, граф Пемброк також не мав ані найменшої іскри мужності та обдарувань свого батька, був людиною впертою та зухвалою.

Драматург на історичному підґрунті створює образ короля, який обсилав коханців подарунками та привілеями та фактично передавав кермо влади над державою до їхніх рук. Правління Гавестона замість короля призвело до повстання баронів та смерті фаворита короля. За наказом короля тіло Гавестона було поховано із усіма почестями.

Після повернення до Лондона Едуард II надав своєму коханцю П'єру Гавестону титул графа Корнуоллського і одружив його із своєю племінницею. Однак незабаром під натиском вельмож Гавестона довелося вислати до Ірландії, проте рік потому той самовільно повернувся: «І, як Леандр, що зітхав на березі, / Ти посміхнешся і заключиш мене в свої обійми / Погляд на Лондон очима вигнанця / Є втішним, як Елізій для душі / Не те щоб мені подобалося місто або люди, / Але тут знаходиться той, хто є милим моєму серцу, / Король, біля якого ладен я померти, / Нехай, якщо буду ворогом для всього світу. / Що ще потрібно людям, крім зоряного неба, / Людям яким і вдень і вночі світить сонце? / Вклоняюся тобі, мій король!» [319, с. 1].

Це геть посварило Едуарда II із баронами. Зібраний 1311 р. парламент остаточно позбавив короля права вводити нові податки, дарувати землі, що належать короні, і призначати людей на державні посади без згоди парламенту. Чаша терпіння баронів переповнилася 1312 р, після чого граф Ланкастер захопив Гавестона в полон і стратив без суду. Едуард II був

змушений проковтнути образу, адже не мав сил для боротьби з повстанцями: «З мого розірваного серця рветься злість / Скільки разів я був наживкою для цих перів, / Але не можу я помститися, велика їхня сила» [319, с. 27].

1314 р. черговий похід на Шотландію закінчився грандіозним провалом. Англійці були розбиті при Баннокберне, а сам Едуард II дивом уникнув полону. Більше того, шотландці спровокували повстання в одній із ірландських провінцій, Ольстері. На довершення всього в Англії почалася масова епідемія і вибухнув страшний голод.

Але це не заважало королю заводити нових коханців. Наступним фаворитом короля був Х'юго Диспенсер: син старовиноного нормандського роду Диспенсерів переселився з Нормандії в Англію. Гомосексуальний зв'язок Х'юго з королем дозволив роду Диспенсерів стати найвпливовішим в Англії, а голова роду Х'ю III, більше відомий як Диспенсер Старший, маючи здібності адміністратора і дипломата, став фактично керувати державою замість короля.

Піднесення нормандського роду Диспенсерів привело в опозицію багато вельможних родів Англії і Шотландії і посилило напруження з Францією. Х'юго Диспенсер у п'єсі фігурує під ім'ям Спенсер Молодший, він отримав посаду лорд-камергера і мав необмежений вплив на короля. 1311 р. головного опозиціонера Ланкастера ув'язнили, а пізніше стратили, відтак всі постанови, що обмежують королівську владу, були скасовані. Новий фаворит короля, як і його попередник, не полишав мрії про королівську владу: «Якби я був королем Едуардом, правителем Англії, / Сином чарівної Леонори з Іспанії, / Нащадком великого Едуарда I, чи стерпів би я, / Цих сміливих, обурених, що вийшли з-під контролю / Баронів, які зі мною вступили в боротьбу на мої же території <...> Ви дійсно бажаєте зберегти велич батька / Ви дійсно хочете сатти на захист його імені і честі / Тоді вам слід відстоювати вашого короля / Проявити своє благородство і дати відсіч ворогам» [319, с. 35].

У короля Едуарда II був також давній конфлікт із знатним нормандським родом Мортімерів, який теж уводить у п'єсу К. Марло. Розуміючи, що напружена ситуація в країні довго тривати не може, Ізабелла Французька і Роберт Монтімер почали готуватися до захоплення англійського престолу: «Мадам, поверніться знову до замку / Ми виженемо хитрого француза / Або ми скоріше віддамо свої життя, перш ніж настане новий день / Король втратить корону через нашу відважність, / І в нас вистачить мужності, щоб помститися» [319, с. 8].

Політичні ігри навколо короля-гомосексуаліста призвели до ворожнечі між французами й англійцями, і стали однією з причин, які спричинили Столітню війну з 1337 по 1453 рр. Едуард II робив все, що йому заманеться. Вихований без батька, не отримавши систематичної освіти і виховання, в оточенні хитрих слуг, які згодом ставали його фаворитами та отримували звання і титули від юного спадкоємця, він із самого дитинства звик підкорятися чужій волі і бажанням. Юний монарх був позбавлений військової відваги, бажання завойовувати та доводити свою значущість. Якщо його фаворити були задоволені – це автоматично означало щастя Едуарда II.

Правління Едуарда I сприяло спадковій королівській владі, а правління його сина майже знищило її, і саме на цьому наголошує драматург: «Ви знаєте, що папський я легат / Як ознака вашої вірності римському престолу / Підпишіть, як ми це зробили, це вигнання короля <...> Прокляни його, якщо він відмовиться і тоді можливо ми / Скинемо його з трону і оберемо іншого короля» [319, с. 10]. «Могутній кедр пишно розквіт, / На його верхніх гілках сидять королівські орли, / Але червоточина майже дісталася до мене / І розповсюджується далі до найвищої гілки» [319, с. 22].

Едуард залишався дитиною, легковажною і емоційно неврівноваженою, усе своє життя. К. Марло у п'єсі розкриває, як повністю відмовившись від керування країною, він прагнув жити як заманеться: «Це

заклик Едварда до королівського полку / Ти за себе боїшся? Дам тобі я охорону / Ти хочеш золота? Забери всі мої скарби / Чи можуть буди любов і страх одночасно / Візьми й мою печатку / Рятуй або карай і від нашого імені керуй / Підкорюючись своїм забаганкам або розуму» [319, с. 5]. Пороки героїв віддзеркалюють темний бік ренесансного титанізму.

Ради державних мужів, які існували за часів Едуарда I, повністю нівелювалися під час правління його сина. К. Марло зображує владу, яка була в руках коханців Едуарда II, що призводило до конфліктів всередині уряду. Драматург демонструє, як керують країною, заволодівши серцем короля: «Мені достатньо лише насолоджуватись вашим коханням, / Яке, на мою думку, допоки я ним володію, робить мене великим / Подібним до Цезаря, який мчить римськими вулицями, / На тріумфальній колісниці із полоненими царями» [319, с. 5].

Після своєї коронації Едуард II віддає лордам право визначати закони для Англії. Це була безпрецедентна угода, яка дала їм можливість повсякчасно втручатися у державні справи країни.

Країна зазнавала поразки у війні із Шотландією в той час, коли короля цікавив тільки його коханець Гевестон: «Мене не люблять і ненавидять мого Гевестона / Я кедр, нашкодити мені майже неможливо, / А ви – орли, які літають високо наді мною, / У мене є план, що спустить вас з небес на землю, / І “aeque tandem” будуть хробаки кричати / Навіть найпихатіший з британських перів <...> Ви не якась величезне морське чудовисько, / Не якась гарпія, яка може мене проковтнути, / Немає такої влади, щоб знищити моє кохання» [319, с. 23]. Фінансова система країни, розроблена У. Ленгтоном при Едуарді I, була повністю зруйнована. Згодом (найбільші магнати Англії) Лінкольн, Ланкастер, Уорік, Оксфорд, Арондел бойкотували зібрання Ради.

1325 р. новий король Франції Карл IV зажадав від Едуарда, як правителя Гасконі, принести присягу. Отримавши відмову, Карл відібрав

землі, які йому належали. За посередництва королеви Ізабелли мир все ж був укладений, а присягу від імені короля приніс 13-річний принц Едуард III. Скориставшись приводом, Ізабелла, погано ладнаючи із чоловіком, поїхала до Парижа, де зішлася з главою опозиції Роджером Мортімером (у п'єсі Мортімер Молодший), який став її коханцем, і графом Геннегау. За посередництва короля Франції вдалося зібрати військо, що висадилося в Англії. Від імені сина Ізабелла видала прокламацію, в якій говорила, що прийшла захистити народ від безхарактерного короля і його ненависного фаворита. Прокламація мала такий успіх, що Едуард II навіть не зміг зібрати військо і втік до Уельсу, сховавшись в одному з абатств, проте незабаром був знайдений і схоплений разом з Диспенсером Молодшим. Батька і сина Диспенсерів стратили на шибениці, призначеній для злодіїв, а Едуарда II ув'язнили в замку Кенілворт. Парламент, скликаний у Вестмінстері в січні 1327 р., проголосив королем його сина, а 20 січня Едуард II був змушений зректися престолу.

Навесні 1327 р. короля перевели до замку Берклі. Ізабелла і Мортімер фактично керували державою до повноліття Едуарда III, живий Едуард II був не потрібен, а тому тюремникам було надано розпорядження поводитися з ним якнайгірше, щоб прискорити смерть. Незважаючи на систематичні знущання, Едуард II вмирати не поспішав. Нарешті 11 жовтня охоронці раптово напали на нього, але оскільки видимих слідів насильства на тілі не залишилося, було оголошено, що Едуард II помер природньою смертю.

Таким чином, К. Марло у п'єсі «Едуард II» зміг повністю охопити досить тривалий час правління короля, яке відрізнялось повним ігноруванням потреб країни та можновладців. При живому Едуарді трон його фактично був порожнім, інфантилізм короля вів країну до прірви. Якби не втручання королеви Ізабелли та Мортімера Молодшого, взагалі існування такої суверенної держави як Англія було б під великим питанням. За всі приниження та неадекватне керування державою король врешті-решт король

отримує принизливе й тривале катування. Помста за смерть батька його спадкоємцем Едуардом III, яку змальовує у п'єсі К. Марло, виявляється не зовсім правдоподібною та не підтверджена історичними документами. Після свого сходження на трон Едуард III багато років залишався маріонеткою в руках своєї матері Ізабелли та її коханця Мортімера.

3.2.1. Динаміка жанрової поетики. П'єса «Едуард II» [319] у багатьох відношеннях відрізняється від попередніх п'єс К. Марло, водночас складаючи певну групу з п'єсами «Мальтійський єврей» [322] та «Паризька різанина» [320]. Письменник обрав для сюжету епізод національної історії, прагнучи, щоб розвиток дії відповідав історичним фактам, які дійшли до нього з хроніки англійського історика Р. Холіншеда, і рідко вдається до вимислу. Драматург загострює увагу довкола бінарної опозиції «я – спільнота» в «Едуарді II». Його прагнення по-новому оцінити складні, суперечливі характери, показати їх на тлі реального суспільного життя і зобразити їх відношення до суспільства вперше знаходять своє відображення у цій драматичній хроніці. Саме тут письменник вирішує виокремити із натовпу найбільш яскраві постаті.

Перехід від Середньовіччя до Відродження в Англії був досить різким. Прийняти і зрозуміти все нове відразу було не просто, і це призвело до суспільних протиріч. Більшість населення була незадоволена змінами, які відбувалися у країні, а саме поступовим звільненням особистості від тиску різних форм суспільного зв'язку (родинних, родових, громадських). Ідея свободи особистості була на той час панівною. Гуманісти вважали, що по-справжньому вільна особистість не відривається від інших людей і більш гармонійно співіснує з ними. Саме тоді в англійській літературі з'явилися настрої розчарування, сумніви в ідеалах Відродження, що вплинуло на особливий розквіт драматичної літератури. Переважна більшість драматичних творів того часу ґрунтуються на гострому конфлікті,

зумовленому неможливістю втілення бажань героїчної особистості, яка прагне повною мірою реалізувати свої наміри [26, с. 290]. Сукупність текстів письменників, чия творчість припала переважно на добу правління Єлизавети I (1558 – 1603 рр.), відносять до елизаветинської драми, яка увібрала тенденції Ренесансу, відобразила погляди гуманістів, що сприймали світ як осереддя лиха та страждання [3, с. 362].

Театр XVI ст. стає засобом пропаганди нових поглядів на життя, які хотіли донести до широкого загалу можновладці. «Театр є ні що інше як життя» – саме такий середньовічний постулат доречно використати при змалюванні світогляду англійської королеви Єлизавети. У п'єсах означеного періоду була невловима магія, кожна людина, не зважаючи на соціальне походження, могла не тільки прийти на виставу, але й впізнати себе чи знайомих серед дійових осіб п'єс. Єлизаветинські драматурги звертаються зі сцен театрів до універсальної аудиторії, яка уособлює все суспільство без винятків, всі класи, людей із різним рівнем освіти і забезпеченості, різних професій і національностей [10, с. 142–143].

Жанр п'єси «Едуард II» [319] слід визначити як драматичну хроніку з використанням мотиву *de casibus*, написану на основі фактів національної історії Англії. У творі драматург відходить від зображення титанічних характерів, надаючи більшого значення відтворенню дійсності і розвитку драматичної дії, характери розкриваються залежно від сюжетних перипетій, що робить твір більш наближеним до історичних подій.

Ю. І. Ковалів зазначає: «Драматична хроніка – жанр у якому спростовується поширене уявлення про тотожність художньої моделі та історичної дійсності, надаються переваги поетичному дискурсу, довільному художньому тлумаченню часопросторових феноменів. Відбувається органічне поєднання специфічних ознак драми та епосу, свідомо деформація історичних подій» [92, с. 303].

Обравши для своєї п'єси часи правління Едуарда II, К. Марло письменник форсує історичні події, пояснюючи вчинки, які після смерті батька зробив його син Едуард III. Він видав перші статuti про робітників і узаконив практику скликання парламенту, активно просував використання англійської мови у роботі уряду та судів, саме Едуард III розпочав Столітню війну. При ньому, завдяки військовим талантам його сина, принца Уельського (Чорного принца), Англія одержала низку перемог над Францією, і як король він був досить популярний, а нащадки (особливо у роки війни Червоної та Білої троянд) взагалі схильні були ідеалізувати його.

У цьому творі, як і в попередньому («Мальтійський єврей» [322]), простежується стилістична концепція маньєризму, яка розкривається у динаміці жанрової поетики трагедії, що привела до виникнення нового для доби Відродження жанру драматичної хроніки.

К. Марло обговорює у п'єсі питання піднесення і падіння королів і царств, методи сучасної політики, війни, тиранії, атеїзм і віру в Бога, способи збагачення тощо.

Робота драматурга стала настільки успішною, що спричинила явище, яке згодом почали називати традицією *de casibus*, що передбачало наявність видатної та важливої для країни людини, в якості персонажа п'єси. Це було обумовлено тим, що саме за падінням та моральною деградацією відомої людини, монарха, герцога, завжди цікаво спостерігати глядачам. Цей тип п'єс пов'язаний з традицією літературних творів про відомих людей, які не тільки висвітлюють біографічні факти, й аналізують їхні моральні чесноти. К. Марло у «Едуарді II» [319] втілив цей мотив повною мірою.

«*De casibus* або *De casibus virorum illustrium*» («Про нещастя знаменитих людей») написав 1360 р. Дж. Бокаччо [239]. У цій книзі розкриваються історичні біографії відомих людей. Відповідно класичній традиції історіографії Дж. Бокаччо, повіствуючи про долі великих людей, робить акцент на лихах та нещастях у їхньому житті. Здобутки Дж. Бокаччо

продовжують традиції Сенеки, які римський трагік втілює на ідейному рівні. Витоки цих акцентів Дж. Бокаччо знаходить в умовному біблійному образі Адама, який відкриває притчевість в узагальненні людей всіх часів.

Щоб більш детально розкрити суть традиції *de casibus*, спочатку слід підкреслити домінують трагедії – «гострий, непримиренний конфлікт особистості, яка прагне максимально втілити свої творчі потенції, із об'єктивною неможливістю їх реалізації» [3, с. 304].

Історична постать короля Едуарда II чудово підходить для розкриття суті мотиву *de casibus*, оскільки він, як людина, наділена владою, грошима та можливостями, не зміг боротися із тілесними спокусами і врешті решт став їх заручником: «Що ж Гевестоне! Ласкаво просимо! Ні, не цілуй мені руку / Обійми мене, Гевестоне, як я тебе. / Чому ти на колінах? / Чи знаєш ти хто я? / Твій друг, твій брат, другий я Гевестон! / Геракл за Гілом так не сумував, / Як сумував я за тобою під час вигнання» [319, с. 5].

Конфлікт короля із оточенням триває протягом всієї п'єси. Такий детальний опис падіння короля зумовлений потребами глядача – можливість спостерігати за деградацією та жахливою смертю правителя, якого люди наділяли уявною владою та могутністю: «Але хто такі королі, коли лишилися без влади, / Лише прекрасна тінь у ясний день? / Моїм ім'ям правлять мої лорди і я – король / Вінець ношу я, а підвладний він їм, / Підвладний Мортімеру і непостійній королеві / Тим, хто безчестям заплямував подружнє ліжко» [319, с. 50].

Художні образи короля та інших дійових осіб – це результат суб'єктивних висновків К. Марло. Із самого початку п'єси драматург неухильно дотримується поставленої мети та розкриває риси героїв традиції *de casibus*.

Драматург починає розкривати художній образ короля та його падіння із першої сцени, коли повертається із вигнання його фаворит Гевестон. Едуард II погрожує Мортімеру Молодшому через погане ставлення до його

фаворита: «Ну, Мортімер, тебе примушу я розкаятися у цих словах. Ти насмілився перечити королю? / Погрожувати мені слідом за Ланкастером? На чолі твоєму / Мій меч розгладить зморшки і зігне / Коліна, що згинатись розучились / Хочу я Гевестона! Знайте ж всі / Небезпечно повставати проти короля!» [319, с. 3–4].

Падіння Едуарда II є центральною подією, навколо якої розгортається сюжет твору. Впевненість короля у своїй владі та могутності, удавана підтримка коханця та розумна королева поруч грають злий жарт із ним. Смерть приходить до Едуарда II разом із катом та у вигляді середньовічних тортур: «Використай всі способи, що познуцатися над ним, / І жодного жалю, співчутливого погляду чи слова <...> І до речі, мучте його ще більше, / Постійно ображайте його, щоб не трапилось» [319, с. 55].

Непримиренний конфлікт, який лежить в основі самого жанру трагедії, особливості якої увібрала драматична хроніка, письменник вміло розкриває протягом всієї п'єси, а кульмінацією стає кривавий опис смерті Едуарда II. Каткування короля нагадують інквізицію, це не просто вбивство, це помста жінки (королеви Ізабелли) та цілої країни, яким він завдав стільки болю, принижень та страждань.

У XVI ст. короля чи королеву вважали богорівними, натомість п'єса К. Марло дає можливість англійцям об'єктивно поглянути на життя монарха.

Доба Відродження відрізняється від попередньої доби початком критики церкви та релігії, прискіпливого аналізу Біблії. За часів Середньовіччя людей карали, лякали, вбивали за релігію. За допомогою художнього образу Едуарда II К. Марло розкриває та пояснює глядачу ставлення до релігії королів: «Так, священник, і живе, щоб тобі помститися / Тому що ти є єдиною причиною його вигнання <...> Відкинь його золоту митру і розірви його священний одяг! / І в канаві охрестити його заново» [319, с. 5–6].

Захоплює вміння письменника стисло, іноді форсуючи історичні події, відображати ключові моменти доби, описувати історичні факти, які відбувались протягом декількох століть: початок правління Едуарда II та руйнування його уявної влади і впливу, вигнання Гевестона та його миттєве повернення через кілька рядків, багаторічна боротьба Ізабелли і Мортімера проти короля та його фаворитів, вигнання, переслідування Едуарда та сходження на трон його сина.

К. Марло належить видатна роль в англійській драматургії доби Відродження: він остаточно утвердив у ній драму детально розроблених характерів, окреслив динаміку жанрової поетики трагедії. Спираючись на традицію середньовічного народного театру, К. Марло ввів у трагедію велику кількість персонажів, драматург вільно поводився зі сценічним часом і простором, поєднував високе і низьке, серйозне і смішне, вірші і прозу. Усе це допомогло збагатити його драму образністю, риторичними прийомами, порівняннями й гіперболами.

К. Марло використовує у п'єсах білий вірш, неримований, із чіткою внутрішньою метричною акцентово-інтонаційною структурою [3, с. 135]. Поети і драматурги, які до письменника застосовували білий вірш, не змогли використати його можливості повною мірою. Він уперше зробив білий вірш гнучким засобом поетичного вираження.

За традицією характерною особливістю білого вірша було те, що кожний рядок обов'язково завершувався фразою, яка виражала закінчену думку. К. Марло зламав рядок-фразу, ввів переноси, зробив вірш підвладним вільному плину думки, надзвичайно збагативши цим його виражальні можливості. «Едуард II» [319] є прикладом оригінального тексту К. Марло, який не зазнав разючих змін та редакцій, ймовірно це результат ранньої публікації п'єси. Очевидно, «Едуард II» був написаний в останні роки життя драматурга, а саме 1592 р.

Те, що твір за жанром-драматична хроніка з мотивом *de casibus*, йде врозріз із елизаветинською традицією, навіть виникає ризик поставити під загрозу успіх всіх п'єс драматурга. Ця драматична хроніка втілює ідею розкриття історії короля, а не його правління. Сюжет сфокусовано навколо історії феодального монарха, який спробував правити, використовуючи своїх коханців як щит і з тріском провалився. Його відносини із екстравагантними Гевестоном та Спенсером, байдужість та некомпетентність у керуванні державою провокують повстання дворян та загибель самого Едуарда II. Він підписує собі смертний вирок, коли починає відкрито погрожувати церкві: «Ні, життя йому залиште, але візьміть маєтки. / Стань сам єпископом й отримуй його доходи / І змусь його бути капелланом при тобі / Тобі його я віддаю, що хочеш роби із ним <...> До Тауеру, до Фліту його відправ, або куди захочеш» [319, с. 6]. Це протистояння закінчується поразкою для Едуарда II.

До основної лінії сюжету поступово, в ході розгортання непримиренного конфлікту, додаються інші: ігнорування королем своєї дружини Ізабелли, організація заклоту проти короля коханцем дружини Мортімером: «Справедливо, що здійснилась наша воля, Ізабелло, / І нахабний фаворит короля / Віддав вже данину високій шибениці, / Король вже сам знаходиться в полоні. / Дослухайтесь до моїх порад і будемо править світом» [319, с. 54].

Захоплює сумлінність, із якою письменник зібрав інформацію про часи правління Едуарда II. Головним джерелом для драматурга були хроніки Р. Холіншеда, які він тримав перед очима під час написання п'єси та із яких запозичив багато матеріалу. Зрозуміло, що у п'єсі історичні або фактичні матеріали викладені досить конденсовано. Історичні події обраного періоду різноманітні та рясні, драматург свідомо концентрується на відносинах зовнішньої політики: тривалій війні з Шотландією, постійними конфліктами із Францією. Окрім того, він залишає без уваги багато інших подій,

залучення яких перевантажило б текст п'єси: мандрівка Едуарда до Франції, його шлюб, друге вигнання Гевестона, Спенсера, поразка у війні із Шотландією.

Такий щільний виклад історичних подій в одній п'єсі апелює за жанровою схожістю до іншої п'єси К. Марло «Паризької різанини» (1593 р.).

У той час, коли Гевестон був відісланий до Ірландії з травня 1308 р. по липень 1309 р., одна сцена п'єси присвячена його вигнанню і його поверненню. Важко зрозуміти, як в одній сцені драматург зміг розмістити одразу дві важливі події: відправлення гінця до Гевестона в Ірландію і його швидке повернення: «Мілорде, всюди шепочуться, / Що вигнали мене і маю я покинути мою рідну землю <...> Ні, не вигнання ранить нещасного Гевестона / А розлука з вами, у чиєму погляді / Заключене все щастя Гевестона, / Ніде більше я не буду таким щасливим <...> Мілорде і королю ваша промова випередила мою, / Все ж є слова, щоб вимовити мою радість. / Пастух, змучений морозом лютим, / Не так пустує, побачивши весну, / Як я, побачивши вашу високість» [319, с. 12, 23].

Наступний фаворит короля разом зі своїм батьком починають активно втручатися у державні справи, а Едуард II в черговий раз закохується і як дитина довіряє новому другу всі свої таємні бажання та роздуми: «Я довго не чув звістки від баронів / Про мого друга, любого Гевестона. / Ах, Спенсере, всі скарби корони / Його не зможуть викупити! Чекає смерть на нього! / Я знаю, злий молодший Мортімер, / Жорстокий, я знаю, Уорік і Ланкастер / Безжалісний і я не побачу більше / Ніжний Пітера Гевестона! / Зламали нас пихаті барони» [319, с. 35].

Досить вільний підхід до зображення історичних подій у п'єсі можуть бути обумовлені психологічними та художніми причинами.

Це забезпечує потрібний фон для розкриття ідеї твору – тотальної байдужості короля (й інших можновладців) до долі країни, яка обумовлюється деградацією і моральним падінням самого короля. Відмова

Едуарда II викупити Мортімера, коли він був захоплений ворогами якнайяскравіше розкриває цю байдужість.

Цікавим є той факт, що письменник вміло балансує між жанровими особливостями твору та розгортанням сюжетної лінії. Очевидно, хроніки Р. Холіншеда забезпечили автора основними відомостями про Едуарда II. Метою ж драматурга під час створення п'єси стало детальне виписування образу короля, відтворення його характеру, логічної послідовності його дій, оживлення його на сцені. І як не дивно, драматургу, який не зустрічався з королем особисто, вдалося вималювати його портрет, на думку сучасних дослідників: Ф. Флея [273], Дж. Томсона [362], Г. Міллера [327], Е. Столла [356].

Невпевненість короля у своїй позиції щодо керування державою, релігії, особистого життя призводять до хаосу в країні та серед можновладців, які вимагають позбутися чергового коханця короля Спенсера: «Якщо ви бажаєте, щоб повстання закінчилось без кровопролиття / Є простий спосіб це зробити, / Повинні від королівської особи усунути / Ви Спенсера негайно. / Він як мертва виноградна лоза, чиї золоті листя / Оповили твою королівську голову і твій вінець» [319, с. 38].

Як і в «Мальтійському євреї», так і в «Едуарді II» ідеї Н. Макіавеллі відіграють важливу роль. Хибне тлумачення філософії флорентійця було досить популярним на той час в Англії. У «Мальтійському євреї» [322] філософія Н. Макіавеллі досягає кульмінації – мистецтво вбивати не тільки допомагає персонажу вирішити проблеми, але й наділяє його псевдовладою. Едуард II натомість усіляко уникає кровопролиття, ніби побоюючись і доводячи цим, що він не сповідує цінностей флорентійського філософа.

Образ Мортімера Молодшого є яскравим прикладом псевдомакіавеллізму. Могутній, безпринципний воїн, який ладен на все заради власної перемоги. Він добре опанував лицемірство і полонить ним королеву. Навіть у таких обставинах, коли ризик поразки невеликий, він діє

вкрай обережно й обдумано. На користь задоволення власних амбіцій говорять довгі монологи, в яких він порівнює себе із великими світу цього: «Керую я і королевою, і принцем / Змушу їх я вклонитися до самої землі / Найпихатіші барони мені вклоняються, коли я йду повз них, / Я скакую попердні накази. / Вселяю страх більший, ніж любов / І коли похмурий я, весь королівський двір блідне, / На принца я дивлюсь, як Арістарх, / Чий погляди були для дітей як батіг <...> І, врешті-решт, тепер я регент / Тепер все правильно королева з Мортімером <...> Major sum quam cui posit fortuna posere. / І нині день коронування буде / Це приносить радість мені і королеві Ізабеллі» [319, с. 60–61].

Тим не менш, усі його вчинки та злочини потребують спокути. І саме тому К. Марло завершує п'єсу не смертю короля, а вбивством Мортімера, віддаючи тим самим шану справедливості. У свою чергу втілення спотворених ідей Н. Макіавеллі у «Мальтійському євреї» [322], «Едуарді II» [319], «Паризькій різанині» [320] вплинуло на В. Шекспіра, який невідомо обрав Ричарда II персонажем своєї п'єси.

Драматург зосереджується не на титанічному образі надлюдини та її надможливостях, як робив це у «Темарлані Великому» [317], а навпаки робить предметом зображення історично значущу постать та відмову її від власних зобов'язань. Особливо письменник виділяє жертвність, до якої вдається Едуард II наприкінці свого життя.

На перший погляд, ця драматична хроніка має риси, що контрастують з ліризмом, яким наповнений «Тамерлан Великий» [317] або «Трагічна історія доктора Фауста» [317]. Тема гомосексуального кохання навряд чи була розкрита у хроніках Р. Холіншеда. Образи відважного Тамерлана, мужнього вченого-філософа Фауста змінюються в «Едуарді II» [319] на фігуру слабкого, несамотійного, не амбіційного, зацикленого на собі короля. Всі ці риси К. Марло, керуючись винятковим талантом, не міг не зазначити. На відміну від літописця, він зображує надприродну пристрасть сприятливим

чином, огортаючи її ореолом чарівності, пов'язуючи її з клятвами про дружбу. У зображенні дружби К. Марло переосмислює античні традиції Катулла, який вважав її найважливішою рисою життя чоловіка. Клятви про дружбу у трагедії між дійовими особами замість того, щоб зміцнити це почуття, навпаки, дискредитують, висуваючи на перший план жагу влади та важливість грошей.

3.2.2. Система художніх образів. П'єсу письменник починає із повернення фаворита короля Едуарда II, Гевестона: «“Помер мій батько! Гевестон, повернися / І розділи зі мною владу, мій любий друже”. / Ах, я в захопленні від цих слів! / Що може бути радіснішим для Гевестон / Звістка про те що він живий і він фаворит короля! / Милий принце, я повернувся!» [319, с. 1].

Віртуозно побудована експозиція XIV ст. одразу занурює глядача у початок конфлікту Гевестона та Едуарда із іншими можновладцями. Сюжет п'єси починається в першій сцені із арешту єпископа Ковентрі. Дворяни натомість обурені поверненням фаворита короля та вимагають знову відіслати його геть або він знищить державу: «Але, якщо ви цього дійсно бажаєте / Високий кедр пишно розквіт, / І на верхніх гілках королівські орли сидять, / Але точить хробак його кору і проповзає до найвищої з усіх гілок. / Нашим гаслом є: «Aeque tandem» [319, с. 2]. За хроніками Р. Холіншеда, вони робили це з ілюзорною надією, що король виправить свої помилки та врешті-решт почне керувати державою. У п'єсі їхні рішення більш чітко вмотивовані і базуються на егоїстичних міркуваннях: можновладці бояться, що Гевестон зміцнить свою владу в Ірландії, і повернеться до Англії вже з союзниками. Конфлікт закінчується вбивством Гевестона.

Король Едуард II зображений у п'єсі як загроза для держави, який ладен абсолютно на все, про що попросить його коханець Гевестон: «Що саме вас розізлило, що Гевестон поруч зі мною? / Але так завгодно нам, це

наша воля <...> Чому король має підкоритися священнику? / Пихатий Рим, ти наплотив ось цих / Холопів забобонних і зухвалих, / Які блищать, залиті світлом / Свічок твоїх антихристиянських храмів. / Сплюю я всі твої будівлі, / І в прах падають твердині папських замків, / І від трупів священників розпухне Тібр, / І берег виросте від їхніх трун. / А що до перів, які ладнають із попами, / Не буду я королем, якщо тільки / Всіх до останнього не знищу!» [319, с. 9, 11–12].

Перед поверненням Гевестона з Ірландії відомо, що дворяни вже не такі терплячі, ніж у минулому. Перш ніж фаворит короля був убитий, його наступник стає новою причиною конфлікту. Нарешті королева Ізабелла виступає проти свого чоловіка з самого початку. На якомусь етапі складається враження, що вона використовує французьку армію проти чоловіка. П'єса має драматичну побудову, яка була не притаманна творам сучасників К. Марло.

Історичним фактом є шлюб між Едуардом II та Ізабеллою, який був укладений для тимчасового миру між ворожими країнами – Англією та Францією. Результатом цього шлюбу став хиткий мир та народження майбутнього короля Англії Едуарда III. Таким чином, обираючи часи правління Едуарда II, письменник дає оцінку історичним подіям того часу та детально описує обставини і атмосферу, у яких зростав майбутній король.

В образі Едуарда II драматург втілює людську егоїстичність: прагнучи тільки задоволення власних потреб і бажань, він зовсім не думає про інтереси держави і дозволяє своїй дружині та її фавориту керувати країною. Найлютішим ворогом Едуарда II є Мортимер Молодший, якому врешті-решт вдається вбити короля: «Повинен я сказати. / Кузене, я сподіваюсь, що наші руки захистять наші голови / І позбавлять нас того, хто нам загрожує / Ходімо, дядько, давай залишимо божевільного короля, / І оголеними шпагами вже будемо домовлятись» [319, с. 4].

Повернення Гевестона та його зухвала поведінка руйнує хиткий мир між феодалами, церквою і королем: «Із усією повагою, вам доведеться мене пробачити <...> Для чого священнику такий розкішний будинок? / Його святості більш личить в'язниця» [319, с. 6]. Погрожуючи єпископу Ковентрійському, Гевестон не підозрює, що підписує собі смертний вирок. Король Едуард II і його політичний ворог лорд Мортимер Молодший – кожен по-своєму – одержимі егоїстичними бажаннями. Безвільний і поривчастий король переживає захоплення молодими фаворитами, яких підносить на вищі державні посади. Улюбленці цілком поглинають його увагу, заради Гевестона і Спенсера він готовий принести у жертву інтереси країни: «Зустрінусь з вами, пихаті та зухвалі пери! / Якщо мій милий Гевестон повинен розлучитися зі мною, / Тоді цей острів злетить над океаном, / І до малолюдних Інде дістанеться <...> Так і буде! Але не поступлюся / Можете мене приклина, спробувати скинути з трону, чиніть найгірше на що ви здатні / Все одно всіх до останнього я знищу!» [319, с. 11–12].

Мортимер Молодший маскує своє владолубство, егоцентризм, які є ознаками темного боку ренесансного титанізму. На словах він поборник інтересів Англії та справедливості. Проте, скинувши з престолу короля, він знімає личину і поводить як сірий кардинал, ховаючись за королевою Ізабеллою, чим К. Марло розкриває героя-авантюриста: «Принцем я керую, королеві я наказую, / І покійно вклоняються до землі найпихатіші з перів / Я є сам закон, скасувати можу те що захочу. / Викликаю більше страху, ніж любові» [319, с. 60].

Письменник широко використовує у п'єсі посилання на античні традиції і міфи: «Навіть у наймогутніших з королів були фаворити, / У Олександра Великого був Гефестіона / Переможений Геркулес оплакував Гіла, / І грізний Ахілл схилився перед Патроклom. / Не тільки королі, а й

мудреці мали фаворитів / Римський Туллій любив Октавія, / Похмурий Сократ – шаленого Алкивіада» [319, с. 19].

В «Едуарді II» виявляється знаменна переоцінка цінностей. Особиста воля і здібності героя, що грали вирішальну роль у ранніх п'єсах К. Марло, в «Едуарді II» приводять до успіху лише за умови, якщо вони спираються на реальні суспільні сили, і саме тому завдяки підтримці інших феодалів та королеви Ізабелли Мортимеру Молодшому вдається скинути з престолу Едуарда II.

Показовим є те, що король стає таким хоробрим лише в присутності свого фаворита та тільки на словах. Він поводить, як йому заманеться, тому що із дитячою наївністю вважає, що він непереможний: «Ви скаженієте через те, що Гевестон зі мною поруч? / Але мені це приємно, тому саме так і буде» [319, с. 9].

В образі Едуарда II драматург розкриває оригінальне розуміння королівської влади. Король поводить, як мала дитина, улюбленою іграшкою якого є Гевестон. Заради фаворита він ладен передати нудні державні повноваження іншим, а собі залишити тільки багатство, свободу та коханця: «Якщо це робить із мене загрозу, тоді скажу прямо / Підкориться тобі папський легат. / Мій повелителю, ти станеш королівським канцлером, / Ти Ланкастер будеш великим адміралом флоту / Мортімер Молодший з дядьком отримають графський титул. / І ти, Лорд Уорік станеш правителем півночі / Ти ж отримаєш Уельс, але якщо й цього вам замало, / Зробіть з монархії кілька королівств, / І розподіліть між усіма, / А мені залиште лише куточок або закуток / Залиште, щоб в ньому вільно міг / Щоб міг я там пустувати з моїм милим Гевестоном» [319, с. 11]. Наївність короля приголомшує та дає зрозуміти глядачу, що королі мають такі ж слабкості, як і звичайні люди.

Інфантилізм короля при дворі сприймають досить агресивно. Едуард II наївно думає, що підтримки Гевестона йому вистачить, щоб протистояти аристократам. Він навіть свариться із Кентом (своїм братом), чи не єдиним

своїм приборником: «Мій володаре, я бачу, що ви кохасте Гевестона / Але це може знищити і вас і державу / Дворяни злісні тепер погрожують війною / І тому, брате, краще назавжди вижени звідси Гевестона <...> Чи не диво, що своїх ти перів зневажаєш, / Коли мене, свого брата, сторонишся» [319, с. 27].

Слабкість та необдумані вчинки короля, як коршун, підраховує і коханець королеви Мортімер Молодший: «Коли ти з прапором розпущеним у полі був останній раз? / І тоді твої солдати йшли, наче актори / В блискучих обладунках, без броні / Ти сам залитий золотом, верхи, сміючись над усіма, проїжджав. / Киваючи і потрясаючи своїм блискучим чубом, / І з шолома жіночі звисали стрічки» [319, с. 27].

Вчинки Едуарда II виглядають кумедно та несерйозно, навіть для змови проти свого ворога Мортімера Молодшого, який збирає союзників проти нього, у спільники він обирає знову ж таки свого коханця Гевестона: «Мортімер Молодший настільки став хоробрим, / Що просто мені в обличчя погрожує мені міжусобною війною» [319, с. 28].

Король зображений у п'єсі як людина, яка постійно перебуває під впливом інших, в якій найменший інцидент викликає зміну настрою та має наслідки: «Я не хочу терпіти загрози їхніх нахабних! / Я король і ніхто не може мною керувати / Брате, розверни мої знамена в полі! / Я буду воювати з графами і баронами, / Або помру, або буду жити з Гевестоном» [319, с. 26].

Тим часом, після смерті Гевестона, Едуард II знаходить іншого фаворита – Спенсера, який стає об'єктом нової боротьби, із якої король виходить тимчасовим переможцем. Конфлікт між королем і можновладцями легко міг вирішитися в одному епізоді, але натомість К. Марло пов'язує різні етапи боротьби, тим самим постійно продовжуючи конфлікт.

К. Марло утримується від суджень щодо свого персонажа, віддаючи його на розсуд глядачів. Едуард II стає рабом своїх коханців і драматург не приховує його сексуальних вподобань. Єпископ Кентерберійський, якого К. Марло зробив папським легатом, є уособленням церкви у тексті і саме він

підштовхує короля до принизливої капітуляції. Таким чином, король не відповідає повністю за державу, а розділяє свої повноваження із Папою. Це призводить до насильницької боротьби з католицькою тиранією та повторюються, майже слово в слово, словами Генріха III в «Паризькій різанині» [320].

К. Марло рідко залучає жіночі образи до своїх п'єс. У творі «Едуард II» єдиним жіночим образом є королева Ізабелла. Щодо зображення образу Ізабелли на сьогодні вже виокремлено певні традиції: вона жорстока, зла, непохитна, амбітна, владна, та саме вона керувала державою і винна у всіх невдачах країни часів правління Едуарда II. Слід зазначити, що її особистісні позитивні якості ігноруються. Англійська дослідниця В. Томас у роботі «Крістофер Марло: п'єси та їх джерела» [361] зазначає, що ще в XVI ст. саме К. Марло виявив та зобразив у п'єсі «Едуард II» справжню сутність цієї жінки: «Якби тоді, коли я покидала милу Францію на кораблі, / Чарівна Цірцея, що ходить по хвилях, / Мій образ підмінила! Або в день весілля / Кубок Гіменея був би наповнений отрутою / Або ті руки, які мене обняли, мене б і задушили / І я би не жила, щоб не бачити, / Як милий мій король мене кидає! / Я, як божевільна Юнона, / Наповнюю землю стогоном та криком. / Ніколи Юпітер не любив Ганімеда, <...> І тому навек нещасною я буду» [319, с. 13–14].

Ізабелла вдало прикидається слабкою жінкою та маскує свої справжні наміри: «О, лихо бідній, жалюгідній королеві! <...> Проклятого він любить Гевестона <...> Повинна я його благати, розмовляти вічливо, / І стати засобом для повернення Гевестона. / На жаль, його він полюбив навіки» [319, с. 13–14]. Урешті-решт з нею перестають радитися і всі рішення приймає сам Мортимер Молодший: «“Наказ хоч і підписаний королевою, але йде від Мортімера. / Чому Мортімер ввічливий із королевою? / Адже добре знає, що всього він зможе добитися від королеви своїми милими речами!”» [319, с. 48]. Вона вважає, що повністю володіє ситуацією і керує

усіма, однак є лише пішаком у руках свого фаворита Мортимера Молодшого: «Спрведлива Ізабелло, здійснилась наша воля, / І зухвалий спокусник короля <...> І сам король вже знаходяться в полоні <...> Мадам, зараз нам важливо сина вашого настільки швидко / Наскільки це ми можемо, коронувати, / І мені ж стати регентом при ньому» [319, с. 54].

Королеву Ізабеллу повністю підкорив Мортімер, вона виконує його накази та прислухається тільки до його думки. Вона не може визначитися протягом всієї п'єси, то вона любить свого чоловіка, то бажає йому смерті, то хоче відправити його у вигнання і не вбивати, то вбити і поставити на престол свого сина Едуарда III. Така невизначеність дає свободу глядачу, він може обирати, як саме він буде ставитися до королеви – ця свобода для звичайних людей, а саме такими були відвідувачі публічних театрів Англії XVI ст, була в дивину і не могла не сподобатися народним масам.

Втручання Мортімера до державних справ відбулося, за хроніками Р. Холіншеда, вже після падіння Гевестона. Натомість драматург залучає Мортімера, ніби антипод королю, із самого початку п'єси. Він заміщає герцога Ланкастера, який історично на той час був ворогом короля. Брат Едуарда, герцог Кент, приєднується до лордів у той час, коли йому було всього шість років. Це лише декілька з неточностей, які одразу впадають в око.

Спираючись на громадську думку, військову потужність баронів, лєстячи народові, Мортімер Молодший оволодіває трон. Шляхетний, чесний Кент гине, намагаючись самостійно врятувати короля. Безпорадний принц Едуард, зійшовши на трон, не отримує підтримки країни та стає заручником своєї матері і її коханця (згідно з історичними джерелами). Так, у різних епізодах трагедії варіюється основна думка: сила особистості – у ставленні до неї суспільства. Через свої вчинки король приречений на швидку загибель, тому принижений і самотній він помирає.

Насмішкою, є той факт, що Мортімер Молодший відправляє ката до Едуарда II у день коронації його сина, який, дізнавшись про смерть батька, наказує вбити Мортімера та ув'язнити Ізабеллу (згідно з п'єсою К. Марло).

Після правління слабкого короля, який погрожував тільки на словах приходить міць меча – правління Едуарда III. Достеменно невідомо, які саме стосунки були у нього із батьком, чи цікавився Едуард II сином. У п'єсі К. Марло зображує реакцію Едуарда III на звістку про смерть батька так: «Люба матінко, а якщо не можу я його пробачити <...> Відрубайте йому голову, нехай постане перед військовим судом!» [319, с. 61]. Помста сина за батька може здатися дивною, але таким розумним вчинком молодого короля К. Марло підкреслює різницю між батьком та сином. Адже правління Едуарда III якісно відрізнялось від правління Едуарда II.

Особливе місце у п'єсі займає епізод смерті Едуарда II. Письменник детально описує його переслідування, знущання над ним: «Вночі ви його перевозьте з місця на місце, / Щоб, опинившись у Кіллінгуорті, / Був би у Барклі назад відвезений. / І до речі, тим часом його дратуйте / Жорстоко з ним розмовляйте і якщо ж він / Зарюмсає, нікому не давайте його втішати, / І мучте його словами гіркими» [319, с. 55], монолог ката і його роздуми над тим, як саме вбити короля теж лунають досить жорстоко: «Немає потреби давати мені настанови: / Адже не вперше людей мені вбивати. / У Неаполі я вчився отруювати квіти, / Засунути хустку до глотки / Проткнути голкою дихальне горло, / Або, якщо заснув хто, то гусячим пером / Трохи порошку насипати у вуха, / Або, відкривши рота йому, ртуть влити. / І це в мене виходить краще за всіх» [319, с. 60], і спосіб, у який вчинили розправу над королем: «Переверніть стола дошкою вниз і станьте на нього, / Але не дуже сильно, інакше будуть сильні синці на тілі» [319, с. 65]. Кат із помічниками чавлять вказаним чином короля Едуарда II, який, видаючи несамовиті крики, помирає.

Смерть Едуарда II є наслідком його зухвальства та інфантильності, що провокують противників. В останні хвилини свого життя король розуміє, що програв. Це зрозуміло з іронічної промови Едуарда II: «Ах, Лестере, лише подумай, як мені важко / Втрачати і корону, і владу без причини / І наділяти Мортімера всіма правами / Вершину мого блаженства віддати. / Туга за ним мене вбиває. / Але я повинен підкоритися волі небес. / Ну ось, візьми корону, і з нею і життя Едуарда теж. / (Знімає з себе корону.) / Одночасно в Англії не можуть правити два короля, / Але почекайте і дайте мені бути королем до ночі, / Щоб міг намілуватися я цією блискучою короною / Нехай мої очі останній раз насолодяться її красою» [319, с. 51]. Передсмертна промова короля довга, він то погоджується добровільно віддати корону, то знову забирає її як улюблену іграшку. Врешті-решт, він вже не здатен витримувати торттури, тому зрікається престолу та помирає.

Слід зазначити, що історизм у п'єсі проявляється шляхом відображення реальних обставин певної доби, її неповторного колориту. Він також простежується у тексті через основні тенденції суспільного розвитку історичного періоду правління Едуарда II, який розкривається у творі через індивідуальні долі персонажів, що вплинули на загальнонародні події (королева Ізабелла, Мортімер Молодший, Мортімер Страший, Гевестон, Спенсер, Едуард III).

Митець, використовуючи провідні риси доби, відображає хід історії через поведінку та зміну світосприйняття людей. Англійська література доби Відродження не можлива без відтворення давно минулих подій. Звернення до минулого відкриває певну перспективу перед письменниками, дозволяє піднятися над дрібницями і буденністю, фіксуючи лише стрижневий потік тогочасної суспільної свідомості.

Поєднуючи минуле із сьогоденням, митець відтворює власне рух самої історії, зазираючи у майбутнє, виявляє приховані в тогочасному індивіді та суспільстві можливості та потенціал.

Історизм К. Марло продовжує своє існування вже у творах В. Шекспіра. Історизм шекспірівських хронік полягає не у перетворенні зображуваних історичних подій у політичну алегорію сучасності, а виявленні схожих тенденцій в історичному розвитку Англії як за часів, коли відбувається дія його п'єс, так і в кінці XVI ст. Зображаючи події з історії рідної країни, драматург прагнув досягнути і відтворити основні тенденції її розвитку. Йому вдалося створити реалістичну картину, яка об'єднує долі видатних особистостей та народу. К. Марло зробив спробу зобразити історичну об'єктивну закономірність, перед якою люди безсилі.

Історизм драматурга знайшов своє відображення у змалюванні суспільної боротьби, нових принципах побудови художніх образів (які почав вводити до драми К. Марло), органічному поєднанні соціальної характеристики з індивідуальною психологічною деталізацією образів. Саме соціальна характеристика виступає визначальним фактором для долі персонажів, зазначає Дж. Шапіро [352].

У п'єсах К. Марло у двох найбільших сценах (зречення престолу та вбивство Едуарда II) можновладці переконували передати корону то одному, то іншому. Едуард II, навпаки, тримає владу в своїх руках до останнього. Корона для нього є уособленням влади, багатства та життя, візуальним образом почуттів.

У сцені смерті короля його недоліки і слабкості пішли в минуле, глядач співчуває йому. Щоб донести до публіки цінність своїх жертв, він уперше нагадує про велич свого рангу, якого він може позбавитися, і все це виокремлює його із більшості.

Тепер, коли нещастя відкрило королю очі, він чітко розуміє своє безсилля. Переконаний, що Мортімер зайняв престол, він знаходить все більше відмовок, щоб не зрікатися престолу. Так само, як і Фауст у п'єсі «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста» (1588 – 1589 pp.) [317],

Едуард II тільки перед смертю розуміє, наскільки цінним для нього є життя. Він ладен піти на все, щоб запобігти смерті або відкласти її на кілька годин.

Кризу гуманізму К. Марло впроваджує у зіштовхненні віри героя в себе із природою спільноти для того, щоб розкрити темний бік ренесансного титанізму. Через усвідомлення марності власних бажань короля охоплює гнів та безпорадність, але з цього стану його виводить думка про сина, який може втратити престол, якщо він буде занадто довго тягнути. Відтак Едуард змушений зректися престолу, але – і це не останній тремор конаючого лева – він відмовляється зняти корону зі своєї голови. Врешті-решт король шукає розради в думках про майбутнє. Ця прониклива сцена закінчується дисонансом: зворушлива промова, прийняття й усвідомлення усіх своїх помилок є марними спробами врятуватися. Смерть приходить до Едуарда II у вигляді середньовічних тортур та безжалісного ката.

К. Марло перевершив у п'єсі хроніки Р. Холіншеда, давши волю болючій жорстокості, яка домальовує портрет падіння короля. Після прочитання п'єси складається враження, що саме «Едуард II» є правдивою, історично вірною версією тогочасних подій, настільки чітко драматург зміг передати і відтворити дух тієї доби.

Едуард III після смерті батька стає королем Англії (згідно з п'єсою К. Марло) і карає вбивць свого батька: «Ах, Мортімере, ти знаєш, що вбитий він, / Як будеш вбитий ти. – Чому він ще там стоїть? / Гей, взяти його! Хутчіш на воза! / Повісити, кажу, і четвертувати, / Мені лиш голову його ви принесіть» [319, с. 67]. Ховають короля Едуарда II разом із головою його найбільшого ворога Мортимера Молодшого: «Ось, усе готово, зараз приїде катафалк. / Допоможіть мені це витримати, мілорди! / Мій батько, у дар тобі кладу сюди / Я голову злодія підступного, / А сльози ці будуть запорукою / І свідками моєї печалі і невинності» [319, с. 68].

Точна побудова сюжету з логічним розвитком неминуче пов'язана із самими дійовими особами та історичними фактами, які втілює К. Марло. У

п'єсі немає випадкових фактів та дійових осіб, драматург свідомо уникає опису батальних сцен, розкриваючи глядачу, як і в «Тамерлані Великому» (1587 р.) [317], тільки результати війни. У п'єсі «Едуард II», як і в інших творах, драматург свідомо оминає опис батальних сцен.

Драматична техніка не завжди є бездоганною у п'єсі. Одним із слабких місць є наявність двох послідовних фаворитів, що тягнуть за собою хвилю текстових повторів: Васали вимагають відлучення Спенсера, таке відбувалося вже із Гевестоном. Спроба Кента звільнити короля представлена таким чином, що видається дитячою забаганкою, приреченою на провал.

Таким чином, всупереч традиції, К. Марло свідомо обирає персонажем п'єси «Едуард II» слабого монарха, який дозволяє керувати собою фаворитам, коханцю королеви, можновладцям і не є господарем своєї долі. Тим не менш, Едуард II нагадує персонажів інших драм, його повна байдужість до добра і зла, а також інтенсивність пристрастей є єдиною рушійною силою. Але ця пристрасть не тотожна попереднім. Амбіції інших персонажів повторюються у Едуарда II тільки слабким відлунням, особливо в конфлікті короля і Мортімера.

Початок формування маньєризму дає можливість письменнику більш вільно поводитися з класичним жанром – трагедією, трансформуючи жанрову поетику, що привело до початку становлення жанру драматичної хроніки. Цей жанр дозволяє вивести історично наповнені п'єси на сцени національних театрів. Мотив *de casibus*, який теж залучає драматург до п'єси, дає можливість простежити деградацію не титанічної особистості, а слабкої людини, яка випадково стає біля керма великої держави.

Повна безпорадність короля в управлінні державою провокує конфлікт із церквою, що призводить до насильницької боротьби з Папою і майже є повторенням реплік Генріха III в «Паризькій різанині» [320].

Любов до прекрасного і розваг знову з'являється у цій драматичній хроніці, і не тільки в деяких порівняннях і метафорах, але, головним чином, в описі свят та ігор, які повинні заповнити життя Гевестона і короля.

Доба Відродження знаменувала розквіт науки, увагу до особистості, переоцінку середньовічних цінностей, появу нових жанрів літератури, розквіт і оновлення традиційних жанрів. К. Марло зробив драму достовірно поетичним твором, ввів у неї білий вірш, що більш виразно передає складність переживань героїв і різноманітні відтінки їхньої мови.

Протиріччя доби, що нерозривно пов'язані з особистою долею драматурга, постійно присутні у п'єсі К. Марло «Едуард II», виступаючи фоном подій, додаючи особливого відчуття присутності, стають яскравим та актуальним середовищем для глядача.

П'єса «Едуард II» приваблює індивідуальністю характерів, прагненням перемоги, яку отримує той, чий характер сильніший, тобто той, хто володіє найбільшою волею до влади, бажанням позбутися самотності за будь-яку ціну та виром придворних інтриг. Письменник зміг озвучити соціальну критику і критику церкви, сподівання, прагнення придворного середовища.

У п'єсі письменник отримує шанс висловити свої спостереження щодо сучасного йому суспільства. Драматург приписує королю коливання у релігійному питанні, яке видається дещо трохи схожим на його власну позицію. Подекуди король заперечує існування провидіння і говорить про життя після смерті, як язичник, такі висловлювання були більш характерними для доби Відродження, ніж для сучасної Едуарду II Англії.

3.3. Історичні події як протистояння світоглядів героїв у п'єсі «Паризька різанина»

Титанізм як заперечення жертвності людини, зниження моральних цінностей втілено у п'єсі К. Марло «Паризька різанина»

(«The Massacre at Paris») 1593 р. [320], яка є передостаннім драматичним твором письменника. Фабула, на перший погляд, здається простою та обертається навколо історичної події, яка відбулася 24 серпня 1572 р. – Варфоломіївської ночі, жахливої розправи католиків із гугенотами. Але насправді центральне місце у творі займає смерть останнього короля із роду Валуа – Генріха III.

У будь-якому випадку, написання самої п'єси, особливо зображення герцога де Гіза, потребували таланту та вмінь від молодого драматурга, щоб перетворити вже сенсаційне французьке політичне та релігійне кровопролиття в театральну сенсацію. Учені, В. Гордон [279] та Дж. Робертсон [347], які досліджували джерела п'єси (в основному, протестантські памфлети) відмічають, наскільки кропітку роботу, щодо обробки подій і суджень, виконав К. Марло.

Кривава Варфоломіївська ніч 1572 р. – день, коли тисячі протестантів були вбиті в результаті жорстокого раптового нападу, який почався в Парижі і продовжився ще більш криваво у провінціях – є однією із горезвісних сторінок європейської історії: «По річці пливуть з півсотні протестантів <...> Людей поставте на мосту, / Із арбалетів нехай розстрілюють кого побачать / Нехай гугенотів, що пливуть, топлять <...> Бий гугенотів! Взяти буквоїдів!» [320, с. 12]. В Англії XVI ст. соціально-культурні події були майже ідентичними, тому не дивно, що драматург обрав сусідню країну для сюжету п'єси. Англію із середини руйнували постійні релігійні чвари і страх католицької зради та помсти, масові вбивства у сусідній країні стали зловісним попередженням про спалах насильства і обману, який можна було б очікувати в рідній країні.

Весілля Генріха Наваррського (Генріха IV) і Маргарити Валуа ініціювали Карл IX та Катерина Медічі. Таким чином, вони прагнули поєднати католиків і гугенотів.

У п'єсі «Паризька різанина» драматург створює образ короля Карла як людини недалекоглядної та простодушної, яка не бачить загрози в своєму досить ворожому оточенні: «Король Наваррський, мій гідний брате, / Ви, принц Конде, й адмірал мій добрий, / Бажаємо ми, щоб ваш союз і дружба, / Скріплені подружньою обітницею, / До нашої смерті були б нерозривними / І щоб ніколи вогонь кохання, / Що є в серцях монархів, / Не згас би в душах нащадків» [320, с. 1].

Кальвіністська аристократія, сотні дворян були присутні на цьому весіллі 18 серпня 1572 р. Поєднання католиків та гугенотів нагадувало вчинки антихриста, що образило народні маси. Сама королева-мати у п'єсі К. Марло відкрито виступає проти цього шлюбу: «Вшаную я своєю присутністю цей шлюб <...> Щоб втопити потім його в крові і насиллі» [320, с. 2].

Зображення історичних подій зумовлює трагічний характер дійових особ. К. Марло робить акцент, що весілля було невігідне Гізу. Він розумів, що такий розвиток подій позбавить його шансу мати владу у Франції. Родина Гізів, яка очолювала найрадикальнішу фракцію у католицькому таборі, домагалась не допустити присутності гугенотського лідера Гаспара Коліньї при дворі. К. Марло зображує герцога де Гіза, який впевнений у своєму аристократичному походженні та праві зайняти високу посаду в уряді Франції: «Чому? Я – принц із дому Валуа і значить, / Споконвічний я заклятий ворог Бурбонів, / Я голова католицької ліги / І значить, ненависний протестантам. / Що мені зробити для твого захисту? / Вважаю своїм обов'язком піклуватися про святість Божої церкви <...> Будь-яким шляхом буду присікати заколот і ересь» [320, с. 22].

П'єса містить посилення на Армаду, смерть Генріха III, короля Франції, яка трапилася 2 серпня 1589 р., і Сикста V (17 серпня 1590 р.). За Х. Хелеєм [285], вона була поставлена вперше в січні 1593 р., і тому можна зробити висновок, що це останній твір драматурга.

Тема різанини у Парижі обрана драматургом не випадково, вона була комерційно обґрунтованою. Такі криваві події обурили сусідню із Францією Англію, вони широко обговорювалися і, таким чином, п'єса на цю тему могла привабити велику кількість глядачів до театру. Цим же фактом можна пояснити і назву твору.

У образі короля Наваррського К. Марло підкреслює богорівність протестантів та закликає всіх до союзу із Англією: «Герцог здався і вся його влада зникла, / А ми отримали вінець перемоги / Тому що Бог вказує королю вірний шлях / Ще за життя вінчає його славою <...> Я буду захищати країну доки буду живий / І з королевою Англії в союзі / Нашу країну позбавлю я від найманців папських, / Тримаючи їх подалі від нашої землі» [320, с. 21].

На думку дослідників С. Саммерса [357] і П. Ченей [251], спочатку велися переговори герцога де Гіза, чинного короля та королеви матері, щодо усунення верхівки правління гугенотів. Заручившись підтримкою короля, герцог де Гіз, зібрав армію одностумців і розпочав криваву бійню, яка згодом отримала назву Варфоломійська ніч. Вбивали не лише гугенотів, скориставшись цим приводом, прості люди вбивали одне одного, згадуючи старі образи. Унаслідок такого необдуманого, на перший погляд, кровопролиття герцог де Гіз анулював можливість мирного врегулювання конфлікту між католиками та гугенотами, заявивши про себе на політичній арені Франції.

У п'єсі К. Марло вводить сумніви про підступні наміри Гіза і вкладає їх в уста Генріха: «Мій повелителю, до нас дійшли чутки, що герцог де Гіз, / Зібрав сильне військо / Для цілей, які відомі тільки йому, / Але, припускаємо, що не для нашого блага <...> Гізе, ти полюєш на нашу корону і бажаєш стати королем Франції / І як диктатор або почати війну, або зберегти мир, / Щоб, як сенатор, я казав: *placet!* / Я не можу винести таке нахабство, / Запам'ятай, якщо ти військо не розпустиш, / Тебе оголошу я зрадником

Франції» [320, с. 21–22]. Пороки героїв віддзеркалюють темний бік ренесансного титанізму.

П'єса складається із низки сцен, дуже стислих, переважно, які зобпажують ряд історичних подій, які відбулися у Франції під час правління Карла IX та Генріха III. Як завжди, К. Марло ретельно зібрав інформацію, матеріал для першої частини п'єси він запозичив із коментарів Жана де Серра, перекладених англійською мовою 1574 р. й іншої його у співавторстві із Коліньї, перекладеної 1576 р. Подальшу інформацію після приходу до влади Генріха III драматург отримував із тогочасної преси та пліток. Якщо брати до уваги приналежність драматурга до Таємної Ради, то стає зрозумілим його детальна обізнаність у державних справах.

Як і в «Едуарді II» [319] до низки дійових осіб «Паризької різанини» [320] драматург вводить постать владної жінки. У першому випадку – королева Ізабелла, у другому королева-мати Катерина, яка легко адаптується до швидкоплинних подій у країні і тримає постійно руку на пульсі, не випускаючи кермо влади зі своїх рук. Так, саме вона у п'єсі К. Марло приймає рішення про швидке повернення Генріха із Польщі та його коронацію: «Він нас більше не бачить і не чує! / Мілорди, що нам ще залишається? / Але ми можемо спорядити негайно посла, / Покликати назад Генріха із Польщі, / Щоб передати йому корону брата. / Еперноне, збирайтесь в дорогу, / І привезіть його без жодних затримок до нас» [320, с. 15].

Після смерті його брата Карла, герцога Анжуйського поспіхом повертають із Польщі до Франції та коронують Генріхом III. Будучи лялькою у руках своєї матері та герцога де Гіза, Генріх не розуміє всієї відповідальності, яка лежить відтепер на його плечах. Він жартівливо та зверхньо спілкується з усім оточенням та дозволяє все своїм фаворитам: «Дякую вам всім. Хай допоможе мені цар всіх царів. / Вам за любов воздасть, / І нехай пошле мені у справах удачу, / Щоб виправдав я сподівання

ваші. / Про що розмовляють наші фаворити, думають, що серце Генріха / Закрите для дружби і любові? / Женіть від себе ці страхи / Ні люди, ні події, ні час, / Не можуть вас позбавити моєї любові. / До вас король ваш, як нині, так і надалі / Буде незмінно прихильним» [320, с. 16].

К. Марло зображує Генріха III, який дипломатично «клеїть дурня», коли, дізнавшись про те, що дружина Гіза зрадила його, кепкує над ним: «Ви дуже люб'язні, кузен мій Гізе із герцогинею / До моїх фаворитів любих прихильні! / Ви пам'ятаєте, один із них виготовив ріг для Гіза. / Лише згадайте, яким листом вшанувала / Дружина ваша мого фаворита / І свого найближчого друга?» [320, с. 20].

У образі нового короля Франції К. Марло викриває справжні наміри герцога де Гіза: «Я бачу, Гізе, ти зазіхаєш на мою корону і жадаєш стати королем Франції, / Або бажаєш стати диктатором <...> Якщо військо не розпустиш, / Оголошу тебе я зрадником Франції!» [320, с. 22].

Драматург створює образ пихатого, гордого герцога де Гіза, що збирається помститися королю за публічне приниження: «Гепер, мій повелителю, потрібно знати і в жартах міру, <...> Це я ж не пробачу і королю, <...> Заплатить кров'ю за успіх у повії» [320, с. 20].

Схаменувшись, що своїми витівками він підписав смертний вирок Можирону (своєму фавориту), Генріх III поспішає із вибаченнями до герцога де Гіза: «Мені це зовсім не подобається, Еперноне, / Підем хутчіш миритись з герцогом» [320, с. 20].

К. Марло осмислює феномен влади, підкреслює, що король усвідомлює себе правителем тільки після смерті герцога де Гіза: «Я не був королем Франції до тієї самої хвилини / Поки цей зрадник Гіз витрачав мою казну, / Провокував криваві і жорстокі міжусобні війни / І сварив між собою англійських священників <...> Я присягаюсь, що був до цього часу / Швидше рабом, ніж королем французьким я буду» [320, с. 26–27].

Однак, драматург загострює швидкоплинність успіху, оскільки його царювання триває недовго. За наказом брата герцога де Гіза Генріха III вбивають отруєним мечем. Король Наваррський присягається помститися за смерть монарха: «Панове, беріть тіло короля, / І віддамо його тіло землі із шаною. / А після цього я помщуся за його смерть, / Що й Рим і всі папські прелати / Проклянуть той час, коли король Наварський став королем, / І почав правити Францією після раптової смерті Генріха» [320, с. 32].

Водночас К. Марло, без історичних підстав, приписує герцогу де Гізу відповідальність за перший смертельний випадок у п'єсі, отруєння королеви Наварри та замах на адмірала: «Якщо б Гіменей опустився з небес під час шлюбної церемонії / І побачив весільний вівтар у траурі, / Якщо б колись сонцю довелося небо кривавими хмарами затягнути, / Налякавши цим цілий світ / Якщо б день пертворився на ніч, / А ночі стати б чорнішими за пекло, / То нехай вся нищівна лють / Цих миттєвостей повториться нині» [320, с. 2–3].

Драматург був впевнений у комерційному успіху п'єси. Перша причина успіху полягає в актуальному сюжеті: за відсутності газет та інших мас-медіа найбільш важливі новини передавалися за допомогою балад, памфлетів, які проголошували мандрівні артисти на майданах та базарах великих міст, та п'єс, які ставилися у публічних місцях. «Паризька різанина» відкрила шлях для інших драматургів, які після К. Марло почали створювати драми, що базувались на актуальних подіях сучасності: Затонулий корабель 1604 р. надихнув В. Шекспіра на п'єсу «Буря» [350], Дж. Флетчер та Фр. Бомонт написали трагедію «Барневельд» [241] за три роки після смерті голландського короля.

Драматург не спростовує, а, навпаки, підкреслює жах різанини Варфоломійвської ночі. Один із убивць обурюється, коли його жертва наважується звернутися до Христа, не вдаючись до посередництва святих: «Як, негіднику ти насмілився звернутися до Христа, / Оминувши всіх

угодників божих? / Чим поганий святий Яків, мій покровитель? / Йому й молися!» [320, с. 10]. Герцог де Гіз, лиходій, а не «герой» п'єси: «Винесіть його і викиньте до канави (Виносять мертве тіло) / А тепер, мадам, наскільки я зрозумів, / Сотня протестантів або навіть більше / Цей ліс своєю синагогою обрала. / І тут у них місце щоденних збіговищ, / Саме тут я їм до горла меча й приставлю» [320, с. 14].

Постійна зміна пріоритетів між дійовими особами дає можливість драматургу змінювати думку глядача, тим самим показуючи мінливість політичної і релігійної ситуації в країні та її залежність від настроїв мас.

3.3.1. Своєрідність жанрової поетики у п'єсі «Паризька різанина».

П'єса «Паризька різанина» [320] пов'язана за своєрідністю динаміки жанрової поетики, характерами дійових особ та тематикою з іншими двома п'єсами драматурга – «Едуард II» [319] та «Мальтійський єврей» [322].

Дослідники, що займалися вивченням творчості письменника, О. Т. Парфьонов [142], М. П. Алексєєв [4] розглядають цей твір як трагедію. Зарубіжні дослідники Е. Бартелс [232], Л. Едінбург [269], В. Гордон [279], Л. Хопкінс [299], в свою чергу, відносять за жанровою своєрідністю п'єсу до традиції *de casibus*, відзначаючи вплив філософії Н. Макіавеллі на драматурга.

Однак, п'єсу К. Марло «Паризька різанина» [320] за своєрідністю жанрової поетики слід віднести не до трагедії, а до драматичної хроніки з використанням мотиву *de casibus*. На думку Ю. І. Коваліва, драматична хроніка (грец. *drama*: дія, сценічний твір і *chronica*: літопис) – жанр епічної поеми, у якому надається перевага довільному художньому тлумаченню часопросторових феноменів. Органічне поєднання специфічних ознак драми та епосу зумовлює відповідні зміни у композиції: безліч дійових осіб, умовних форм, свідомої деформації історичних подій [92, с. 303].

Сюжет твору розгортається у XVI ст., і сам письменник є сучасником зображуваних у п'єсі подій. К. Марло свідомо прискорює перебіг історичних подій у цій п'єсі. Використовуючи репліки персонажів, письменник дає глядачу чітке уявлення про кожну дійову особу у п'єсі, її характер, зовнішність, ставлення до подій у країні. Драматична хроніка К. Марло «Паризька різанина» пояснює англійському суспільству того часу причини та наслідки подій 24 серпня 1572 р.

Тогочасне книгодрукування тільки почало розвиватися й єдиною можливістю для спільноти отримати інформацію була площа – осередок міського життя та джерело пліток. П'єса К. Марло «Паризька різанина» [320] дає змогу читачу зануритися в атмосферу ренесансної Франції: кривава боротьба за владу, повна байдужість до долі простих людей та до долі країни призводять до фінансового та культурного колапсу.

П'єса починається із опису шлюбу між Маргарет, сестрою короля Франції Карла IX (католика), та Генріхом, королем Наварри (протестантом): «Принце Конде і мій добрий адмірале, / Тепер Гіз може лютувати, але більше не зможе нашкодити / Король і королева-мати на нашому боці / Щоб зупинити його злочинні та підступні наміри / Він хоче вбити всіх протестантів / Хіба ви не чули, що він казав, / Якщо король йому дозволить, / То всіх протестантів, які зараз знаходяться в Парижі, / Слід вбити вночі» [320, с. 2]. Але навіть у першій сцені, королева-мати обіцяє зробити все для розірвання цього шлюбу: «Щоб потім в крові та жорстокості втопити його шлюб» [320, с. 3]. Із самого початку п'єси К. Марло виділяє основну сюжетну лінію – конфесійне протистояння. Ним твір починається і закінчується.

У цій п'єсі багато сцен поєдинків, але письменник все ж не поступається правилам і не вводить детального опису. Складається таке враження, що просвітницька функція твору є першочерговою.

Як відомо, влада переслідувала письменника останні роки життя, але, незважаючи на складні обставини, драматург створює інтелектуальний і, водночас, зрозумілий твір, який дає уявлення, як англійцям доби Ренесансу, так і сучасному читачу, що саме відбувалось у Франції XVI ст.

К. Марло на рівні ідей вплітає специфіку віросповідання людини у художню тканину твору репліками дійових осіб. Християни, католики і протестанти, мали спільні переконання (в тому числі, переконання, що Ісус Христос був Сином Божим і помер на хресті, щоб спокутувати гріхи людства), але сучасники були більш чутливі до відмінностей між ними. Можливо, найбільш значущою розбіжністю є розуміння ставлення людини до Бога. Католики вважали, що священник – основний посередник між Богом і людиною, який виступає в якості перекладача Слова Божого і клопочеться перед Богом від імені своєї пастви, рекомендує, на відміну від протестантів, налагодити свої відносини з Богом, і проповідує важливість прямого доступу до Слова Божого та індивідуального читання Біблії.

Протестанти кинули виклик владі священників, владі Папи на панування над церквою і його стану в якості представника Бога на землі, стверджуючи, що він не більш ніж «єпископ Риму». Пізніше, коли протиріччя загострилися, Папа ототожнюється з дияволом і Антихристом. Багато протестантів переконалися, що вони були залучені до релігійної війни, що передбачена в біблійній Книзі Одкровення. Вони стверджують, що основна увага повинна бути до Слова Божого. З цієї причини багато реформаторів виступало за видалення зображень із церков (рух, відомий як «іконоборство»).

За допомогою своєрідності жанрової поетики драматичної хроніки у ході дії К. Марло розкриває релігійний конфлікт. Католики і протестанти погодилися, що питання християнського вчення є однією з найбільш серйозних суперечок, які стосуються свідчення існування Бога та спасіння душі. Католицькі теологи припустили, що порятунок можливий, відкритий для всіх, аж до самого останнього моменту життя, і може бути досягнутий

через покаяння за свої гріхи і «добрі справи». На відміну від більшості ранніх протестантських церков, вони прийняли теорію зумовленості, розроблену Жаном Кальвіном, який стверджував, що чоловіки і жінки не мали контролю над своєю долею, бо доля була закладена Богом, перш ніж вони народилися.

Приблизно першу половину п'єси К. Марло присвячує досить прискореному опису подій, які відображають задум герцога де Гіза щодо долі країни. Доказом цього є вмале керування герцогом людьми під час вбивства окремих невинних протестантів: «Монсоро, накажи дати сигнальний постріл, / На вулицю виходять наші люди, / Дай їм знак і потім удар у дзвін, / І Нехай почнеться різанина <...> Tuez! Tuez! Tuez! / Не дайте нікому втекти, вбивайте гугенотів!» [320, с. 9].

Інша частина п'єси – дещо стислий опис наступних сімнадцяти років, у тому числі, смерті короля Карла, прийняття престолу Генріхом III, вбивство Гізом коханця своєї дружини, чимраз більший конфлікт між королем і Гізом, який призвів до вбивства герцога і його брата кардинала і, нарешті, смерті короля Генріха III і його брата. У сукупності вісімнадцять насильницьких смертей на сцені можуть здатися не дуже численними при зіставленні статистики фактичної різанини, але театральне враження від стількох жертв, яких витончено труять, душать, стріляють, складається у своєрідну візуальну гіперболу, яка виконує не тільки освітню функцію, але й є кривавим відображенням дійсності XVI ст.

У панорамі інтриг і кровопролиття можна виділити принаймні три моделі інтерпретації історичних подій, які є характерними для мотиву *de casibus*. По-перше, в історичних джерелах події подаються, як свідчення католицької змови проти протестантизму у всьому світі. Друге впливає із схеми мотиву *de casibus*, яка дає можливість спостерігати падіння видатної особистості – герцога де Гіза – амбітного персонажа, який застосовує насильство до своїх супротивників, тільки щоб зустрітися з власною смертю наприкінці твору. Третя модель, більш властива драматургії

К. Марло – зіставлення амбіцій персонажа з невідворотним насильством на шляху до мети. Свою кмітливість персонаж використовує, щоб прославити себе і знущатися над своїми жертвами. К. Марло відкриває у цих сюжетних вузлах темний бік титанізму: іронічна чарівність перетинається із антигуманними наслідками самореалізації незвичайної людини

К. Марло за допомогою динаміки жанрової поетики трагедії та нового жанру драматичної хроніки об'єднує в одній п'єсі драму та епос. Цей прийом відсилає до маньєризму, який у прагненні розкрити соціально-релігійний нонконформізм, сприяв оновленню жанрового канону. До трагедії письменник залучає новелістичний сюжет, запозичуючи також і тип героя традиції de casibus, який дає простір для реалізації освітніх ідей письменника.

За допомогою першої моделі драматург розповідає історію герцога де Гіза і його сім'ї, пояснює протиріччя між католиками та благочестивими протестантами, загибель деяких католиків в кінцевому результаті через свої злочини. Релігійна та політична пропаганда особливо виділяються у сюжеті п'єси. Це відбувається найбільш явно в останній промові Генріха III, коли монарх, ще не розібравшись, уже знає винних і планує помсту: «Що ще зробили ненавистні якобіти. / Розкажи їй все це і про те, що сподіваюсь зробити, / І якщо я помру папі король помститься / Знищивши його антихристове царство / Ось ціми закривавленими руками його корону зірву / І клятий Рим полум'ям спопелю / Я підпалю всі його будинки і церкви, / А папські вежі святу землю будуть цілувати / Наварреце, дай мені руку, я тут, щоб дати клятву, / Покінчити з римською церквою, / Здатною на такі криваві злочини. / І у вічній дружбі буду з тобою / І з королевою Англії, бажаної / Творцеві за ненависть до папізму» [320, с. 31].

Друга модель дає можливість письменнику згрупувати історичні події навколо образу герцога де Гіза, виявити етапи його падіння. Таке узагальнення історичних фактів допомагає К. Марло пропустити детальне

зображення особливо кривавих та жахливих епізодів, таких, як вбивство Генріха III, зображене у п'єсі як помста герцога за свого брата.

Від першого до останнього слова у п'єсі герцог де Гіза зневажає своїх супротивників і жертв. Протягом усього сюжету він на рівні ідей є носієм філософії Н. Макіавеллі, хибне трактування якої було досить популярним в Англії XVI ст. Цією безкомпромісною позицією герцог провокує та налаштовує короля проти себе. Вбивство герцога де Гіза дає можливість протестантам на короткий час отримати перевагу та висловити рішуче свою позицію: «Поки Цезар іде вперед / Нехай сама думка про це доводить їх до смерті, / Тут вони лише мужлани, я ж – герцог де Гіза / І навіть королів звик я поглядом лякати <...> Здається я смертельно поранений» [320, с. 26].

Динаміка жанрової поетики трагедії простежується у привнесенні типу героя *de casibus* із новели Дж. Боккаччо та філософії Н. Макіавеллі, що є інструментами, якими К. Марло створив ще один неперевершений твір англійської літератури доби Відродження. Докладний перелік історичних фактів створе ілюзію повного занурення у події та пояснює глядачу причини і наслідки дій можновладців. Постійні конфлікти Англії та Франції ототожнили дві нації і події у сусідній країні, особливо криваві, які не могли не вплинути на свідомість англійців та на перебіг їх власної історії.

Динаміка жанрової поетики драматичної хроніки, яку використовує письменник у п'єсі, дозволяє йому не тільки охопити в одному творі великий проміжок часу, майже століття, але й динамічно розгорнути сюжет п'єси. Можна зробити висновок, що п'єса «Паризька різанина» [320] є першоджерелом жанру драматичної хроніки, який потім почав застосовувати у своїх п'єсах В. Шекспір [350].

Тріумф герцога де Гіза у п'єсі умовний. Все, що він планує, завершується успіхом, він не несе покарання за свої злочини і насолоджується своєю безкарністю. Але з моменту приходу до влади Генріха Наваррського влада герцога де Гіза поступово сходить нанівець. Стислий

опис сходження герцога Анжуйського на престол Польщі є знову демонстрацією введення історичних елементів хроніки до жанру трагедії: «Панове поляки, повинен я зізнатися / Що пропозиція, стати вашим королем / Далека того, що я насправді заслужив <...> Але вінець я із вдячністю прийму / І буду рук не покладаючи піклуватися / Про безпеку і процвітання вашого царства» [320, с. 13].

Смерть Карла IX переживається із різаниною, тим самим нівелюючи і порушуючи історичну хронологію подій. З іншого боку, вбивство науковця Рамуса нагадує середньовічні катування. Перед тим як вбити його, Гіз дорікає йому за кепкування над Аристотелем [19] та його вченням. Таке обговорення навряд чи доречне в сцені вбивства. Також слід зазначити хибну переконаність драматурга у тому, що влада Франції, починаючи із Генріха II до Генріха III, буде керуватися принципами псевдофілософії Н. Макіавеллі. Саме тому у п'єсі К. Марло робить герцога де Гіза провідним носієм ідей флорентійського філософа.

У пролозі до «Мальтійського єврея» [322] Н. Макіавеллі виділяє герцога де Гіза як одного зі своїх учнів. Терпіння і праця, відсутність сорому, підпорядкування релігії власним бажанням і цілям, лицемірство і винищення своїх ворогів – це неповний список рис характеру герцога. Із першого монологу герцога драматург не залишає глядачеві жодних сумнівів, Гіз чітко знає, чого хоче та усвідомлює шляхи до своєї мети: «Чому ж? Я – принц із роду Валуа, / Тому є споконвічним і заклятим ворогом Бурбонів. / Я голова католицького союзу / І, значить, ненависний протестантам. / Що я повинен зробити, щоб утримати військо? / І тим більше, що я можу зробити, коли припертий до стіни <...> Важко обрати, я змушений прикидатися» [320, с. 22].

Тим не менш, Гіз вміло використовує релігію як інструмент для захисту себе, королеви-матері та її прагнення до панування, які мов хвилі несуть його до омріяної влади, це в певному сенсі є проявом псевдофілософії

Н. Макіавеллі: «І поки король спить, це зробити легко, / Ми повинні всю владу у країні / Прибрати до власних рук, / Щоб він не зміг існувати без нас. / Тоді католицька віра по волі Риму, / Буде процвітати у Франції і ніхто не буде заперечувати» [320, с.17].

Сучасний читач може знайти у п'єсі історичні неточності тощо. Тим не менш, для глядача елизаветинської доби драматург обрав досить правильну та актуальну тематику твору, чим зацікавив та залучив публіку до дії.

Завдяки актуальності обраної теми про п'єсу драматурга навіть йшлося у тогочасному дипломатичному листуванні. Англійський посол у Франції скаржився, що 1602 р. королева Єлизавета з'явилася на спектаклі у Парижі, на що французький уряд відповів, що у Лондоні театр інсценував різанину Варфоломіївської ночі і смерті герцога де Гіза та короля Генріха IV.

По-друге, швидкість розвитку подій, дія і жорстокість, якій надана повна свобода, є ніби зверненням до аудиторії. Під час вистави тільки на сцені відбувалося 12 насильницьких «смертей» та 5 – 6 вбивств протестантів, про які згадують дійові особи. Це було більш ніж достатньо, щоб догодити глядачу.

«Паризька різанина», нарешті, зобов'язана своїм успіхом «антипапістам». К. Марло у п'єсі відмовляється від звичайного нападу на християнство і християн в цілому та займає націоналістичну і протестантську позицію, яка була властива більшості елизаветинців.

Зображення історичної ситуації у п'єсі К. Марло підпорядковане потребі вирішення релігійних протиріч, щоб ознайомити глядача із ситуацією у сусідній країні. Письменник залучає англійську спільноту у вир міжконфесійного та міжнаціонального дискурсу, обираючи злободенну тематику для твору. Просвітницька функція цієї п'єси виступає на перший план.

Генріх III звинувачує герцога де Гіза у незаконних діях та називає його каталізатором релігійного конфлікту в країні. В останній промові Генріх

несамовито бажає вижити, щоб помститися Риму, розтрощити папську владу, вбити Гіза. Ще одна з його останніх думок – відправити гінця до королеви Єлизавети, щоб повідомити їй про катастрофічні наслідки різанини у Парижі та благословити її ненависть до католиків.

П'єса «Паризька різанина» є сполучною ланкою між двома іншими п'єсами драматурга: «Мальтійським євреєм» [322] та «Едуардом II» [319]. За потужністю та динамікою вона їм не поступається. Цей твір не стає винятком і драматург вплітає до його структури мотив *de casibus* та псевдофілософію Н. Макіавеллі, що надає драмі нового звучання. Непримиренний конфлікт у трагедії розгортається не тільки між особистістю та спільнотою. К. Марло робить наближення до внутрішнього конфлікту герцога. Із одного боку, герцог де Гіз розуміє свою мізерність та нікчемність, із іншого, незважаючи на власну невідповідність він прагне влади, на шляху до якої здійснює вбивства та насильство. У цьому К. Марло розкриває темний бік титанізму, його герой кров'ю намагається зцілити своє «я».

3.3.2. Саморуйнування дійових осіб. Зображенням історичних подій у трагедії К. Марло намагається простежити деградацію відомих постатей, для того, щоб розкрити темний бік титанізму. Творча інтерпретація драматургом шлюбу Генріха Наваррського і Маргарити Валуа, Варфоломійської різанини, перебування герцога Анжуйського у Польщі, смерть Карла IX, сходження на престол Генріха III, війни, вбивство герцога де Гіза і, нарешті, смерть Генріха III потрібні для зображення процесу саморуйнування дійових осіб. Не слід забувати, що сам формат п'єси, особливо у добу Відродження, передбачав стислий виклад подій, сюжет повинен бути цікавим та комерційно вигідним. П'єса К. Марло «Паризька різанина» відповідає всім вимогам того часу та, окрім цього, привертає увагу нововведеннями драматурга.

Письменник руйнує архетип матері в образі королеви Катерини у п'єсі, для якої важливішими є державна посада та власні інтереси, ніж піклування про своїх дітей. Королева-мати постає не лагідною, дбайливою, люблячою жінкою, а холоднокровною вбивцею власних дітей: «Катерина повинна керувати Францією / Як правда те, що я жива, так правда й те, що Карл помре / І Генріх отримає корону. / А якщо він насмілиться пойти проти волі матері, / Залишу я без спадщини його / Я керую Францією, а у них нехай буде корона / І якщо вони влаштують заколот, тоді, якщо знадобиться, вб'ю норавливців. / Мій володарю, ходімо» [320, с. 14]. «І якщо посміє мені перечити мені (Генріх III), / Його відправлю я навздогін брату, / І мій молодший син отримає корону. / Всі ті, хто проти мене йдуть, помруть, / Поки жива Катерина, саме вона залишиться королевою» [320, с. 17].

До сюжетної канви письменник вводить образ Рамуса-науковця, який узагальнює наукову спільноту XVI ст. Його насильницька смерть ще більше підкреслила ставлення до вчених у ті часи: «Рамус, королівський професор логіки <...> І, зневажаючи вчення Арістотеля, можу я сказати, / Не можливо бути вправним у філософії та логіці» [320, с. 11].

Незважаючи на те, що королева-мати, Катерина Медичі, показана у п'єсі як співниця герцога де Гіза у плануванні масового вбивства протестантів, драматург у тексті не її, а герцога зображує ініціатором змови. Також Гіз домінує у сцені вбивства протестантських проповідників, учителів, і навіть філософа Рамуса: «Чому ти маєш страждати через якогось мужика? / Краще відправити його прямисінько до пекла» [320, с. 11].

Однією із центральних постатей у п'єсі є герцог де Гіз. Йому відведена роль підступного злодія, який, відповідно до тексту, є ініціатором різанини. К. Марло ставить герцога де Гіза в один ряд із персонажами інших своїх п'єс, такими як Варавва, Мортімер Молодший, Едуард II, які зберегли вірність своїй позиції та нещадність у боротьбі з ворогами до кінця. Гіз пишається своїми вчинками і, відповідаючи на пораду одного зі своїх вбивць, каже: «Не

турбуйте мене, я нікого не скривдив, / У короля не буду просити вибачення. / Ах, чому я не можу врятувати своє життя / Або стати безсмертним, щоб помститися!» [320, с. 26].

Перед початком різанини герцог де Гіз збирає своїх спільників та наказує їм присягнути йому та католицизму на вірність: «Анжу, Дюмен, Гонзаго Рец, присягніть / Срібним хрестом на шоломах ваших / Вбивати всіх, хто запідозрений буде у єреси» [320, с. 7]. Він із спільниками вирішують вбити першого адмірала, але простого вбивства їм замало, і вони знущаються над тілом померлого: «Адмірала, / Голову та прапорonoсця лютеран, / Слід на початку різанини, / У ліжку вбити <...> Потім скиньте його вниз <...> О, підлий виродок Шатільонів, / Лідер та прапорonoсець протестантів <...> Не врятувала тебе твоя релігія, / Я, герцог Гіз, на твоєму холодному тілі залишив тавро» [320, с. 8]. Цей вчинок вказує на початок його саморуйнування. Він як перевертень під час повного місяця бажає тільки вбивств та насолоджується видом крові.

Саме герцог де Гіз керує різаниною, пильнуючи за спільниками. Він легко і невимушено цитує Біблію, під час вбивств використовує її як аргумент для своїх дій: «Вбивайте! Вбивайте! Вбивайте! / Вбивайте гугенотів, нехай жоден не зможе втекти <...> Написано у Святом Письмі: “Любити ближнього свого!” (промовив Гіз, заколюючи Лорана)» [320, с. 9]. К. Марло розкриває, як Гіз отримує задоволення від вбивств гугенотів: , над їхніми тілами йому дихається легше: «Дихається мені тут легко. / Киньте його (труп) до канави» [320, с. 17]

Під час різанини у Гіза кожна хвилина на вагу золота, він контролює спільників та негайно змінює плани відповідно до обставин: «Мілорди, давайте стримаємо нашу лють до світанку. / Але ми різанину не припинимо на цьому. / Нехай Гонзаго до Орлеану, Рец їде у Д’єпп, / Монсоро відправиться до Руану і всіх, до останнього / Єретиків нещадно винищимо» [320, с. 12–13].

Герцог Анжуйський, друга за значущістю дійова особа п'єси (майбутній Генріх III король Франції), всю відповідальність за різанину звалює на натовп та на його некерованість: «Так що поробиш із черню? / Не міг я бунт угамувати, як не намагався» [320, с. 27]. У такий спосіб драматург показує справжнє ставлення можновладців до народу. Королі та вельможі ладні всі свої діяння, якщо їм це вигідно, приписати народним масам людям і покарати їх за це.

Майбутній король Франції (герцог Анжуйський), швидко зрозумівши, що йому нічого не дістанеться під час поділу влади після різанини, не витрачає часу даремно, забезпечує собі підтримку поляків та отримує титул польського короля. Він хапається за цей шанс, як за єдину можливість принаймні у Польщі здобути найвищу державну посаду. Герцог ладен зрадити своїм переконанням, своїй вірі заради наживи та влади.

Врешті-решт драматург показує, як за всі свої діяння Гіз зазнає покарання від нового короля Франції. Генріх наказує вбити Гіза, і у такий спосіб стає повноправним королем Франції. Після вбивства Гіза королева-мати щиро оплакує його смерть: «Від скорботи німію я. Краще б я / Тебе, мій сине, у пелюшках придушила б. / Мій син? Ні, ти не син мені, ти знайда! / Будь проклятий, нечестивцю! Сповіджаю, / Що ти зрадник Франції і віри!» [320, с. 27]. Гіз за життя постійно порівнює себе з Цезарем і за іронією долі смерть отримує від руки простолюдина: «Тут самі мужлани, я ж – герцог Гіз / І поглядом звик лякати <...> І померти від рук мужлана, ну що за печать?» [320, с. 26]. К. Марло втілює припущення, яке із часом стає аксіомою, що все життя цих людей пов'язане із владою, грошима та вбивствами. Їм не відомі прості людські радощі і вони захлинаються у своєму тотальному бажанні володіти і керувати всією країною.

Зображення Генріха Наваррського, як послідовного, богобоязного і благочестивого протестантського лідера, у той час, коли він насправді став католиком, дає можливість письменнику розкрити саму сутність людей при

владі. Неминучий зв'язок між релігійною і політичною боротьбою драматург не ігнорує, бо цим пояснюється конфлікт Генріха III та герцога де Гіза, які ладні вбити один одного заради своєї власної мети. Слід підкреслити, що письменник виводить на перший план у п'єсі особисті бажання можновладців (у цьому випадку Франції), яких не цікавить добробут країни: «Отже, король знову шукає дружби Гіза. / І схилилися переді мною його фаворити. / Виходить, що недарма військо я зібрав. / Тепер клянуся писанням, / Що як полонений цар за римським полководцем / Він за моєю переможною колісницею, / Тепер, коли мені все стало зрозуміло, / І побачив я, що час даремно гаяв. / Тримаю міцно меча, бо тільки на нього остання надія Гіза!» [320, с. 25].

Кульмінацією К. Марло робить прогулянку королеви, Гіза та кардинала до місця кривавої розправи над адміралом: «Тепер, мадам, наскільки міцно висить наш адмірал? <...> Я буду наче вихор, попередник бурі» [320, с. 14]. При цьому глядача шокує їхня поведінка: вони спілкуються на світські теми, абсолютно абстрагуючись від навколишніх подій, побачивши тіло адмірала, вони обговорюють його як певний витвір збоченого мистецтва та зазначають, що це є певним їх досягненням і позитивним результатом кривавої бійні, якою вони теж, здається, насолоджуються.

Останньою промовою К. Марло завершує портрет герцога де Гіза, розкриваючи у вкрай довгому монолозі всі мотиви його поведінки та виставляючи його як «католицького монстра» – знаряддя для вбивств у руках Папи: «Померти від рук мужика, що за горе? / О, Сіксте, помстися за це королю! / Филипе і герцог Пармський, помер я заради вас / Нехай Папа відлучить, а Філіп відрубає / Гнилу гілку із роду Валуа! / Vive la messe! Загибель гугенотам! / Цезар не відступив і помирає» [320, с. 26].

Водночас тексту п'єси стає зрозумілим неоднозначне ставлення до релігії самого герцога. Драматург дає зрозуміти глядачу, що саме

безперебійне фінансування Ватиканом задумів герцога де Гіза є ключем до його вірності католикам.

Герцог де Гіз залишається вірним своїй позиції до кінця, деградує морально. Ріки крові та насильства роблять його монстром без почуттів, який ладен вбити всіх на своєму шляху до влади та грошей. Цей образ є уособленням так званої жорстокої енергії, яка руйнує все своє оточення, і, навіть саму себе.

Зрада дружини герцога де Гіза з ідейним ворогом чоловіка є паралеллю історичного зіткнення гугенотів та католиків. Недоліком п'єси є занадто швидкий темп розгортання подій, дуже короткі сцени слідує одна за одною. Наприклад, герцог Анжуйський згоду зійти на польський престол дає у декількох рядках: «Відважний народ у Польщі, наскільки я чув. / І гідний він такого короля, / Який може мудрістю своєю вирішувати чвари / І в задум ворогів зрозуміти» [320, с. 13]. Таким чином, драматургу вдається створити певний пригнічений настрій, який притаманний пафосу трагедії у цій п'єсі. Тут немає місця посмішкам та жартам, письменник закликає глядача задуматись над сучасними йому історичними подіями та над непростюю ситуацією у власній країні.

Герцог де Гіз прагне полюбити та досягнути неможливе. У той час, коли помираючи Тамерлан шкодує, що не встиг все завоювати, тобто мріє про нездійсненне, Гіз досягає щастя не словом, а ділом: «Охоплений релігійним завзяттям, / Я хотів зібрати всі сили / Щоб перемогти пуритан / І знаю, що Папа продасть корону в тричі дорожче, / Мені або католику Філіппу, королю Іспанії, / Хочу, щоб викликав він своїх індіанців, / Для пошуку золота у надрах Америки. / І Наваррі, яка ховає їх під своїми крилами, / Слід побочити ворога у Лотарингах / Ваша високість, не потрібно боятися моєї армії, / Це лише для вашої безпеки і захисту від ворогів» [320, с. 26]. Він хоче жити небезпечно. Це дає йому таку насолоду, яка спонукає його стрибати у

майбутнє життя і ризикувати відчутти муки, нагадуючи тим самим Фауста К. Марло.

Знаковою особливістю герцога де Гіза є гординя. Він любить порівнювати себе з Цезарем. Цим прийомом К. Марло актуалізує античні цінності, притаманні естетиці Відродження. Герцог зневажає тих, хто стоїть за ним, і коли думає про власну смерть, то бажає потрапити до рук найманих головорізів. Це призводить до невтішного результату: мрія матеріалізується в амбіції, яка виходить за межі можливостей розумного політика, а саме захоплення французької корони.

Інші дійові особи, як завжди, зображуються сумарно. Катерина Медічі амбітна, як і герцог де Гіз, який знаходить в ній свого найефективнішу співницю. Її найбільші бажання є не стільки отримання влада і зайняти місце короля, скільки стати гідною підтримкою для свого сина. Але протягом п'єси всі материнські почуття зникають перед оманливою майбутньою владою. Вона ладна вбити власних дітей, якщо вони заважатимуть їй зійти на престол. К. Марло робить її однією з причин смерті Карла IX: вже після вбивства біля трупа герцога вона дає волю сльозам, можливо, то були сльози каяття: «Йдіть геть, залишіть мене скорбити. / Любий Гізе, можливо він би і не помер, якщо би не був тут / Кому мені зараз довірити свої таємниці, / Або кому я допоможу створювати нову релігію? / Протестанти будуть цим пишатися, / Слабкий Наваррець отримає корону Франції, а я що можу з цим зробити? / Але печаль з'їдає мою душу, / З того моменту, коли Гіз помер, я жити теж не буду» [320, с. 27].

Звернення до Бога Генріха Наваррського, провідного протестанта, не могло не знайти відгук у серцях англійського народу: «Не сумнівайтесь, що допоможе правити нам віра / Переможно розгромити я ворогів <...> Всевишній буде допомагати мені / На благо істинної віри <...> Нас перемога лаврами вінчає, / Праведника цар небесний / Ще за життя одарує славою» [320, с. 21].

Таким чином, для дослідження п'єси «Паризька різанина» саме аналіз творів драматурга у нерозривному зв'язку із тенденціями доби Відродження дає можливість вірного та найбільш точного вивчення твору. Використання К. Марло історичної постаті герцога де Гіза дає можливість утворити художній образ, в якому сконцентрований суспільний негатив, що відкриває простір для просвітництва. Недаремно у більшості п'єс драматурга уособленням зла буває тільки один персонаж – інші дійові особи виконують функцію трагічного тла для нього. Письменник створює художній світ, до якого не можна поставитися байдуже. Повне занурення глядача у п'єсу, співчуття або огида, в будь-якому випадку, небайдужість до персонажа, дають драматургу свободу дій. К. Марло протягом всієї п'єси не вживає жодного зайвого слова, ніби побоюючись згаяти дорогоцінну увагу глядачів.

Слід зазначити, що твору притаманне атипове використання К. Марло драми. Персонаж у п'єсі вирізняється серед інших, що дає можливість автору говорити через нього з глядачем. Шлях до влади та великих грошей не буває простим, безкровним, ані красивим. Герцог де Гіз – відверто негативний персонаж – спонукає замислитися, а чи варто настільки бажати влади, щоб, не досягнувши її, померти у канаві? Драматург протягом всього твору веде свого глядача, не вказуючи при цьому шлях. Можливо, популярність п'єси була і в тому, що вона спонукала простих людей думати, вирішувати та обирати шлях самостійно, без вказівок можновладців, що було рідкістю у XVI ст.

Назва п'єси К. Марло «Паризька різанина» красномовно свідчить про політичні процеси, які відбулись у Франції тогочасній. Криваві ріки текли по всій країні, вбивство сина матір'ю, брата братом були настільки звичними, що ніхто не замислювався над іншими варіантами вирішення проблем. «Немає людини – немає проблеми» – під таким гаслом керували Францією тогочасні королі, не усвідомлюючи, що у такий спосіб вони не вирішують свої проблеми, а збільшують їх.

Завдяки початку формування маньєризму, трансформувавши жанрову поетику трагедії, вдається виявити особливості драматичної хроніки, який дозволяє К. Марло, не поступаючись освітньою цінністю п'єси, описати історичні події того часу. Використання у п'єсі мотиву *de casibus* дає К. Марло можливість майже крок за кроком відтворити саморуйнування та моральну деградацію головного (на думку драматурга) ініціатора кривавої бійні у Франції – герцога де Гіза.

Герцог виступає в п'єсі титаном зла, тоді як Генріх Наваррський, позбавлений мужності та стійкості лідера, іноді взагалі виступає як слабкий воїн, у якого відчутній інстинкт самозбереження.

Образ герцога де Гіза є логічним, але більш цивілізованим продовженням Варавви із п'єси «Мальтійський єврей» [322]. Найжорстокіші вчинки герцога задовольняють попит натовпу та допомагають визначитися із власними симпатіями.

У «Паризькій різанині» різниця між католиками і протестантами, єретиками і віруючими за іронією долі стає розмитою: останньою реплікою протестантів є обітниця кривавої помсти. Генріх III (герцог Анжуйський) фактично перетворюється на протестанта. Поранений він присягається знищити Папу.

Реальні події формують історичний пласт у поетиці твору, який розкриває конфлікт між католиками та протестантами, що ідеально підходить для впливу на спільноту: заохочення співвітчизників до нової віри (протестантизму).

Висновки до розділу 3

Творчий доробок К. Марло відображує літературні тенденції доби Єлизавети I та є концептуальним підґрунтям становлення генія В. Шекспіра в англійській національній літературі. Життєвий та творчий шлях К. Марло був

перерваний насильно, але життя його п'єс у світі театру триває. Він сяяв, як яскрава зірка театру до появи В. Шекспіра, чия робота міцно пов'язана із спадщиною драматурга. У наш час, після фактичної відсутності на сцені протягом більше ніж двох з половиною століть, його п'єси переживають нове відродження. Приречений у деякому сенсі ніколи не вийти із тіні В. Шекспіра, К. Марло, тим не менш, виступає як фігура, чиї досягнення і тонке відчуття доби вплинули не тільки на розвиток театрального мистецтва в Англії, але і відобразили дух Ренесансу у всій його різноманітності і суперечливості.

Його драма допомогла обрмити в символічну форму найбільш потужні теми та міфи доби Відродження – прагнення до створення нових монархій та завоювання світу, тонке і часто хибне трактування постулатів філософії Н. Макіавеллі, сприйняття влади, фаустівський парадокс нескінченного прагнення до нових знань і самознищення. К. Марло підніс поетичні та психологічні аспекти драми далеко за межі норм і ідеалів гуманізму доби Відродження, акцентуючи увагу глядача на риторичному стилі і класичному навчанні. Новаторство мови та динаміка жанрової поетики трагедії роблять п'єси драматурга унікальними. Поєднання науки, середньовічної та класичної конвенцій створюють новий синтез, який отримав міфічний резонанс.

Створюючи передусім некомерційні п'єси, драматург ставив перед собою іншу мету: освіта англійського народу.

Разом із цим у творчому процесі паралельно із написанням п'єс у класичному жанрі трагедії, шляхом динаміки жанрової поетики відбувається окреслення рис нового жанру драматичної хроніки, який дозволяв відтворювати історичні події в одній п'єсі, які в реальному житті могли займати не одне століття. К. Марло також не оминув своєю увагою популярну на той час псевдофілософію Н. Макіавеллі (тобто спотворений

варіант його філософії) та мотив *de casibus*, які стали інструментом в руках письменника для висловлення своєї громадянської позиції.

Драматург перетворив усне мовлення на сцені на майстерну і потужну драматичну виставу, щоб у такий спосіб пояснити та донести до глядача своє світовідчуття. Його п'єси увібрали дух, вібрації доби Відродження, дійові особи стали зрозумілими народу, репліки запам'ятовували, їх вчили напам'ять. У п'єсах К. Марло «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина» з'явилося нове відчуття класичного жанру, новий погляд на сенс людського життя, волі і самознищення, що перебуває у постійному динамічному русі. У своїй найкращій конфігурації, далеко за межами шаблонної ренесансної трагедії, творча спадщина письменника у елизаветинському театрі збагатила європейську літературу, започаткувала вивчення мотивів і наслідків деструктивних і саморуйнівних дій.

У п'єсах драматург знаходив відповіді на свої запитання, для чого і наділяв дійових осіб певними якостями. У п'єсах «Мальтійський єврей», «Едуард II», «Паризька різанина» драматург не зображує моральне падіння титанічної особистості. Персонажі Варавва, Едуард II, герцог де Гіз є неоднозначними. Здається, що до кривавих розправ їх підштовхує неконтрольована жага влади та багатства. Вони ладні заради цього весь світ поставити на коліна.

Герцог де Гіз тримає все у своїх руках, займаючи провідну позицію у п'єсі. Варавва не схиляється перед обставинами і вірить у свою зірку, чекаючи слушного часу для помсти. Падіння Едуарда II відбувається тільки через його слабкості та недоліки.

Специфічне трактування філософії Н. Макіавеллі гармонійно поєднується із мотивом *de casibus*, що є концептуальним у жанрах драматичної хроніки та трагедії К. Марло.

Перш за все письменник видозмінює білий вірш, роблячи його більш гнучким та звільненим від правил. Це дозволяє йому створювати власний

унікальний стиль мовлення. Білий вірш К. Марло простий за своєю будовою та зрозумілий для глядача. Таким чином, драматург реалізує освітню функцію у п'єсах. Динаміка жанрової поетики трагедії шляхом введення до неї мотиву *de casibus* набуває іншого, можна сказати, суто англійського звучання, що не могло не сподобатись глядачу та не збільшити популярність п'єс. Окреслення нового жанру драматичної хроніки, шляхом динаміки жанрової поетики трагедії дало можливість К. Марло видозмінити звичний для англійців жанр хроніки та адаптувати його до театральної сцени. Усі ці здобутки письменника сприяли початку формування у XVI ст. національної англійської літератури.

Драматург як представник доби Відродження, є втіленням ідей свого часу, можливо, більш ніж будь-хто із його співвітчизників. Письменник тлумачить існування на Землі не як підготовку до вічного життя, а як самоціль. Він повною мірою усвідомлює можливості людської природи, яку він розширює до нескінченності.

Таким чином, людина у п'єсах драматурга здатна реалізувати власні амбіції, які є самою суттю її природи, що відбилося у драматичних творах К. Марло «Мальтійський єврей», «Едуард II» та «Паризька різанина», де він не тільки окреслює початок формування нового драматичного жанру, але й висловлює свою власну інтерпретацію історичних подій XVI ст. у світі та Англії.

ВИСНОВКИ

Значення творчого доробку К. Марло для розвитку історії літератури, а особливо для вивчення становлення англійської національної літератури полягає, на нашу думку, у новаторстві письменника, повному переосмисленні та динаміці жанрової поетики трагедії шляхом залучення до класичного жанру мотиву *de casibus* та псевдофілософії Н. Макіавеллі, окресленні рис нового жанру драматичної хроніки та трагедії помсти, завдяки яким драматург втілював свої освітні задуми і залучав народ до спільного обговорення, осмислення важливих історико-культурних подій у житті Англії.

Творчість К. Марло вивчена не повною мірою, зокрема у вітчизняному літературознавстві. Виняткове дослідження біографії письменника та вивчення лише окремих рис його творчості не дають повного уявлення про літературну спадщину драматурга.

Англійський театр був міцно пов'язаний із народними смаками і вимогами та розвивався в умовах становлення національної свідомості і самоідентифікації англійців як нації. На динаміку англійського театру вплинули молоді драматурги (гурток «Університетських умів»), які здобули освіту в Оксфорді та Кембриджі. Театр став не тільки місцем розваг, а й осередком культури.

Англійська драма XVI ст. поступово формує гуманістичний світогляд, підштовхує митців до творчого пошуку нових форм для втілення соціальної проблематики доби, переходу від старих жанрів до нових – від середньовічного мораліте і інтерлюдії до трагедії і комедії, відкриття джерел сюжетів: середньовічний епос, антична історія та міфологія, національні англійські літописи, новелістика Ренесансу.

Зростання національної свідомості посилило інтерес до минулого країни, з'являються п'єси-хроніки, присвячені історії Англії, до них відносяться п'єси К. Марло «Едуард II» та «Паризька різанина».

Завдяки формуванню нового стилю європейського мистецтва – маньєризму, в літературних творах переважає метафорична насиченість, вживання гіпербол, застосування гротеску, нерівномірність композиції, контрастність персонажів. Відбувається експериментальна жанрова трансформація, яка спричинила до оновлення попередніх жанрів та появу нових (драматична хроніка, філософська трагедія, трагікомедія), що їх широко використовував К. Марло при створенні п'єс: «Дідона, цариця Карфагену», «Тамерлан Великий», «Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста», «Едуард II» та «Паризька різанина».

Творчий доробок письменника виокремлюється серед його однодумців, які входили до гуртка «Університетські уми». Драматург із самого початку починає експериментувати із жанровою поетикою, сюжетом та досліджувати вплив п'єс на публіку. Таким чином, він, почавши із «Дідони – цариці Карфагену», прем'єра якої була камерною та оминула публічні театри, досягає в останніх своїх п'єсах єдності з народом, стовідсотково влучаючи в ціль і втілюючи свої освітянські задуми.

Так само як і інші випускники університетів (Дж. Лілі, Р. Грін, Дж. Піль, Т. Неш, Т. Лодж) К. Марло відчув нові можливості і потреби суспільства у багатолюдному Лондоні. У дисертації ми виокремили місце творчого доробку К. Марло – драматург як ніхто інший гостро відображає тенденції доби Відродження. П'єсу «Мальтійський єврей» (1589 р.) можна сміливо назвати апогеєм творчості К. Марло, оскільки письменник одним із перших використовує у творі мотив *de casibus* та впроваджує псевдофілософію Н. Макіавеллі, які є провідними доктринами п'єси. Ми довели, що ці додаткові елементи у поєднанні з жанром трагедії дають К. Марло можливість створити неперевершений образ Варавви, уособлення

абсолютного зла. Його негативні риси та жахливі вчинки допомагають письменникові підкреслити досить гострий релігійний конфлікт. Якщо провести аналогію, то в Англії доби Відродження питання релігійного протистояння було не менш гострим та болучим. На той час відбувається від'єднання англійської церкви від Риму та впровадження нової релігії – протестантизму. Саме завдяки філігранному новаторському втіленню творчої концепції, на нашу думку, п'єса набуває шаленої популярності.

Ми доводимо, що наступні твори – «Едуард II» і «Паризька різанина» стають логічним продовженням естетики «Мальтійського єврея». Нами встановлено, що драматург не полишає спроби у цих п'єсах створити повноцінний художній образ зла, для чого вводить динаміку жанрової поетики трагедії, окреслює новий жанр в англійській літературі – драматичну хроніку, що, ми вважаємо, пізніше буде використовувати В. Шекспір. Жанр хроніки є традиційним для англійської літератури, але неприйнятним та завеликим для елізаветинської драми XVI ст., оскільки популярності на той час набувають театральне мистецтво та п'єси.

Нами визначено, що ввівши динаміку жанрової поетики, об'єднавши риси хроніки і драми, письменник викарбовує «ідеальний» жанр, який повністю відповідає його вимогам: зробити важливі історичні події доступними та зрозумілими народові. Також ми встановлюємо, що до своїх драматичних хронік К. Марло вводить мотив *de casibus* та псевдофілософію Н. Макіавеллі. Образи Едуарда II та герцога де Гіза стають в один ряд із Вараввою, а їхнє падіння та моральна деградація стають головними у п'єсах. Персонаж Едуарда II наближує публіку до короля та дозволяє критично проаналізувати часи його правління.

Герцог де Гіз виступає як прямий спадкоємець Н. Макіавеллі, за допомогою такого різко негативного образу драматург розкриває справжні причини та жахливі наслідки кривавої бійні під час Варфоломіївської ночі. Ми доводимо що саме тонке світосприйняття, ерудованість, відчуття духу

народу роблять із його п'єс впливову зброю для керування народними масами.

Ми зосереджуємося на виявленні тенденцій доби у творах елизаветиських драматургів, осмисленні історичного контексту і політичних вподобань, які були поширені на той час в Англії. Після проведення Рефермації в Англії та відділення від церковної влади Риму потрібен був інструмент для керування народними масами. Таким інструментом стає англійська драма. Завдяки змінам, що їх вніс К. Марло до білого вірша, п'єси стають зрозумілими і простому глядачу. Англійська драматургія набирає незваної ані до, ані після популярності. Ми встановлюємо, що через театр можна було пояснити англійському народу вчинки влади, історію власної країни та актуальні тогочасні події.

У дисертації доведено, що в історію англійської літератури К. Марло увійшов як сміливий реформатор у мистецтві. У його п'єсах гуманістичний ідеал виступив у відкритому конфлікті з основами середньовічної феодальної ідеології і, насамперед, із релігією і усталеною мораллю. Ані до, ані після К. Марло англійська література не знала такого різкого заперечення релігійного авторитету, соціальних та моральних заборон, що сковували розум і волю особистості. Разом із тим, ми вважаємо, що усвідомлення не лише зовнішніх, а й внутрішніх протиріч ідеалу вільної особистості підвело драматурга до межі, за якою можливий розпад власне гуманістичної ідеології. У цьому сенсі К. Марло, на нашу думку, будучи попередником В. Шекспіра у драмі, фрагментарно виявляється ближче до літератури кризи англійського гуманізму.

На наш погляд, драматург не намагається створити комедії та перекладати твори письменників з інших країн, як його колеги, він займається виключно трагедією, привносячи динаміку до її жанрової поетики. Трагедія із властивими їй непримиренними конфліктами більш зрозуміла глядачу. Ми встановлюємо, що вміло вплітаючи до трагедії риси

традиційного для англійців жанру хроніки письменник окреслює зародження нового для ренесансного театру жанру драматичної хроніки. Динаміка жанрової поетики, створення концепції трагедії помсти, позначення початку формування жанру драматичної хроніки, влучне введення історії Англії до сюжетної канви пояснюють популярність та зрозумілість творів К. Марло. Письменник своїми творами розпочинає становлення англійської національної літератури.

К. Марло створює художні образи, які згодом були під силу лише небагатьом, виключно обдарованим, митцям. Образи Варавви, Мортімера Молодшого, герцога де Гіза є не лише відкриттям колосальних позитивних потенцій особистості, ми встановлюємо, що в них криється величезна руйнівна сила, яка прихована в людині: озлоблення сильної особистості, керування волею і свободою інших людей, конфлікт особистості з власним «я» під тиском непереборних ворожих йому сил.

У наш час, після фактичної відсутності на сцені протягом більше ніж двох із половиною століть, його п'єси переживають відродження. Приречений у деякому сенсі ніколи не вийти з тіні В. Шекспіра, К. Марло, тим не менш, виступає як фігура, чиї досягнення і тонке відчуття доби Відродження вплинули не тільки на розвиток театрального мистецтва в Англії, але і відобразили дух Ренесансу у всій його різноманітності і суперечливості. Поряд із В. Шекспіром, який творив набагато довше, К. Марло підніс поетичні та психологічні аспекти драми далеко за межі норм і ідеалів гуманізму доби Відродження, акцентувавши увагу глядача на риторичному стилі і класичному навчанні. Ми доводимо, що компіляція із науки, середньовічної та класичної конвенцій, створюють новий синтез, який набув широкого резонансу у XVI ст.

Драматичний успіх К. Марло був пов'язаний із конкретними традиціями і розвитком публічного театру. Поява талановитих письменників, обдарованих виконавців, і широка аудиторія, яка коливалася від королеви до

учнів та робітників зробили можливим те, що зараз можна назвати тріумфом драматичного мистецтва. Письменник своїми творами ввів у світовий літературний простір невлومی владу драматичного твору, про яку досі йдуть дискусії вже протягом багатьох століть після царювання Єлизавети I.

Створюючи передусім некомерційні п'єси, драматург ставив перед собою певну мету: освіта англійського народу. Разом із цим у творчому процесі відбувалося й зародження жанру драматичної хроніки, який дозволяв зображувати історичні події, що займали в історії роки та століття, відтворювались на сцені театру за невеликий проміжок часу. К. Марло також не оминув своєю увагою популярну на той час псевдофілософію Н. Макіавеллі та мотив *de casibus*, які стали інструментом в руках письменника для висловлення своєї громадської позиції.

У п'єсах К. Марло з'явилася динаміка жанрової поетики трагедії, унікальний погляд на сенс людського життя, волю і самознищення, що перебуває у постійному динамічному русі. У своїй найкращій конфігурації, далеко за межами шаблонної і часто банальної Ренесансної трагедії творча спадщина письменника у елизаветинському театрі збагатила європейську літературу та ввела перспективу психологізму у драму, вивчення мотивів і наслідків деструктивних і саморуйнівних дій. Різні способи передачі психологізму, якими користувався драматург у порівнянні з іншими драматичними творами XVI ст. заслуговують пильної уваги та ретельного аналізу.

Можна припустити, що п'єси драматурга були спробою знищення репресивних культурних установ у Англії XVI ст. Саме переосмислення творчого доробку К. Марло дасть уявлення про початок становлення національної англійської літератури, про формування театрального мистецтва та зародження нової культури із середини нації.

Надзвичайно вагомий, на нашу думку, мистецько-естетичний внесок драматурга полягає у створенні титанічних художніх образів, де провідним

постав тип ренесансної людини. Письменник впроваджує ідею псевдофілософії Н. Макіавеллі, як віддзеркалення бажання влади за будь-яку ціну. Введення релігійного конфлікту, який поєднується у п'єсі із філософією флорентійця створює потрібний драматургу фон для саморуйнування дійових осіб. Створення драматургом таких персонажів, відповідно тенденціям доби Відродження, отримує відгук у II пол. XVI ст. та поширюється у I пол. XVII ст. К. Марло сформував тип художнього творення, в якому максимально втілюється комплекс мистецького світогляду XVI ст.

Драматург протиставив усталеним загальноприйнятим дійовим особам англійської драми власних ренесансних персонажів. Своїми п'єсами К. Марло формує нові драматичні канони та робить перші кроки до створення англійської національної літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. М., Л. : Искусство, 1959. 266 с.
2. Аксенов И. А. Бен Джонсон: Жизнь и творчество. Драматические произведения. в 2 т. М. : Academia, 1931. Т.1. С. 21–110.
3. Аксенов И. А. Елизаветинцы. Статьи и переводы. М. : Худ. лит, 1938. 717 с.
4. Алексеев М. П. Английская литература: очерки и исслед. Ленинград : Наука, 1991. 460 с.
5. Алексеев М. П. Развитие английской драматургии до Шекспира // История западноевропейской литературы. В 2 т. М. : Учпедгиз, 1949. Т. 1. С. 548–563.
6. Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение : монографія / М. : Наука, 1983. 448 с.
7. Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М. : Искусство, 1976. 237 с.
8. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. Л. : ЛГУ, 1968. 339 с.
9. Андрущенко Е. А. Литература в поисках новых форм и новых смыслов : монографія / Днепрпетровск : Изд-во ДНУ, 2007. 276 с.
10. Аникин Г. В. История английской литературы. М. : Высшая школа, 1985. 431 с.
11. Аникст А. А. История английской литературы. М. : Учпедгиз, 1956. 464 с.
12. Аникст А. А. Концепция маньеризма в искусствознании XX века // Советское искусствознание. М. : Наука, 1977. С. 56–92.
13. Аникст А. А. Младшие современники Шекспира. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. 580 с.
14. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М. : Изд-во Дрофа, 2006. 287 с.

15. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М. : Наука, 1967. 455 с.
16. Аникст А. А. Трагическая история К. Марло. 400 лет со дня рождения выдающегося англ. драматурга // Лит. Россия. 1964. № 6. С. 24–35.
17. Аникст А. А. Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения. М. : Наука, 1986. С. 64.
18. Антологія світової літературно-критичної думки / ред. рада: М. Зубрицька (голова) та ін. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.
19. Аристотель. Поэтика [пер. з давньогрец. Б. Тен]. К. : Мистецтво, 1967. 134 с.
20. Артамонов С. Д. Литература эпохи Просвещения. М. : Просвещение, 1994. 238 с.
21. Афанасьев А. Ю. Великие писатели. М. : АСТ, 2002. 352 с.
22. Баканова Е. Р. Кристофер Марло и некоторые философские доктрины его времени // Науч. докл. высш. шк. филол. науки. №6. С. 34–41.
23. Барг М. А. Великая английская революция в портретах ее деятелей. М. : Наука, 1991. С. 5–381.
24. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / П. Баррі [пер. з англ. О. Погинайко]. К. : Смолоскип, 2008. 360 с.
25. Батин М. А. Жанр и мастерство. Свердловск : Наука, 1970. 310 с.
26. Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой: Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М. : Изд-во РГГУ, 2000. 1005 с.
27. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М. : Наука, 1989. 272 с.
28. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М. : Искусство, 1990. 417 с.
29. Баткин Л. М. Ренессансный миф о человеке // Вопросы литературы. 1971. №6. С. 112–134.

30. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. М. : Азбука, 2000. 334 с.
31. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 502 с.
32. Бахтин М. М. Литературно – критические статьи. М. : Художественная литература, 1986. 543 с.
33. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1990. 545 с.
34. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.
35. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. М. : ВШ, 1989. 158 с.
36. Берталанди фон Л. История и статус общей теории систем // Системные исследования. Ежегодник М. : Наука, 1973. С. 20–36.
37. Бибихин В. В. Новый Ренессанс. М. : МАИК «Наука», «Прогресс-Традиция», 1998. 496 с.
38. Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики. К. : Либідь, 1998. 408 с.
39. Бирюкова О. И. Существующие и возможные герменевтические подходы к вопросу о жанре как литературоведческой категории // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 13. С. 17–21.
40. Бичко І. В. Філософія. К. : ЦУЛ, 2010. 648 с.
41. Борев Ю. Б. Эстетика. М. : Высшая школа, 2002. 511 с.
42. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия. Л. : Искусство, 1973. 496 с.
43. Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV – XV вв. М. : Высшая школа, 1977. 257 с.

44. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения [пер. з датськ. В. М. Спасской, В. М. Фриче]. М. : Алгоритм, 1997. 734 с.
45. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Учебное пособие. М. : РГГУ, 2001. 320 с.
46. Брюнетьер Ф. Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М. : МГУ, 1987. С. 96–107.
47. Будний В., М. Ільницький Порівняльне літературознавство: підруч. для студ. К. : Києво–Могилянська академія, 2008. 430 с.
48. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М. : Юристъ, 1996. 591 с.
49. Вебер М. Исследование по методологии науки [пер. с нем. М. И. Левин]. М. : ИНИОН АН СССР, 1980. 202 с.
50. Вергілій П. М. Енеїда [пер. з лат. М. Білик]. Харків : Фоліо, 2003. 350 с.
51. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 408 с.
52. Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. 371 с.
53. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и истории. М. : Художественная литература, 1990. 345 с.
54. Висоцька Н. О. Жіночий портрет на тлі Єлизаветинської доби («Дружина Шекспіра» Ж. Гріг) // Шекспірівський дискурс. 2010. Вип.1. С. 93–102.
55. Висоцька Н. О. Література західноєвропейського середньовіччя. Вінниця : Нова книга, 2003. 464 с.
56. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі. Львів: ВНГЛ – Класика, 2009. 480 с.
57. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер [пер. с нем. Б. Н. Бессонова]. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
58. Галич О. Теорія літератури. К. : Либідь, 2001. 488 с.

59. Гарен Э. Проблемы Итальянского Возрождения [пер. с итал. Е. Ю. Гагарина, О. Ф. Кудрявцев]. М. : Прогресс, 1986. 421 с.
60. Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения: Учебное пособие. М. : Высшая школа, 2006. С. 401–406.
61. Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия Итальянского Возрождения. М. : Высшая школа, 1977. 290 с.
62. Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения. М. : Высшая школа, 1980. 368 с.
63. Грабович Г. Ю. До історії українського літературознавства: Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. 608 с.
64. Гражданская З. Т. От Шекспира до Марло: англ. писатели XVI – XXвв. М. : Просвещение, 1992. 189с.
65. Гринблатт С. Формирование «Я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира [пер. с англ. Г. Дашевского] // Новое литературное обозрение. 1999. № 1 (35). С. 34–42.
66. Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. 613 с.
67. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури. Середніх віків та доби Відродження. К. : Центр учбової літератури, 2007. 248 с.
68. Дживелегов А. К. История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 г. М., Л. : Искусство, 1941. 614 с.
69. Дживелегов А. К. Предшественники Шекспира. М., Л. : Издательство Академии Наук СССР, 1943. Т. 1. – 345 с.
70. Добролюбов Н. А. Литературная критика. В 2 т. Л. : Худ. лит., 1984. 398 с.
71. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів [пер. з англ. М. Гірняк]. Львів. Літопис, 2004. 384 с.
72. Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сборник. Петрозаводск : ПГУ, 1986. 175 с.

73. Жаткин Д. Н., Рябова А. А. Осмысление художественного своеобразия драматургического творчества К. Марло в литературоведческих исследованиях А. Т. Парфенова // Изд. высш. уч. завед. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. №2(29). С. 150–161.
74. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб. : СПбГУСПб, 1996. 438 с.
75. Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте. М. : Наука, 1978. 430 с.
76. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. М. : Наука, 1979. 495 с.
77. Жирмунский В. М., Левин Ю. Д., Лихачев Д. С. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды. Л. : Наука, 1977. 407 с.
78. Захаров В. Об историческом фоне английской «трагедии мести» на рубеже XVI – XVII веков // Шекспировские чтения. 1976. М. : Наука, 1977. С. 97–103.
79. Зенкин С. Н. Введение в литературоведение. Теория литературы: Учебное пособие. М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. 81 с.
80. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. М. : Флинта : Наука, 2002. 200 с.
81. Ільницький М. Критики і критерії: літературно-критична думка в Західній Україні 20 – 30 рр. ХХ ст. Львів : ВНТЛ, 1998. 148 с.
82. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / ред. совет: С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров, Е. М. Мелетинский, А. В. Михайлов. М. : Наследие, 1994. 512 с.
83. История английской литературы: в 3 т. / ред. сов. И. И. Анисимов (глава) и др. М., Л. : Издательство АН СССР, 1945–1958. Т. 1. 1945. 675 с. ; Т. 2. 1955. 446 с. ; Т. 3. 1958. 732 с.
84. История западноевропейской литературы: Средние века и Возрождение / ред. совет: М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский,

- С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. М. : Высшая школа, Academia, 2000. 462 с.
85. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств : монографія / Л. : Искусство, 1972. 434 с.
86. Кандидаты на «роль» В. Шекспира [Электронный ресурс] : [сайт] <http://stratford.narod.ru/candidates.html> (дата обращения 17.11.2011).
87. Карельский А. В. От героя к человеку : Два века западноевропейской литературы. М. : Советский писатель, 1990. 405 с.
88. Катышева Дж. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр Дж. Катышева. СПб. : СПбГУП, 2001. 208 с.
89. Квіт С. Герменевтика стилю. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 143 с.
90. Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] : [сайт]. Саратов: Лицей, 2006. 276 с. <http://litterms.ru/je/338> (дата обращения 20.12.2012).
91. Ковалів Ю. І. Драма // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. К. : ВЦ Академія, 2007. Т. 1. С. 297–300.
92. Ковалів Ю. І. Драматична хроніка // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. К. : ВЦ Академія, 2007. Т. 1. С. 303.
93. Ковалів Ю. І. Маньєризм // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. К. : ВЦ Академія, 2007. Т. 2. С. 14–15.
94. Ковалів Ю. І. Трагедія // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. К. : ВЦ Академія, 2007. Т. 2. С. 490–492.
95. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта : Методологічні принципи написання дисертації : Посібник. К. : Твім інтер, 2009. 460 с.
96. Конрад Н. И. Запад и Восток: Статьи. М. : Наука, 1966. 520 с.

97. Косиков Г. К. Современное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М. : Науки, 1987. 310 с.
98. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Львів. : ПАІС, 2005. 368 с.
99. Криворучко С. К. Еволюція особистості у творчості Андре Жіда : монографія / Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. 188 с.
100. Криворучко С. К. Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів : монографія / Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 428 с.
101. Кудрявцев О. Ф. Античное представление о Фортуне в ренессансном мировоззрении // Античное наследие в культуре Возрождения. М. : Наука, 1984. С. 50–57.
102. Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения. М. : Наука, 1979. 280 с.
103. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : навч. посібник. Вінниця : Нова книга, 2004. 272 с.
104. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. М. : Изд-во АН СССР, 1956–59. Т.1. 248 с.
105. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
106. Лисичкина О. Б. Мировая художественная культура. М. : АСТ, Астрель, 2005. 303 с.
107. Літературознавчий словник-довідник / ред. рада: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К. : ВЦ Академія, 1997. 752 с.
108. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. совет: А. И. Николюкина (глава). М. : Интелвак, 2001. 1600 с.
109. Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы / ред. совет: Н. И. Балашов (глава). М. : Наука, 1967. 516 с.

110. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. М. : Наука, 1968. № 8. С. 76.
111. Лихачев Д. С. Поэзия садов : к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М. : Согласие: ОАО «Тип. „Новости”», 1998. 471 с.
112. Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М. : Мысль, 1998. 750 с.
113. Лотман Ю. М., Гаспаров М. Л. Анализ поэтического текста. СПб. : Искусство-СПб, 1996. 846 с.
114. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб. : Искусство-СПб, 1996. 846 с.
115. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве. СПб. : Искусство, 1998. С. 14 – 285.
116. Лотман Ю. М. Язык театра. Об искусстве. СПб. : Искусство, 1998. С. 605 – 608.
117. Майстренко Л. В. Типологія і трансляція міфологеми Еросу у творах Вергілія, Овідія, Данте, Шекспіра : автореферат / Бердянськ : Бердян. держ. пед. ун-т, 2016. 19 с.
118. Макиавелли Н. Государь [пер. с итал. М. Юсим, К. Ковешников]. М. : ЭКСМО, СПб. : Мидгард, 2006. 974 с.
119. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М. : Прогресс, 1980. 374 с.
120. Марло К. Две трагедии («Тамерлан Великий», «Трагическая история доктора Фауста») / ред. совет: И. Л. Андреева, А. Т. Парфенов и др. М. : Высшая школа, 1980. 285 с.
121. Марло К. Произведения [Электронный ресурс] : [сайт] <http://adelanta.info/library/> (дата обращения 16.05.2013).
122. Марло К. Сочинения. М. : Гослитиздат, 1961. 662 с.
123. Микеладзе Н. Э. Шекспир и Макиавелли: тема «Макиавеллизма» в шекспировской драме. М. : Изд-во «ВК», 2005. 492с.

124. Михальская Н. П. История английской литературы. М. : АCADEMIA, 2006. 479 с.
125. Михальчи Д. Е. История западноевропейской литературы. Средние века, эпоха Возрождения и XVII век. М. : Наука, 1949. 96 с.
126. Михайлов А. В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи-роблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М. : Наука, 1989. 232 с.
127. Младшие современники Шекспира. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. 591 с.
128. Мокульский С. С. История западноевропейского театра. в 8 т. М. : Искусство, 1955. Т. 1. 751 с.
129. Монроуз Л. А. Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры [пер. с англ. О. Литвинова и С. Козлова] // НЛЮ. М. : Новое литературное обозрение, 2000. № 42. С. 13–36.
130. Мортон А. Л. История Англии. М. : Изд-во иностранной литературы, 1950. 465 с.
131. Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л. : АCADEMIA, 1925. 168 с.
132. Наливайко Д. С. Теорія літератури і компаративістика. К. : Вид. дім «Києво–Могилянська академія», 2006. 374 с.
133. Науман М. Литературное произведение и история литературы. М. : Радуга, 1984. 423 с.
134. Нерсесова М. А., Сурков А. А. Марло // Краткая литературная энциклопедия. М.: Лакшин – Мураново. 1967. Т. 4. С. 644–646.
135. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. М. : Наука, 1976. 357 с.
136. Нефедов Н. Т. Возникновение биографического метода // История зарубежной критики и литературоведения. М. : Наука, 1988. 130–138 с.

137. Овчинникова Ф. Г. Марло и Шекспир. М. : Ученые записки, 1966. С. 202–222.
138. Овчинникова Ф. Г. Проблема героя в драматургии Марло. М. : Ученые записки, 1958. С. 55–93.
139. Павличко С. Зарубіжна література. Дослідження та критичні статті. К. : Основи, 2001. – 559 с.
140. Парфенов А. Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». М. : Высшая школа, 1982. 109 с.
141. Парфенов А. Т. Гротескный реализм на рубеже нового времени. М. : Наука, 1978. С. 190–200.
142. Парфенов А. Т. Кристофер Марло // В кн. Марло Кристофер. Сочинения. М. : Гослитиздат, 1961. 665 с.
143. Парфенов А. Т. Кристофер Марло. М. : Художественная литература, 1964. 221 с.
144. Парфенов А. Т. К проблеме маньеризма в английской драматургии эпохи Возрождения. М.: Изд-во АН СССР, 1982. Т. 41. С. 442–453.
145. Парфенов А. Т. Легенда о Фаусте и гуманисты Северного Возрождения. Культура эпохи Возрождения и Реформация. М. : Наука, 1981. С. 163–170.
146. Парфенов А. Т. Марло, Шекспир, Джонсон как современники // Филол. науки. 1975. №3. С. 88–96.
147. Пахсарьян Н. Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности. М. : Высшая школа, 2001. 368 с.
148. Петрушенко В. Л. Філософія. Львів : Магнолія плюс, 2006. 243 с.
149. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М. : Гос. изд-во худ. лит., 1961. 367 с.
150. Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М. : Художественная литература, 1971. 606 с.

151. Писарев Д. И. Литературная критика, в 3 т. Л. : Художественная литература, 1981. Т. 2. 190 с.
152. Платон Филеб. Государство. Тимей. Критий / ред. совет: А. Ф. Лосев, С. С. Аверинцев, А. Н. Егунов, Н. В. Самсонов, В. Асмус, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1999. 656 с.
153. Позняков Л. Р. История английской и американской литературы. Ростов на Дону : Феникс, 2002. 318 с.
154. Потебня А. А. Слово и миф. М. : Правда, 1989. 624 с.
155. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М. : Высшая школа, 1990. 344 с.
156. Потницева Т. Н. Биография как жанр английской литературы XVIII – XIX вв. : дис... д-ра филол. наук: 10.01.05, Днепропетровский гос. ун-т. Днепропетровск, 1993. 401 с.
157. Проблемы культуры Итальянского Возрождения / ред. совет: В. И. Рутенберг, Е. В. Бернадская, А. Х. Горфункель, А. А. Касаткин, И. Х. Черняк. Ленинград : Наука, 1979. 152 с.
158. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1996. 365 с.
159. Пуришев Б. И. Взаимодействие жанров в художественной системе писателя. М. : МГПИ, 1982. 177 с.
160. Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. М. : Гос. уч. пед. изд-во, 1938. 758 с.
161. Пыпин А. Н. История русской литературы. СПб. : Типография М. М. Стасюлевича, 1898. С. 58–64.
162. Ренесансні студії : зб. наук. праць / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Класичний приватний університет / ред. рада Н. М. Торкут (голова). – Запоріжжя : КПУ, 2012. Вип. 18–19. 320 с.

163. Ренесансні студії : зб. наук. праць / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Класичний приватний університет / ред. рада Н. М. Торкут (голова). – Запоріжжя : КПУ, 2013. Вип. 20–21. 307 с.
164. Ренесансні студії : зб. наук. праць / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Класичний приватний університет / ред. рада Н. М. Торкут (голова). Запоріжжя : КПУ, 2014. Вип. 22. 170 с.
165. Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. СПб. : Наука, 1991. 155 с.
166. Рябова А. А. Кристофер Марло и русская литература : монография. М. : Флинта, Наука, 2015. 508 с.
167. Рябова А. А. Русская рецепция Кристофера Марло : дис. ... док. филол. наук; 10.01.01 – русская литература. – Саратов : Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского, 2015. 954 с.
168. Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л. : Искусство, 1969. 232 с.
169. Сент-Бёв Ш. О. Литературные портреты. Критические очерки. М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1970. 585 с.
170. Сергеев К. А. Ренессансные основания антропоцентризма. СПб. : Изд-во СПб ун-та, 1993. 260 с.
171. Силецкий В. И. Терминология смертных грехов в культуре позднего средневековья и Возрождения // Логический анализ языка: культурные концепты. М. : Наука, 1991. С. 130–137.
172. Современный словарь-справочник по литературе. М. : Олимп, АСТ, 2000. 704 с.
173. Соколов В. В. Европейская философия XV – XVII вв. М. : Высшая школа, 1984. 448 с.
174. Соловьев Э. Ю. Прошлое толкует нас. Очерки по истории философии и культуры. М. : Политиздат, 1991. 432 с.

175. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век) / ред. совет: Л. Г. Андреев, Л. М. Брагина, А. Ч. Козаржевский, А. А. Тахо-Годи. М. : Изд-во Московского ун-та, 1985. 384 с.
176. Стороженко Н. И. Английская драма до смерти Шекспира // Всеобщая история литературы : в 4 т. СПб : Изд. Карла Риккера, 1888. Т. 3, ч. 1. С. 475–578.
177. Стороженко Н. И. Марло // Энциклопедический словарь / ред. совет: Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб : Типолит, 1896. Т. 18а. С. 672–674.
178. Стороженко Н. И. Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Лилли и Марло. СПб : Тип. В. Демакова, 1872. 294 с.
179. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія / Д. Наливайка. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.
180. Театральная энциклопедия / ред. совет: С. С. Мокульский (глава). М. : Советская энциклопедия, 1961. Т. 1. 700 с.
181. Темнов Е. И. Макиавелли. М.: Юридическая литература, 1979. 72 с.
182. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М. : Аспект-Пресс, 1999. 334 с.
183. Торкут Н. М. Особливості рецепції античної спадщини в ренесансній Англії: зб. ст. «Ренесансні студії». Запоріжжя: Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України: Запоріз. дер. ун-т., 2001. Вип. 7. С. 25–38.
184. Торкут Н. М. Специфіка англійського гуманізму // Шекспірівський дискурс. 2002. Вип.8. С. 59–75.
185. Торкут Н. М. Специфіка рецепції міфологічних сюжетів та їх трансформація в англійській культурі XVI ст.: зб. ст. «Ренесансні студії». Запоріз. дер. ін-т., 1987. Вип. 1. С. 45–49.

186. Торкут Н. М. Шекспірівський дискурс. Канонічна біографія В. Шекспіра [Електронний ресурс] : [сайт]. <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.6/> (дата звернення 12.12.2015)
187. Торкут Н. М. Шекспірівський дискурс ХХ ст.: специфіка і тенденції. [Електронний ресурс] : [сайт]. <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.269/> (дата звернення 12.12.2015)
188. Тулов М. А. Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии Киев : Типография Киевского университета, 1853. 384 с.
189. Тынянов Ю. Н. История литературы: Критика. СПб. : Азбука, 2001. 512 с.
190. Тэн И. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. Трактаты. Статьи. Эссе. М. : Наука, 1987. 345 с.
191. Тэн И. О методе критики и об истории литературы : пер. с фр. СПб. : Типография Б. Брауде, 1896. 64 с.
192. Уайт Х. По поводу «нового историзма» [пер. с англ. С. Козлова] // НЛО. М. : Новое литературное обозрение, 2000. № 42. С. 37–46.
193. Уліцька Д. Література. Теорія. Методологія [пер. з польськ. С. Яковенка]. К. : Києво–Могилянська академія, 2008. 543 с.
194. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб. : Азбука, 2001. 352 с.
195. Урнов Д. Гений века // Шекпир В. Комедии. Хроники. Трагедии : в 2 т. М. : Худ. лит., 1989. Т.1. С. 7–35.
196. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы [пер. с англ. А. Зверев, В. Харитонов, И. Ильин]. М. : Прогресс, 1978. 328 с.
197. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 449 с.
198. Фридлиндер Г. М. Методологические проблемы литературоведения. Л. : Наука, 1984. 240 с.

199. Фуко М. Политическая функция интеллектуала [пер. с франц. Офертаса С. Ч.] // Интеллектуалы и власть : Избранные политические статьи, выступления и интервью. М. : Праксис, 2002. С. 199–209.
200. Хализев В. Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М. : Изд-во МГУ, 1986. 135 с.
201. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М. : Искусство, 1978. 240 с.
202. Хализев В. Е. Теория литературы. М. : ВШ, 1999. 400 с.
203. Чернец Л. В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. М. : Изд-во МГУ, 1982. 191 с.
204. Черноземова Е. Н. Система жанров в английской драматургии 80-90 гг. XVI в. М: Моск. пед. гос. ун-т, 1995. 90 с.
205. Шайтанов И. О. История зарубежной литературы: Эпоха Возрождения. М. : ВЛАДОС, ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2001. Т. 1. 207 с.
206. Шайтанов И. О. История зарубежной литературы. Эпоха возрождения. М. : ВЛАДОС, ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2001. Т. 2. 223 с.
207. Шаповалова М. С. Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження. Львів : Вища школа, 1982. 440 с.
208. Шекспірівський дискурс : зб. наук. праць / Класичний приватний університет / ред. рада Н. М. Торкут (голова) та ін. Запоріжжя : КПУ, 2011. Вип. 2. 297 с.
209. Шерер В. История немецкой литературы Вильгельма Шерера [пер. с нем. А. Н. Пыпин]. СПб. : Типография М. М. Стасюлевича, 1893. 363 с.
210. Шестаков В. Философия и культура эпохи Возрождения. Рассвет Европы. СПб. : Нестор-История, 2007. 272 с.
211. Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб. : Европейский дом, 2004. 242 с.
212. Шпет Г. Г. Герменевтика и её проблемы // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М., 1990. С. 219–259.
213. Энциклопедия мировой литературы. СПб. : Невская книга, 2000. 655 с.

214. Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. М. : Искусство, 1981. Т. 1. 495 с. ; Т. 2. 639 с.
215. Эткинд А. М. Новый историзм, русская версия // НЛЮ. М. : Новое литературное обозрение, 2001. № 47. С. 7–40.
216. Юдин Б. Г., Блауберг И. В. Системный анализ // Философский энциклопедический словарь. М. : Наука, 1989. 315 с.
217. Юсим М. А. Этика Макиавелли. М. : Наука, 1990. 158 с.
218. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы. М. : Языки славянской культуры, 2006. 962 с.
219. Ясперс К. Смысл и назначение истории [пер. с нем. М. И. Левиной]. М. : Республика, 1994. 527 с.
220. Alexander M. A history of English literature. L. : Palgrave Macmillan, 2013. 464 p.
221. Atkins J. English literary criticism. The Renaissance. L. : Methuen, 1947. 305 p.
222. Ascham R. The schoolmaster. L. : Obscure Press, 2012. 202 p.
223. Ascham R. Toxophilus – the school of shooting. L. : Obscure Press, 2013. 192 p.
224. Axton R., Happe P. The plays of John Heywood. L. : D.S.Brewer, 1991. 368 p.
225. Baines R. Christopher Marlowe: journeys through the Elizabethan underground contributors. – UK. : Fairleigh Dickinson University Press, 2003. 260 p.
226. Bakeless J. E. The tragicall history of Christopher Marlowe. L. : Harvard U. Press, 1942. vol. I–II. 375 p.
227. Baker G. P. Dramatic technique in Marlowe. L. : Adamant Media Corporation, 2001. 541 p.
228. Barber J. Christopher Marlowe – the man who wrote Shakespeare. Chicago : University Of Chicago Press, 2012. 38 p.

229. Barber R. *The Marlowe papers: a novel*. L. : St. Martin's Press, 2013. 537 p.
230. Barranger M. *Understanding plays*. NY. : Pearson, 2004. 752 p.
231. Barry P. *New historicism and cultural materialism. Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory*. L. : Manchester University Press, 2002. P. 172–191.
232. Bartels E. C. *Critical essays on Christopher Marlowe*. Washington : Farmington Hills, MI., G K Hall & Co, 1997. 207 p.
233. Bartels E. C. *Spectacles of strangeness: imperialism, alienation and Marlowe*. Pennsylvania : University of Pennsylvania Pr., 1993. 240 p.
234. Bayle J. P. *The Order*. L. : Lancelin Publishing, 2011. 304 p.
235. Bentley G. E. *The professions of dramatist and player in Shakespeare's time, 1590 – 1642*. L. : Princeton University Press, 1986. 644 p.
236. Bevington D. *From mankind to Marlowe: growth of structure in the popular drama of Tudor England*. UK. : Harvard University Press, 1968. 300 p.
237. Bevington D., Rasmussen E. *Doctor Faustus and other plays*. USA : Oxford University Press, 2008. 544 p.
238. Bevington D., Rasmussen E. *Tamburlaine Parts I and II, Doctor Faustus, The Jew of Malta, Edward II*. L. : Oxford University Press, 2008. 544 p.
239. Boccaccio G. *De casibus illustrium virorum*. L. : Scholar's Fascimiles & Reprints, 1962. 250 p.
240. Bowden W. R. *The English dramatic lyric 1603 – 42. A study in Stuart dramatic technique*. L. : Yale University Press, 1951. 219 p.
241. Bowers F. *Elizabethan revenge tragedy, 1587 – 1642*. USA : Princeton University Press, 1981. 270 p.
242. Bradbrook M. *The growth and structure of Elizabethan comedy*. L. : Chatto & Windus, 1973. 272 p.
243. Brooke Ch. *Essays on Shakespeare and other Elizabethans*. NY. : Yale University Press, 1948. 220 p.

244. Burda P. A mirror for magistrates and the De casibus tradition (mental and cultural world of Tudor and Stuart England). Canada : University of Toronto Press, 2000. 176 p.
245. Burnett M. T. Complete plays & poems Marlowe. L. : Penguin, 2003. 752 p.
246. Chambers E. K. Malory and fifteenth century drama, lyric, and ballads. L. : Oxford University Press, 1990. 256 p.
247. Chambers E. K. The Elizabethan Stage. L. : Nabu Press, 2010. 488 p.
248. Chambers E. K. The medieval stage. L. : Dover Publications , 1996. 960 p.
249. Chapman G. Plays of George Chapman. USA : University of Illinois Press, 1970. 560 p.
250. Cheney P. The Cambridge companion to Christopher Marlowe. L. : Cambridge University Press, 2004 336 p.
251. Cheney P., Striar B. J. The collected poems of Christopher Marlowe. Toronto : University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2005. 320 p.
252. Clemen W. English tragedy before Shakespeare: The development of dramatic Speech. NY. : Routledge, 2012. 306 p.
253. Clemen W. English tragedy before Shakespeare: the development of dramatic speech. L. : Routledge, 2013. 637 p.
254. Colie R. Genre-systems and functions of literature. Modern genre theory. L. : Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. 251 p.
255. Collinson P. Essays on the english nation and commonwealth in the Sixteenth Century. Manchester : Manchester University Press, 2011. 100 p.
256. Cousin J. W. Biographical dictionary of English literature. L. – NY. : Dent – Dutton, 1951. 469 p.
257. Craig H. The enchanted glass. The Elizabethan mind in literature. NY. : Greenwood Press Reprint, 1975. 293 p.

258. Deats S. M., Logan R. A. *Placing the plays of Christopher Marlowe*. L. : Ashgate, 2008. 264 p.
259. Dekker T. *The Shoemaker's holiday*. L. : Bloomsbury Methuen Drama, 2008. 119 p.
260. De Sola Pinto V. *English biography in the seventeenth century, selected short lives*. L. : George B. Harrap & Co., Ltd, 1951. 237 p.
261. Doherty P. *Isabella and the strange death of Edward II*. L. : Carroll & Graf, 2003. 253 p.
262. Dollimore J., Sinfield A. *Political Shakespeare: essays in cultural materialism*. L. : Manchester University Press, 2 edn., 1994. 295 p.
263. Douglas C. *Christopher Marlowe and the Renaissance of tragedy*. NY. : Westport, 1995. 200 p.
264. Douglas C. *Suffering and evil in the plays of Christopher Marlowe*. Princeton : Literary Licensing, LLC, 2011. 284 p.
265. Downie J. A., Parnell J. T. *Constructing Christopher Marlowe*. L. : Cambridge University Press, 2006. 248 p.
266. Drake N. *Shakespeare and his times: including the biography of the poet, criticisms of this genius and writings, a new chronology of his plays*. L. : Nabu Press, 2012. 678 p.
267. Dunn E. *The literature of Shakespeare*. NY. : NY Press, 1936. 360 p.
268. Dyce A. *The works of Christopher Marlowe, with notes and some account of his life and writings*. L. : Ulan Press, 2012. 382 p.
269. Edinburgh L. *Christopher Marlowe, Renaissance dramatist*. UK. : University Press, 2008. 179 p.
270. Ellis-Fermor M. U. *Christopher Marlowe*. : Methuen & Co, 1927. 170 p.
271. Felperin H. *The uses of the canon. Elisabethan literature and contemporary theory*. L. : Oxford University Press, 1992. 208 p.
272. Fleay F. G. *A Chronicle history of the London stage, 1559 – 1642*. L. : Forgotten Books, 2012. 436 p.

273. Fleay F. G. Old English drama: select plays of Marlowe, Tragical history of Doctor Faustus, Tragedy Of Edward The Second. L. : Kessinger Publishing, LLC, 2009. 204 p.
274. Forker C. R. Edward the Second. Christopher Marlowe. Manchester : Manchester University Press, 1995. 384 p.
275. Fowler A. Transformantion of genre. Modem genre theory. L. : Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. 433 p.
276. Friedenreich K., Levin R. Christopher Marlowe: an annotated bibliography of criticism since 1950. L. : Scarecrow Press, 1995. 150 p.
277. Fryde N. The tyranny and fall of Edward II 1321 – 1326. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 203 p.
278. Garnett H. English literature. NY. : Oxford University Press. 2010. 456 p.
279. Gordon W. British theatre. L. : Continuum, 2003. 435 p.
280. Grazia de M. Subject and object in Renaissance culture. L. : Cambridge University press, 1996. 398 p.
281. Greenblatt S. Psychoanalysis and Renaissance Culture. Literary theory. Renaissance texts. NY. : Johns Hopkins University Press, 1986. P. 210–224.
282. Green R. Poems and plays. L. : Prion, 1996. 196 p.
283. Haber J. Desire and dramatic from in early modern England. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 226 p.
284. Haines R. M. King Edward II: Edward of caernarvon his life, his reign, and its aftermath 1284 – 1330. L. : Mcgill Queens Univ. Pr., 2006. 604 p.
285. Haley H. London life in the Elizabethan drama from 1590 to 1630. An abstract of a thesis. NY. : Ithaca, 1934. 405 p.
286. Harbage A. Annals of English drama 975 – 1700: an analytical record of all plays, extant or lost, chronologically arranged and indexed by authors, titles, dramatic companies, etc. Philadelphia : Methuen & Co., 1964. 323 p.

287. Hardison F. The history of world theater, vol. 1 – 2. NY. : Continuum, 1992. 1184 p.
288. Harrison G. B. A second Elizabethan journal (1595 – 1598). L. : Constable & Co, 1931. 283 p.
289. Harrison J. S. Platonism in English poetry of the sixteenth and seventeenth centuries. NY. : Scholar's Choice, 2015. 246 p.
290. Hartnoll P. The Oxford companion to the theatre. L. : Oxford University Press, 1951. 500 p.
291. Hattaway B. Elizabethan popular theatre: plays in performance. L. : Routledge, 2008. 264 p.
292. Hattaway B. Marvels and commonplaces. Renaissance literary criticism. NY. : Random House, 1968. 210 p.
293. Hawe J., Stephany W. A. The McGraw-Hill book of drama. NY. : McGraw-Hill, 1995. 1101 p.
294. Heywood J. Plays . L. : Lamp of Trismegistus, 2014. 370 p.
295. Hoffman C. The murder of the man who was Shakespeare. NY. : Grosset & Dunlap, 1960. 232 p.
296. Hollander J., Kermode F. The Oxford anthology of English literature: The Literature of Renaissance England. L. : Oxford University Press, 1973. 1115 p.
297. Honan P. Christopher Marlowe: poet & spy. USA : Oxford University Press, 2007. 448 p.
298. Hopkins L. Christopher Marlowe: a literary life. L. : Palgrave MacM, 2000. 192 p.
299. Hopkins L. Christopher Marlowe. Renaissance dramatist. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. 192 p.
300. Hotson J. L., Kittredge G. L. The death of Christopher Marlowe. L. : Kessinger Publishing, LLC, 2003. 108 p.

301. Hunter G. K. English drama 1586 – 1642: The age of Shakespeare. L. : Clarendon Press, 1997. 640 p.
302. Ingram J. H., Richards G. Christopher Marlowe and his associates. L. : G. Richards, 1904. 305 p.
303. Jonson B. The complete works of Ben Jonson: Volpone, Epicoene, Every Man in His Humour, and more. L. : Oxford World's Classics, 2009. 560 p.
304. Kendall R. Christopher Marlowe and Richard Baines: journeys through the Elizabethan underground. NY. : Fairleigh Dickinson University Press, 2004. 453 p.
305. Kristeller P. O. Renaissance thought II papers on humanism and the arts. L. : Harper Torchbooks, 1965. 300 p.
306. Kuriyama C. B. Christopher Marlowe: a Renaissance life. L. : Cornell University Press, 2010. 280 p.
307. Kyd T. Thomas Kyd – Spanish Tragedy: «The less I speak, the more I meditate». L. : Stage Door, 2014. 197 p.
308. Lahtinen M. Politics and philosophy: Niccolò Machiavelli and Louis Althusser's aleatory materialism. NY. : Historical Materialism, 2011. 351 p.
309. Lawrence S. Forgiving the gift: the philosophy of generosity in Marlowe and Shakespeare. California : Duquesne Univ. Pr., 2012. 270 p.
310. Lewis J. G. Christopher Marlowe: outlines of his life and works canterbury. L. : Scholar's Choice, 2015. 30 p.
311. Lindsay D. Ane satyre of the thrie estaitis. L. : Canongate Books, 2012. 211 p.
312. Lodge T. The Wounds of civil war (regents Renaissance drama). USA : Univ of Nebraska Pr, 1969. 210 p.
313. Lom H. Enter a spy: the double life of Christopher Marlowe. NY. : Merlin Press, 1978. 124 p.
314. Lunney R. Marlowe and the popular tradition: innovation in the English drama before 1595. Manchester : Manchester University Press, 2002. 256 p.

315. Lyly J. The Complete works of John Lyly. L. : Kessinger Publishing, LLC, 2006. 632 p.
316. Lynch S. J. The Jew of Malta: with related texts Christopher Marlowe. NY. : Hackett Pub. Co Inc., 2009. 102 p.
317. Marlowe C. Christopher Marlowe: collected work. NY. : Biblio Bazaar, 2007 178 p.
318. Marlowe C. Edward the Second. L. : Adamant Media Corporation, 2001. 240 p.
319. Marlowe C. Edward the Second [Electronic resource] : [website] <http://adelanta.info/library/poetry/541.html?lan=for> (date of treatment 10.10.2011)
320. Marlowe C. Massacre at Paris [Electronic resource] : [website] <http://adelanta.info/library/poetry/544.html?lan=for> (date of treatment 10.10.2011)
321. Marlowe C. The complete works of Christopher Marlowe: all Ovi's Elegies, Lucan's First Book, Dido Queene of Carthage, Hero and Leander. L. : Benediction Classics, 2012. Vol. 1. 274 p.
322. Marlowe C. The Jew of Malta [Electronic resource] : [website] <http://adelanta.info/library/poetry/543.html?lan=for> (date of treatment 10.10.2011)
323. Manston J. The Malcontent and other plays. L. : Oxford University Press, 1997. 432 p.
324. Masinton C. G. Christopher Marlowe's tragic vision: a study in damnation. USA : Ohio University Press, 1972. 168 p.
325. Meek R. Shakespeare, Marlowe, Jonson: new directions in biography. L. : Ashgate, 2006. 321 p.
326. Meyer E. Machiavelli and the Elizabethan drama. L. : Weimar, 1897. 240 p.
327. Miller G. M. The historical point of view in Elizabethan criticism. USA : University of California Libraries, 1912. 72 p.

328. More T. *Ideal commonwealths: comprising More's Utopia, Bacon's New Atlantis, Campanella's City of the Sun, and Harrington's Oceana*. L. : Forgotten Books, 2012. 458 p.
329. Muir K. *Shakespeare's tragic sequence*. L. : Routledge, 2005. 310 p.
330. Mullany P. F. *Christopher Marlowe's Doctor Faustus and The Jew of Malta, Edward the Second, Tamburlaine the Great, part I and II*. L. : Monarch Notes, 1988. 122 p.
331. Munson S. *Sex, gender, and desire in the plays of Christopher Marlowe*. Delaware : University of Delaware Press, 1998. 296 p.
332. Murray L. *Late Renaissance & mannerism*. NY. : Praeger, 1967. 310 p.
333. Murphy D. N. *The Marlowe-Shakespeare continuum: Christopher Marlowe, Thomas Nashe, and the authorship of Early Shakespeare and anonymous*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2013. 330 p.
334. Nashe T. *The complete works*. L. : Forgotten Books, 2015. 338 p.
335. Nicholl C. *The murder of Christopher Marlowe*. Chicago : University of Chicago press, 1995. 424 p.
336. Nuttall A. D. *The alternative trinity: gnostic heresy in Marlowe, Milton, and Blake*. L. : Oxford University Press, 1998. 296 p.
337. Oliver H. J. *Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris*. L. : Methuen, 1974. 164 p.
338. Pechter E. *The new historicism and it's discontents: politizing Renaissance drama // PMLA. The Association, 1987. Vol. 102. P. 292.*
339. Peele G. *Plays and poems*. NY. : HardPress Publishing, 2014. 298 p.
340. Pinksen D. *Marlowe's ghost: the blacklisting of the man who was Shakespeare*. NY. : iUniverse, 2008. 284 p.
341. Proctor G. L. *An introduction to British and American drama*. Bielenfeld: Cornelsen-Velhagen, 1987. 207 p.

342. Quilligan M., Grazia de M., Stallybrass P. Subject and object in Renaissance culture. L. : Great Britan Cambridge University Press. 1996. 398 p.
343. Ribner I., Lake J. H. Christopher Marlowe's Doctor Faustus: introduction, essays and notes. NY. : Focus, 2005. 114 p.
344. Ribner I. The English history play in the age of Shakespeare. L. : Routledge, 2013. 376 p.
345. Rice E. F. The Renaissance idea of wisdom. L. : Literary Licensing, LLC, 2011. 244 p.
346. Riggs D. The world of Christopher Marlowe. L. : Holt Paperbacks, 2006. 432 p.
347. Robertson J. Elizabethan literature. Michigan : University of Michigan Library, 1914. 264 p.
348. Rutter T. The Cambridge introduction to Christopher Marlowe. USA : Cambridge University Press, 2012. 168 p.
349. Siemon J. R. The Jew of Malta. L. : Bloomsbury Methuen Drama, 2009. 176 p.
350. Shakespeare W. The complete works of William Shakespeare. L. : Knickerbocker Classics, 2014. 1296 p.
351. Skyttner L. General systems theory: problems, perspectives, practice. L. : Wspc, 2006. 536 p.
352. Shapiro J. Contested will: who wrote Shakespeare? NY.: Simon & Schuster, 2010. 436 p.
353. Smith G. Ben Johnson. L. : Macmillan, 1926. 310 p.
354. Smith E. Christopher Marlowe's poems. L. : GradeSaver, LLC, 2009. 104 p.
355. Stapleton M. L., Scott S. K. Christopher Marlowe the craftsman. L. : Ashgate, 2010. 264 p.

356. Stoll E. E. Shakespeare and other masters. L. : Harvard University Press 1940. 310 p.
357. Summers C. J. Christopher Marlowe and the politics of power. Salzburg : Inst. Engl. Sprache Literatur, 1974. 247 p.
358. Swinburne A. C., Zeigler W. G., Marks D. Christopher Marlowe works: poems, poetry, plays, elegies and biography. L. : Everlasting Flames Publishing, 2013. 980 p.
359. Symonds J. A. Shakespeare's predecessors in the English drama. NY. : Nabu Press, 2013. 578 p.
360. Terence The comedies. L. : Oxford University Press, 2010. 368 p.
361. Thomas V. Christopher Marlowe: the plays and their sources. L. : Routledge, 2011. 416 p.
362. Thomson J. Classical influence on English poetry. L. : Collier Books, 1962. 195 p.
363. Thorndike A., Neilson W. A history of English literature. NY. : The Macmillan Company, 1922. 180 p.
364. Tillyard E. The English Renaissance. Fact or fiction? L. : The Hogarth Press, 1952. 102 p.
365. Tromly F. B. Playing with desire: Christopher Marlowe and the art of tantalization. Canada : University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1998. 312 p.
366. Vale N. Plays. L. : Xlibris, 2013. 182 p.
367. Verity A. W. The influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's earlier style. Being the harness prize essay for the year 1885. L. : HardPress Publishing, 2013. 122 p.
368. Vliet R. A Study of patriotism in the Elizabethan Drama by lindabury. L. : Kessinger Publishing, LLC, 2010. 230 p.
369. Wagner W. Christopher Marlowe's tragedy of Edward the Second with an introduction and notes. L. : Kessinger Publishing, LLC, 2008. 160 p.

370. Watson G. The new Cambridge bibliography of English Literature (600 – 1660). L. : Cambridge University Press, 1974. vol. 1. 1282 p.
371. Weil J. Christopher Marlowe: Merlin's prophet. L. : Cambridge University Press, 2008. 228 p.
372. Wells J. Shakespeare & Co.: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the other players in his story. NY. : Vintage, 2008 304 p.
373. Wickham G. Early English stages 1300 to 1600. L. : Routledge and Kegan Paul, 1959. 259 p.
374. Wiggins M., Lindsey R. Edward II. L. : Methuen Drama, 2014. 176 p.
375. Wilson R. Christopher Marlowe. L. : Routledge, 1999. 288 p.
376. Wilson F. P. Marlowe and the early Shakespeare. L. : Clarendon Press, 1973. 144 p.
377. Wilson T. The arte of rhetorique. L. : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012. 264 p.
378. Wood D. S. Recapturing the Renaissance. New perspectives on humanism dialogue and texts. Knoxville: New paradigm press, 1996. 220 p.
379. Wootton D. Doctor Faustus: with the English Faust Book. L. : Hackett Publishing Company, 2005. 192 p.
380. Wraight A. D. In search of Christopher Marlowe: a pictorial biography. L. : Adam Hart, 1993. 376 p.
381. Yates F. A. Theatre of the world. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1969. 218 p.

ДОДАТКИ
ЦИТАТИ ІЗ ОРИГІНАЛЬНИХ ТВОРІВ
КРІСТОФЕРА МАРЛО

C. 105.

«Sir, half is the penalty of our decree <...> Either pay that, or we will seize on all <...> And wares of Barabas, which, being valu'd, / Amount to more than all the wealth in Malta: / And of the other we have seized half» [322, c. 7–8]

C. 106.

«Make fires, heat irons, let the rack be fetch'd <...> For the Jew's body, throw that o'er the walls, / To be a prey for vultures and wild beasts» [322, c. 47]

C. 110.

«In spite of these swine-eating Christians, / Unchosen nation, never circumcis'd, / Poor villains, such as were ne'er thought upon / Till Titus and Vespasian conquer'd us <...> Ay, I am not of the tribe of Levi, I, / That can so soon forget an injury. / We Jews can fawn like spaniels when we please, / And when we grin we bite, yet are our looks / As innocent and harmless as a lamb's. / I learn'd in Florence how to kiss my hand, / Heave up my shoulders when they call me dog, / And duck as low as any bare-foot friar» [322, c. 17]

C. 111.

«No, Jew, we take particularly thine, / To save the ruin of a multitude: / And better one want for a common good, / Than many perish for a private man: / Yet, Barabas, we will not banish thee, / But here in Malta, where thou gott'st thy wealth, / Live still and if thou canst, get more» [322, c. 8].

C. 111.

«Stay, first let me stir it, Ithamore. / As fatal be it to her as the draught / Of which great Alexander drunk, and died, / And with her let it work like Borgia's wine, / Whereof his sire the Pope was poisoned! <...> Envenom her / That, like a fiend, hath left her father thus!» [322, c. 32].

C. 111.

«I'll be reveng'd on this accursed town, / For by my means Calymath shall enter in: / I'll help to slay their children and their wives, / To fire the churches, pull their houses down, / Take my goods too, and seize upon my lands. / I hope to see the governor a slave / And, rowing in a galley, whipt to death» [322, c. 48].

C. 112.

«Thus, loving neither, will I live with both, / Making a profit of my policy, / And he from whom my most advantage comes, / Shall be my friend. / This is the life we Jews are us'd to lead, / And reason too, for Christians do the like» [322, c. 51].

C. 113.

«But perish underneath my bitter curse, / Like Cain by Adam for his brother's death <...> Now shalt thou see the death of Abigail» [322, c. 31].

C. 113.

«Who smiles to see how full his bags are cramm'd, / Which money was not got without my means. / I crave but this, grace him as he deserves, / And let him not be entertain'd the worse / Because he favours me» [322, c. 1–2]

C. 113–114

«And thus methinks should men of judgment frame / Their means of traffic from the vulgar trade, / And, as their wealth increaseth, so inclose / Infinite riches in a little room» [322, c. 2]

C. 114.

«Faith master, / In setting Christian villages on fire, / Chaining of eunuchs, binding galley-slaves» [322, c. 22]

C. 114.

«Here is my hand that I'll set Malta free, / And thus we cast it: to a solemn feast / I will invite young Selim Calymath, / Where be thou present <...> And I will warrant Malta free for ever» [322, c. 51]

C. 115.

«Albeit the world think Machiavel is dead, / Yet was his soul but flown beyond the Alps; / And, now the Guise is dead, is come from France, / To view this land, and frolic with his friends <...> I count religion but a childish toy, / And hold there is no sin but ignorance <...> Might first made kings, and laws were then most sure / When, like the Draco's, they were writ in blood. / Hence comes it that a strong-built citadel» [322, c. 1]

C. 115.

«I crave but this, grace him as he deserves» [322, c. 1]

C. 115.

«And let them know that I am Machiavel» [322, c. 1]

C. 116.

«Who hateth me but for my happiness? / Or who is honour'd now but for his wealth? / Rather had I, a Jew, be hated thus <...> And crowns come either by succession, / Or urg'd by force; and nothing violent, / Oft have I heard tell, can be permanent» [322, c. 4]

C. 116–117.

«Give me the merchants of the Indian mines, / That trade in metal of the purest mould, / The wealthy Moor, that in the eastern rocks / Without control can pick his riches up, / And in his house heap pearl like pebble-stones, / Receive them free, and sell them by the weight <...> And thus methinks should men of judgment frame / Their means of traffic from the vulgar trade, / And, as their wealth increaseth, so inclose / Infinite riches in a little room» [322, c. 2]

C. 117.

«Therefore be rul'd by me, and you'll have the gold » [322, c. 17]

C. 117.

«And, if you like them, drink your fill and die! / For, so I live, perish may all the world <...> That by my help shall do much villainy <...> Hermoso placer de los dineros» [322, c. 53, 20, 16]

C. 118.

«Why did you yield to their extortion? / You were a multitude, and I but one, / And of me only have they taken all» [322, c. 9–10]

C. 119.

«O, sir, your father had my diamonds: / Yet I have one left that will serve your turn <...> We will not jar about the price: come to my house, / And I will give't your honour with a vengeance» [322, c. 18–19]

C. 119.

«As sure as heaven rain'd manna for the Jews <...> The account is made, for Lodovico dies <...> His father was my chiefest enemy» [322, c. 23]

C. 119.

«H'ad never bellow'd, in a brazen bull, / Of great ones envy: o' the poor petty wights / Let me be envied and not pitied» [322, c. 1]

C. 120.

«And saw'st thou not / Mine argosy at Alexandria? <...> Tush, they are wise! <...> But go, go thou thy ways, discharge thy ship, / And bid my factor bring his loading in <...> How chance you came not with those other ships / That sail'd by Egypt?» [322, c. 2]

C. 120.

«Why, then, go bid them come ashore, / And bring with them their bills of entry: / I hope our credit in the custom-house / Will serve as well as I were present there <...> But art thou master in a ship of mine, / And is thy credit not enough for that? <...> Go tell'em the Jew of Malta sent thee, man: / Tush, who amongst'em knows not Barabas?» [322, c. 3]

C. 122.

«These are the blessings promis'd to the Jews, <...> Than pitied in a Christian poverty, / For I can see no fruits in all their faith, / But malice, falsehood, and excessive pride, / Which methinks fits not their profession. / Haply some hapless man hath conscience, / And for his conscience lives in beggary» [322, c. 4]

C. 122–123.

«As for myself, I walk abroad o' nights, <...> Sometimes I go about and poison wells, / And now and then, to cherish Christian thieves, / I am content to lose some of my crowns» [322, c. 22]

C. 123–124.

«Let'em suspect; but be thou so precise / As they may think it done of holiness: / Entreat'em fair, and give them friendly speech, / And seem to them as if thy sins were great, / Till thou hast gotten to be entertain'd» [322, c. 12]

C. 126.

«And, now I see the situation, / And how secure this conquer'd island stands, / Environ'd with the Mediterranean sea, / Strong-countermin'd with other petty isles, / And, toward Calabria, back'd by Sicily / Where Syracusan Dionysius reign'd, / Two lofty turrets that command the town, / I wonder how it could be conquer'd thus» [322, c. 51–52]

C. 126.

«For through our sufferance of your hateful lives, / Who stand accursed in the sight of heaven, / These taxes and afflictions are befall'n» [322, c. 7]

C. 126.

«I count religion but a childish toy, / And hold there is no sin but ignorance» [322, c. 1]

C. 126.

«So, now the fear is past, and I am safe <...> One turn'd my daughter, therefore he shall die, / The other knows enough to have my life, / Therefore' tis not requisite he should live» [322, c. 37]

C. 127.

«So that of thus much that return was made; / And of the third part of the Persian ships / There was the venture summ'd and satisfied <...> That bought my Spanish oils and wines of Greece, / Here have I purs'd their paltry silverlings» [322, c. 4]

C. 129.

«And, like Leander, gasp'd upon the sand, / So thou wouldst smile, and take me in thine arms. / The sight of London to my exil'd eyes / Is as Elysium to a new-come soul: / Not that I love the city or the men, / But that it harbours him I hold so dear, / The king, upon whose bosom let me lie, / And with the world be still at enmity. / What need the arctic people love star-light, / To whom the sun shines both by day and night? / Farewell base stooping to the lordly peers!» [319, c. 1].

C. 130.

«My swelling heart for very anger breaks: / How oft have I been baited by these peers, / And dare not be reveng'd, for their power is great!» [319, c. 27]

C. 130.

«Were I King Edward, England's sovereign, / Son to the lovely Eleanor of Spain, / Great Edward Longshanks' issue, would I bear / These braves, this rage, and suffer uncontroll'd / These barons thus to beard me in my land <...> Did you retain your father's magnanimity, / Did you regard the honour of your name, / You would not suffer thus your majesty / Be counterbuff'd of your nobility» [319, c. 35]

C. 131.

«Madam, return unto the court again: / That sly inveigling Frenchman we'll exile, / Or lose our lives; and yet, ere that day come, / The king shall lose his crown; for we have power, / And courage too, to be reveng'd at full» [319, c. 8]

C. 131.

«You know that I am legate to the Pope: / On your allegiance to the see of Rome, / Subscribe, as we have done, to his exile <...> Curse him, if he refuse; and then may we / Depose him, and elect another king» [319, c. 10]

C. 131.

«A lofty cedar tree, fair flourishing, / On whose top branches kingly eagles perch, / And by the bark a canker creeps me up, / And gets unto the highest bough of all» [319, c. 22]

C. 131–132.

«Is Edward pleas'd with kingly regiment / Fear'st thou thy person? Thou shalt have a guard: / Wantest thou gold? Go to my treasury: / Wouldst thou be lov'd and fear'd? Receive my seal, / Save or condemn, and in our name command / What so thy mind affects, or fancy likes» [319, c. 5]

C. 132.

«It shall suffice me to enjoy your love; / Which whiles I have, I think myself as great / As Caesar riding in the Roman street, / With captive kings at his triumphant car» [319, c. 5]

C. 132.

«They love me not that hate my Gaveston. / I am that cedar, shake me not too much, / And you the eagles; soar ye ne'er so high, / I have the jesses that will pull you down, / And "aeque tandem" shall that canker cry / Unto the proudest peer of Britany <...> 'Tis not the hugest monster of the sea, / Nor foulest harpy, that shall swallow him» [319, c. 23]

C. 137.

«What, Gaveston! Welcome! Kiss not my hand: / Embrace me, Gaveston, as I do thee. / Why shouldst thou kneel? / Know'st thou not who I am? / Thy friend, thyself, another Gaveston: / Not Hylas was more mourned for of Hercules / Than thou hast been of me since thy exile» [319, c. 5]

C. 137.

«But what are kings, when regiment is gone, / But perfect shadows in a sunshine day? / My nobles rule; I bear the name of king, / I wear the crown; but am controll'd by them, / By Mortimer, and my unconstant queen, / Who spots my nuptial bed with infamy» [319, c. 50]

C. 138.

«Well, Mortimer, I'll make thee rue these words: / Beseems it thee to contradict thy king? / Frown'st thou thereat, aspiring Lancaster? / The sword shall plane the furrows of thy brows, / And hew these knees that now are grown so stiff. / I will have Gaveston and you shall know / What danger 'tis to stand against your king» [319, c. 3–4]

C. 138.

«Seek all the means thou canst to make him droop, / And neither give him kind word nor good look <...> And by the way, to make him fret the more, / Speak curstly to him; and in any case» [319, c. 55]

C. 138.

«Ay, priest, and lives to be reveng'd on thee, / That wert the only cause of his exile <...> Throw off his golden mitre, rend his stole, / And in the channel christen him anew» [319, c. 5–6]

C. 140.

«No, spare his life, but seize upon his goods: / Be thou lord bishop, and receive his rents, / And make him serve thee as thy chaplain: / I give him thee, here, use him as thou wilt <...> Ay, to the Tower, the Fleet, or where thou wilt» [319, c. 6]

C. 140.

«Fair Isabel, now have we our desire, / The proud corrupters of the light-brain'd king / Have done their homage to the lofty gallows, / And he himself lies in captivity. / Be rul'd by me, and will rule the realm» [319, c. 54]

C. 141.

«My lord, I hear it whisper'd everywhere, / That I am banish'd and must fly the land». «To go from hence grieves not poor Gaveston; / But to forsake you, in whose gracious looks / The blessedness of Gaveston remains; / For nowhere else seeks he felicity». «Sweet lord and king, your speech preventeth mine, / Yet have I words left to express my joy: / The shepherd, nipt with biting winter's rage, / Frolics not more to see the painted spring / Than I do to behold your majesty» [319, c. 12, 23]

C. 141.

«I long to hear an answer from the barons / Touching my friend, my dearest Gaveston. / Ah, Spenser, not the riches of my realm / Can ransom him! Ah, he is mark'd to die! / I know the malice of the younger Mortimer; / Warwick I know is rough, and Lancaster / Inexorable; and I shall never see / My lovely Pierce of Gaveston again: / The barons overbear with me their pride» [319, c. 35]

C. 142.

«That if without effusion of blood / You will this grief have ease and remedy, / That from your princely person you remove / This Spenser, as a putrifying branch / That deads the royal vine, whose golden leaves / Empale your princely head, your diadem» [319, c. 38]

C. 143.

«The prince I rule, the queen do I command, / And with a lowly conge to the ground / The proudest lords salute me as I pass, / I seal, I cancel, I do what I will. / Fear'd am I more than lov'd, – let me be fear'd, / And, when I frown, make all the court look pale. / I view the prince with Aristarchus' eyes, / Whose looks were as a breeching to a boy. / They thrust upon me the protectorship, / And sue to me for that that I desire <...> And, to conclude, I am Protector now. / Now all is sure: the

queen and Mortimer <...> Major sum quam cui possit fortuna nocere: / And that this be the coronation-day, / It pleaseth me and Isabel the queen» [319, c. 60–61]

C. 144.

«My father is deceas'd. Come, Gaveston, / And share the kingdom with thy dearest friend. / Ah, words that make me surfeit with delight! / What greater bliss can hap to Gaveston / Than live and be the favourite of a king! / Sweet prince, I come!» [319, c. 1]

C. 144.

«But, seeing you are so desirous, thus it is; / A lofty cedar tree, fair flourishing, / On whose top branches kingly eagles perch, / And by the bark a canker creeps me up, / And gets unto the highest bough of all, / The motto, Aequae tandem» [319, c. 2]

C. 144–145.

«What, are you mov'd that Gaveston sits here? / It is our pleasure; we will have it so <...> Why should a king be subject to a priest? / Proud Rome, that hatchest such imperial grooms, / With these thy superstitious taper-lights, / Where with thy antichristian churches blaze, / I'll fire thy crazed buildings, and enforce / The papal towers to kiss the lowly ground, / With slaughter'd priests make Tiber's channel swell, / And banks rais'd higher with their sepulchers! / As for the peers, that back the clergy thus, / If I be king, not one of them shall live» [319, c. 9, 11–12]

C. 145.

«I must speak. / Cousin, our hands I hope shall fence our heads, / And strike off his that makes you threaten us. / Come, uncle, let us leave the brain-sick king, / And henceforth parley with our naked swords» [319, c. 4]

C. 146.

«Saving your reverence, you must pardon me <...> What should a priest do with so fair a house? / A prison may beseem his holiness» [319, c. 6]

C. 146.

«Meet you for this, proud over-daring peers! / Ere my sweet Gaveston shall part from me, / This isle shall fleet upon the ocean, / And wander to the unfrequented Inde <...> Ay, there it goes! But yet I will not yield: / Curse me, depose me, do the worst you can» [319, c. 11–12]

C. 146.

«The prince I rule, the queen do I command, / And with a lowly conge to the ground / The proudest lords salute me as I pass, / I seal, I cancel, I do what I will. / Fear'd am I more than lov'd, let me be fear'd» [319, c. 60]

C. 146–147.

«The mightiest kings have had their minions, / Great Alexander lov'd Hephaestion, / The conquering Hercules for Hylas wept, / And for Patroclus stern Achilles droop'd / And not kings only, but the wisest men, / The Roman Tully lov'd Octavius, / Grave Socrates wild Alcibiades» [319, c. 19]

C. 147.

«What, are you mov'd that Gaveston sits here? / It is our pleasure; we will have it so» [319, c. 9]

C. 147.

«It boots me not to threat; I must speak fair: / The legate of the Pope will be obey'd. / My lord, you shall be Chancellor of the realm; / Thou, Lancaster, High-Admiral of our fleet; / Young Mortimer and his uncle shall be earls; / And you, Lord Warwick, President of the North; / And thou of Wales. If this content you not, / Make several kingdoms of this monarchy, / And share it equally amongst you all, / So I may have some nook or corner left, / To frolic with my dearest Gaveston» [319, c. 11]

C. 148.

«My lord, I see your love to Gaveston / Will be the ruin of the realm and you, / For now the wrathful nobles threaten wars; / And therefore, brother, banish him for ever <...> No marvel though thou scorn thy noble peers, / When I thy brother am rejected thus» [319, c. 27]

C. 148.

«When wert thou in the field with banner spread, / But once? And then thy soldiers march'd like players, / With garish robes, not armour, and thyself, / Bedaub'd with gold, rode laughing at the rest, / Nodding and shaking of thy spangled crest, / Where women's favours hung like labels down» [319, c. 27]

C. 148.

«The younger Mortimer is grown so brave, / That to my face he threatens civil wars» [319, c. 28]

C. 148.

«I cannot brook these haughty menaces / Am I a king, and must be overrul'd! / Brother, display my ensigns in the field / I'll bandy with the barons and the earls, / And either die or live with Gaveston» [319, c. 26]

C. 149.

«Would, when I left sweet France, and was embarked, / That charming Circe, walking on the waves, / Had chang'd my shape! Or at the marriage-day / The cup of Hymen had been full of poison! / Or with those arms, that twin'd about my neck, / I had been stifled, and not liv'd to see / The king my lord thus to abandon me! / Like frantic Juno, will I fill the earth / With ghastly murmur of my sighs and cries, / For never doted Jove on Ganymede <...> And so am I for ever miserable» [319, c. 13–14]

C. 149.

«O miserable and distressed queen! <...> So much as he on cursed Gaveston: <...> I must entreat him, I must speak him fair, / And be a means to call home Gaveston: / And yet he'll ever dote on Gaveston» [319, c. 13–14]

C. 149.

«The Queen's commission, urg'd by Mortimer: / What cannot gallant
Mortimer with the Queen? / Alas, see where he sits, and hopes unseen / T'escape
their hands that seek to reave his life!» [319, c. 48]

C. 150.

«Fair Isabel, now have we our desire, / The proud corrupters of the light-
brain'd king <...> And he himself lies in captivity <...> Think therefore, madam,
that imports us much / To erect your son with all the speed we may, / And that I be
protector over him» [319, c. 54]

C. 151.

«Sweet mother, if I cannot pardon him <...> Strike off his head: he shall
have martial law» [319, c. 61]

C. 151.

«Remove him still from place to place by night, / Till at the last he come to
Killingworth, / And then from thence to Berkeley back again, / And by the way, to
make him fret the more, / Speak curstly to him; and in any case / Let no man
comfort him, if he chance to weep, / But amplify his grief with bitter words»
[319, c. 55]

C. 151.

«You shall not need to give instructions, / 'Tis not the first time I have kill'd
a man: / I learn'd in Naples how to poison flowers; / To strangle with a lawn thrust
down the throat, / To pierce the wind pipe with a needle's point, / Or, whilst one is
asleep, to take a quill, / And blow a little powder in his ears, / Or open his mouth,
and pour quick-silver down. / But yet I have a braver way than these» [319, c. 60]

C. 151.

«So, lay the table down, and stamp on it, / But not too hard, lest that you
bruise his body» [319, c. 65]

C. 152.

«Ah, Leicester, weigh how hardly I can brook / To lose my crown and
kingdom without cause, / To give ambitious Mortimer my right, / That, like a
mountain, overwhelms my bliss; / In which extreme my mind here murder'd is! /
But that the heavens appoint I must obey. / Here, take my crown; the life of
Edward too: (Taking off the crown). / Two kings in England cannot reign at once. /
But stay a while: let me be king till night, / That I may gaze upon this glittering
crown; / So shall my eyes receive their last content» [319, c. 51]

C. 154.

«Ah, Mortimer, thou know'st that he is slain! / And so shalt thou be too. –
Why stays he here? / Bring him unto a hurdle, drag him forth, / Hang him, I say,
and set his quarters up: / And bring his head back presently to me» [319, c. 67]

C. 154.

«Here comes the hearse: help me to mourn, my lords. / Re-enter Attendants,
with the hearse and funeral robes. / Sweet father, here unto thy murder'd ghost / I

offer up the wicked traitor's head, / And let these tears, distilling from mine eyes, /
Be witness of my grief and innocency» [319, c. 68]

C. 157.

«There are a hundred Protestants, that swim <...> Goe place some men upon
the bridge, / With bowes and cartes to shoot at them they see, / And sinke them in
the river as they swim <...> Murder the Hugonets, take those pedants
hence» [320, c. 12]

C. 158.

«Prince of Navarre my honourable brother, / Prince Condy, and my good
Lord Admirall, / Wishe this union and religious league, / Knit in these hands, thus
joyn'd in nuptiall rites, / May not desolve, till death desolve our lives, / And that
the native sparkes of princely love, / That kindled first this motion in our hearts, /
May still be feweld in our progenye» [320, c. 1]

C. 158.

«Let us goe to honor this solemnitie <...> Which I'll desolve with bloud and
crueltie» [320, c. 2]

C. 158.

«Why? I am a Prince of the Valoyes line, / Therefore an enemy to the
Burbonites. / I am a juror in the holy league, / And therefore hated of the
Protestants. / What should I doe but stand upon my garde? / And being able, I'll
keep an host in pay <...> They should know I scornde them and their
mockes» [320, c. 22]

C. 159.

«The Duke is slaine and all his power dispearst, / And we are grac'd with
wreathes of victory: / Thus God we see doth ever guide the right, / To make his
glory great upon the earth <...> Which I'll maintaine as long as life doth last: /
And with the Queene of England joyne my force, / To beat the papall Monarck
from our lands, / And keep those relicks from our countries coastes» [320, c. 21]

C. 159–160.

«My lord of Guise, we understand that you / Have gathered a power of
men. / What your intent is yet we cannot learn, / But we presume it is not for our
good <...> Guise, weare our crowne, and be thou King of France, / And as
Dictator make or warre or peace, / Whilste I cry placet like a Senator. / I cannot
brook thy hauty insolence, / Dismiss thy campe or else by our Edict, / Be thou
proclaimed a traitor throughout France» [320, c. 21–22]

C. 160.

«And he nor heares, nor sees us what we doe: / My Lords, what resteth now
for to be done? / But that we presently dispatch Embassadours / To Poland, to call
Henry back againe, / To weare his brother crowne and dignity. / Epernouve, goe
see it presently be done, / And bid him come without delay to us» [320, c. 15]

C. 160–161.

«Thanks to you al. The guider of all crownes, / Graunt that our deeds may
wel deserve your loves: / And so they shall, if fortune speed my will, / And yeeld

our thoughts to height of my desertes. / What say our Minions, think they Henries heart / Will not both harbour love and Majestie? / Put of that feare, they are already joynde, / No person, place, or time, or circumstance, / Shall slacke my loves affection from his bent. / As now you are, so shall you still persist, / Remooveles from the favours of your King» [320, c. 16]

C. 161.

«How kindly Cosin of Guise you and your wife / Doe both salute our lovely Minions. / He makes hornes at the Guise. / Remember you the letter gentle sir, / Which your wife writ to my deare Minion, / And her chosen freend?» [320, c. 20]

C. 161.

«Guise, weare our crowne, and be thou King of France, / And as Dictator make <...> Dismiss thy campe or else by our Edict, / Be thou proclaimde a traitor throughout France!» [320, c. 22]

C. 161.

«How now my Lord, faith this is more then need <...> Tis more then kingly or Emperious <...> Shall buy that strumpets favour with his blood» [320, c. 20]

C. 161.

«I like not this, come Epernouve / Lets goe seek the Duke and make them friends» [320, c. 20]

C. 161.

«I nere was King of France until this houre: / This is the traitor that hath spent my golde, / In making forraine warres and cruel broiles. / Did he not draw a sorte of English priestes <...> Rest satisfied with this that heer I sweare, / Nere was there King of France so yoakt as I» [320, c. 26–27]

C. 162.

«Come Lords, take up the body of the King, / That we may see it honourably interde: / And then I vow so to revenge his death, / That Rome and all those popish Prelates there, / Shall curse the time that ere Navarre was King, / And rulde in France by Henries fatall death» [320, c. 32]

C. 162.

«If ever Hymen lowr'd at marriage rites, / And had his alters decks with duskie lightes: / If ever sunne stainde heaven with bloody clowdes, / And made it look with terrour on the worlde: / If ever day were turnde to ugly night, / And night made semblance of the hue of hell, / This day, this houre, this fatall night, / Shall fully shew the fury of them all» [320, c. 2–3]

C. 162–163.

«Christ, villaine? / Why, darst thou presume to call on Christ, / Without the intercession of some Saint? / Sanctus Jacobus hee was my Saint, pray to him» [320, c. 10]

C. 163.

«Take him away and throw him in some ditch. / (Carry away the dead body) / And now Madam as I understand, / There anre a hundred Hugonets and more, /

Which in the woods doe horde their synagogue: / And dayly meet about this time of day, / Thither will I to put them to the sword» [320, c. 14]

C. 164.

«Prince Condy and my good Lord Admiral, / Now Guise may storme but does us little hurt: / Having the King, Queene Mother on our side, / To stop the mallice of his envious heart, / That seekes to murder all the Protestants: / Have you not heard of late how he decreed, / If that the King had given consent thereto, / That all the protestants that are in Paris, / Should have been murdered the other night?» [320, c. 2]

C. 164.

«Which I'll desolve with bloud and crueltie» [320, c. 3]

C. 166.

«Mountsorrett, go and shoote the ordinance of, / That they which have already set the street / May know their watchword, and then tole the bell, / And so lets forward to the Massacre <...> Tue! Tue! Tue! / Let none escape, murder the Hugonets» [320, c. 9]

C. 167.

«What this detested Jacobin hath done. / Tell her for all this that I hope to live, / Which if I doe, the Papall Monarck goes / To wrack, an antichristian kingdome falles. / These bloody hands shall teare his triple Crowne, / And fire accursed Rome about his eares. / I'll fire his erased buildings and incense / The papall towers to kisse the holy earth. / Navarre, give me thy hand, I here do sweare, / To ruinate this wicked Church of Rome, / That hatcheth up such bloody practices. / And here protest eternall love to thee, / And to the Queene of England especially, / Whom God hath blest for hating Popery» [320, c. 31]

C. 168.

«Yet Caesar shall goe forth. / Let mean consaits, and baser men feare death, / Tut they are pesants, I am Duke of Guise / And princes with their lookes ingender feare <...> Oh I have my death wound» [320, c. 26]

C. 169.

«My Lords of Poland I must needs confesse, / The offer of your Prince Elector's, farre / Beyond the reach of my desertes <...> I thankfully shall undertake the charge / Of you and yours, and carefully maintaine / The wealth and safety of your kingdomes right» [320, c. 13]

C. 169.

«Why? I am a Prince of the Valoyes line, / Therefore an enemy to the Burbonites. / I am a juror in the holy league, / And therefore hated of the Protestants. / What should I doe but stand upon my garde? / And being able, I'll keep an host in pay <...> The choise is hard, I must dissemble» [320, c. 22]

C. 170.

«And whilst he sleeps securely thus in ease, / Thy brother Guise and we may now provide, / To plant ourselves with such authority, / That not a man may live

without our leaves. / Then shall the Catholic faith of Rome, / Flourish in France,
and none deny the same» [320, c. 17]

C. 172.

«For Katherine must have her will in France: / As I doe live, so surely shall
he dye, / And Henry then shall weare the diadem. / And if he grudge or crosse his
Mothers will, / I'll disinherite him and all the rest: / For I'll rule France, but they
shall weare the crowne: / And if they storne, I then may pull them downe. / Come
my Lord let's goe» [320, c. 14]

C. 172.

«And if he doe deny what I doe say, / I'll dispatch him with his brother
presently. / And then shall Mounser weare the diadem. / Tush, all shall dye unles I
have my will / For while she lives Katherine will be Queene» [320, c. 17]

C. 172.

«Tis Ramus, the Kings professor of Logick <...> And this for Aristotle will
I say, / That he that despiseth him, can nere / Be good in Logick or Philosophie»
[320, c. 11]

C. 172.

«Why suffer you that peasant to declaime? / Stab him I say and send him to
his friends in hell» [320, c. 11]

C. 172–173.

«Trouble me not, I neare offended him, / Nor will I aske forgiveness of the
King. / Oh that I have not power to stay my life, / Nor immortalitie to be reveng'd»
[320, c. 26]

C. 173.

«Anjoy, Dumaine, Gonzago, Retes, swear by / The argent crosses on your
burgonets, / To kill all that you suspect of heresie» [320, c. 7]

C. 173.

«The Admirall, / Cheefe standard bearer to the Lutheranes, / Shall in the
entrance of this Massacre, / Be murdered in his bed <...> Then trow him
down <...> Ah base Shatillian and degenerate, / Cheef standard bearer to the
Lutheranes, / Thus in despite of thy Religion, / The Duke of Guise stampe on thy
liveles bulke» [320, c. 8]

C. 173.

«Tue, tue, tue, / Let none escape, murder the Hugonets <...> Dearely
beloved brother, thus tis written. / (He stabs him)» [320, c. 9]

C. 173.

«I breathed here easily. / Drop it (body) to the ditch» [320, c. 17]

C. 173.

«And now sirs for this night let our fury stay. / Yet will we not the Massacre
shall end : / Gonzago posse you to Orleance, Retes to Deep, / Mountsorrell unto
Roan, and spare not one / That you suspect of heresy» [320, c. 12–13]

C. 174.

«So what can you do with the mob? / I could not tame rebellion, no matter how tried» [320, c. 27]

C. 174.

«I'm numb from grief. I'd rather be You, my son, in diapers strangled. / My son? No, you're no son, you're a foundling! / Any curses, necessity! Announce / That you are a traitor of France and of the faith» [320, c. 27]

C. 174.

«Tut they are pesants, I am Duke of Guise: / And princes with their lookes ingender feare <...> To dye by Pesantes, what a greefe is this?» [320, c. 26]

C. 175.

«So, now sues the King for favour to the Guise, / And all his Minions stoup when I commaund: / Why this tis to have an army in the field. / Now by the holy sacrament I sweare, / As ancient Romanes over their Captive Lords, / So will I triumph over this wanton King, / And he shall follow my proud Chariots wheelles. / Now doe I but begin to look about, / And all my former time was spent in vaine: / Holde Sworde, for in thee is the Guises hope» [320, c. 25]

C. 175.

«Now Madame, how like you our lusty Admirall? <...> I goe as whirlwines rage before a storme» [320, c. 14]

C. 175.

«To dye by Pesantes, what a greefe is this? / Ah Sextus, be reveng'd upon the King, / Philip and Parma, I am slaine for you: / Pope excommunicate, Philip depose, / The wicked branch of curst Valois's line. / Vive la messe, perish Hugonets, / Thus Caesar did goe foorth, and thus he dies» [320, c. 26]

C. 176.

« For Poland is as I have been enformde, / A martiall people, worthy such a King, / As hath sufficient counsaile in himselfe, / To lighten doubts and frustrate subtile foes» [320, c. 13]

C. 176.

«Being animated by Religious zeale, / I meane to muster all the power I can, / To overthrow those factious Puritans: / And know, the Pope will sell his triple crowne, / I, and the catholick Philip King of Spaine, / Ere I shall want, will cause his Indians, / To rip the golden bowels of America. / Navarre that cloakes them underneath his wings, / Shall feele the house of Lorayne is his foe: / Your highness need not feare mine armies force, / Tis for your safetie and your enemies wrack» [320, c. 26]

C. 177.

«Away, leave me alone to meditate. / Sweet Guise, would he had died so thou wert here: / To whom shall I bewray my secrets now, / Or who will helpe to builde Religion? / The Protestants will glory and insulte, / Wicked Navarre will get the crowne of France, / The Popedome cannot stand, all goes to wrack, / And all

for thee my Guise: what may I doe? / But sorrow seaze upon my toyling soule, /
For since the Guise is dead, I will not live» [320, c. 27]

C. 177.

«No doubt that it will help to reign us faith / I victoriously to defeat
enemies <...> God help me / For the good of the true faith <...> We win laurels
crowned, / Of the Righteous king of heaven / Still life gives glory» [320, c. 21].