

СТІВЕН ГРІНБЛАТТ. КУЛЬТУРА

Переклад із англійської та коментарі Катерини Сінченко

Перекладено за виданням: Greenblatt, Stephen. "Culture". Critical Terms for Literary Study. Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: U of Chicago P, 1990, 1995. 225–232.

Стівен Грінблатт (нар. 1943 р.) – американський критик, теоретик, дослідник англійської культури та літератури доби Відродження. Вважається одним із основоположників Нового історизму. Уперше цей термін було вжито у вступі до праці «Сила форм в англійській літературі доби Відродження» (*The Power of Forms in the English Renaissance*) у співавторстві з Луї Монроузом (1982). Але увагу міжнародної академічної спільноти Грінблатт привернув завдяки своїй монографії «Формування "Я" у добу Відродження: від Мора до Шекспіра» (*Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, 1980). Пізніше опублікував праці: «Наука проклинати: есеї раннього модерну» (*Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, 1990), «Неймовірна одержимість: диво Нового Світу» (*Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, 1992), «Переокреслення меж: трансформація англійського та американського літературознавства» (*Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, 1992), «Практикуючи Новий історизм» (*Practicing New Historicism*) у співавторстві з Кетерін Галагер (2001), «Гамлет у Чистилищі» (*Hamlet in Purgatory*, 2002), «Вілл у світі: як Шекспір став Шекспіром» (*Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, 2005), «Читач Грінблатт» (*The Greenblatt Reader*, 2005), «Свобода Шекспіра» (*Shakespeare's Freedom*, 2010), «Переінакшення: як осучаснився світ» (*The Swerve: How the World Became Modern*, 2011).

Пропонована стаття була опублікована у збірнику *Critical Terms for Literary Study*, зорієнтованому на студентів гуманітарних наук, щоб допомогти досягнути найважливіші поняття теорії літератури та критики ХХ століття. Книга складається із трьох розділів: «Література як письмо»; «Інтерпретація»; «Література. Культура. Політика». Стаття Грінблатта розміщена в останньому з них разом із такими текстами: «Канон» Джона Гілорі (*Canon*), «Історія літератури» Лі Патерсона (*Literary History*), «Гендер» Майри Желен (*Gender*), «Раса» Кваме Ентоні Апіа (*Race*), «Національність» Вернера Солерса (*Ethnicity*), «Ідеологія» Джеймса Кавана (*Ideology*), «Популярна культура» Джона Фіске (*Popular Culture*), «Відмінність» Луї Менанда (*Diversity*), «Імперіалізм / Націоналізм» Шеймаса Діна (*Imperialism / Nationalism*), «Бажання» Джудіт Батлер (*Desire*), «Етика» Джефрі Хопфема (*Ethics*) та «Клас» Даніеля Т. О'Гара (*Class*).

На сьогодні не маємо жодного перекладу текстів Стівена Грінблатта на українську мову.

Термін «культура» не завжди вживався в літературних студіях і, справді, саме як термін, це поняття сформоване недавно. «Культура чи цивілізація, – писав впливовий антрополог Едвард Барнет Тайлор у 1871 році, – узяті широко, в їхньому етнографічному розумінні, це – певна сукупність, складниками якої є знання, вірування, мистецтво, моральні цінності, право, звичаї та інші здібності та звички людини, яких вона набула як член суспільства». Чим це поняття може бути корисним для студентів, котрі вивчають літературу?

А може і не бути. Зрештою, термін «культура» у розумінні Тайлора – доволі неясний та розлогий, і значення, які були наче виключені з нього, майже відразу будуть зараховані у реальний діапазон вживання цього слова. Звідси, із почуттям полегкості, можемо вважати, що термін «культура» не стосується принаймні матеріальних об'єктів – столів, золота, зерна чи пряжки – але, ясна річ, ці об'єкти, що ними користуються люди, відіграють важливу роль у житті даного [слово *particular* і надалі перекладатиму як «даний» – *K. C.*] суспільства. Тож, можемо твердити, що ці об'єкти належать до «матеріальної культури» суспільства. «Культура» (подібна до «ідеології», з якою вона тісно пов'язана) – це термін, який часто вживають узагалі без будь-яких смислів, як невиразне визначення безбарвно сприйнятого **етосу** – аристократична, молодіжна та людська культура. Немає нічого поганого в таких визначеннях – без них важко було б озвучити три наступні погляди – але навряд чи вони становлять стрижень новаторської критичної практики.

Що треба зробити, аби поняття «культура» можна було б із більшою користю застосовувати в літературознавчих студіях? Ми могли би розпочати з того, що це поняття стосується такої опозиції: **обмеження** (*constraint*) / **зміна** (*mobility*) [також ідеться про рух і мінливість. – *K. C.*]. Зібрання вірувань та звичаїв, що формують дану культуру, діє як усеохопний інструмент контролю, система меж, що визначають діапазон соціальної поведінки, репертуар взірців, яким людина повинна відповідати. Ці межі не мають бути вузькими – у деяких суспільствах, наприклад, у Сполучених Штатах, простір між ними видається доволі розлогим. Однак, він не безкінечний, а наслідки перетину меж бувають тяжкими. Найбільш ефективними методами покарання переступників меж даної культури, є, напевно, не вражаючі розправи, приборежені для тяжких злочинців – заслання, запроторення до божевільні, ув'язнення чи екзекуція, а радше безневинні реакції: погордлива посмішка, напівдобродушна, напівсаркастична, дешиця співчуття, просотаного зневагою, холодне мовчання. Варто додати, що накладені межі культури існують у більш позитивному річищі завдяки системі нагород, які варіюються від вражаючих (державні відзнаки та нагороди) до, здавалося б, простих (захоплений погляд, шанобливе підтакування, слова подяки).

А тепер зробимо першу спробу застосувати термін «культура» в літературознавчих дослідженнях, адже протягом тривалого часу література була для Заходу одним із основних інструментів визначення культурних меж завдяки похвалі та докору. Якнайліпше це простежується у літературних жанрах, які явно перейняті або нападками, або вихвалянням чогось – як-от у сатири чи панегірику. Попри те, що твори цих жанрів на час своєї появи на світ часто видаються важливими, їхня вагомість починає швидко танути, мірою того, як щезають ті, про кого йшлося у цих творах, і змінюються взірці та межі, нав'язувані тими самими творами. Примітки у сучасних виданнях цих творів можуть змусити нас запам'ятати втрачені прізвища та дати, але вони не в змозі відновити відчуття ризику, яке колись викликало у читачів

задоволення та завдавало болю. Усвідомлення культури як *складеної цілості* може допомогти нам відновити це відчуття завдяки відтворенню культурних меж, що зумовлюють існування цих творів.

Спершу просто спробуємо підсилити увагу до вірувань та звичаїв, *implicite* спричинених окремими виявами похвали та докору в літературі. Це означає, що в царині культури ми можемо поставити собі стосовно твору низку таких запитань:

- Який різновид поведінки, які моделі діяльності спричинюють цей твір?
- Чому читачі змушені в конкретний час і в конкретному місці вважати цей твір привабливим?
- Чи є різниця між цінностями, які визнаю я, та цінностями, закладеними у творі, який я читаю?
- Від розуміння яких соціальних норм залежить твір?
- Чию свободу думки чи дії *implicitly* чи *explicitly* може обмежити цей твір?
- Із якими більшими соціальними структурами ці окремі вияви похвали та докору можна пов'язати?

Такі питання підсилюють нашу увагу до неочевидних особливостей літературного твору, і насамперед, до зв'язків між його елементами. Зрештою, цілісний культурний аналіз змусить дослідника вийти поза межі тексту та встановити зв'язки між текстом і цінностями, звичаями, а також діяльністю, що зумовлені цією культурою. Однак встановлення таких зв'язків не може замінити детального прочитання тексту [детального літературознавчого аналізу – К. С.]. Культурний аналіз може багато чого навчити на відміну від ґрунтового формального аналізу літературних текстів, тому що ці тексти належать до культури не лише завдяки відношенню до зовнішнього світу, а й через те, що успішно **всотують** суспільні цінності та контексти. Світ наповнений текстами, більшість із яких практично не зрозумілі, якщо їх вирвати зі зовнішнього контексту. Для того, щоб відтворити їхнє значення, і хоча б частково їх зрозуміти, ми повинні відтворити ситуацію, в якій вони постали. Натомість твори мистецтва **містять у собі**, безпосередньо чи навпаки, багато чого з цієї ситуації, і саме **таке всотування ситуації** дає змогу численним творам перетривати зміну умов, що спричинили їхнє виникнення.

Культурний аналіз, виходячи з його визначення, аж ніяк не пов'язаний із зовнішнім аналізом, на відміну від внутрішнього формального аналізу творів мистецтва. Водночас культурний аналіз має відкинути жорсткий розподіл на елементи, що містяться в тексті, і ті, що перебувають поза ним. Щоб створити картину «*складеної цілості*» (*whole complex*), про яку пише Тайлор, важливо використовувати всі доступні засоби. Як дослідження даної культури провадить до глибшого розуміння літературного твору, що постав у її межах, так і ретельне вивчення літературного твору дає змогу глибше пізнати культуру, в якій його створено. Може видатись, **що культурний аналіз – це прислужник літературознавчих досліджень, але в**

гуманітаристиці, у широкому розумінні цього слова, саме літературознавчі дослідження слугують розумінню культури.

Я ще повернусь до проблеми протиставлення зовнішнього та внутрішнього аналізів, бо спочатку ми маємо продовжити наші міркування з приводу розуміння культури як системи обмежень. Функціонування цієї системи можна виявити в таких поетичних творах, як: «Лист до Доктора Арбетнота» Олександра Поупа (1735) (*Epistle to Doctor Arbuthnot*) чи «Гораціянська ода на повернення Кромвеля з Ірландії» Ендрю Марвела (1650) (*Horatian Ode*), чи у творах, де таврується глупота, втілена в деяких зненависних постатях, й уславлюються громадянські та військові чесноти, уособлені деякими шанованими постатями. Насправді, поняття «культура» наближене тут до попереднього значення цього слова – «обробіток» (*cultivation*) – що стосувалось розповсюдження та втілення взірців шляхетного виховання. Таке значення поширюється далеко за межі сатири і панегірика, особливо в ті часи, коли манери були визначальною ознакою соціального статусу.

Наприклад, у комедії Шекспіра «Як вам це сподобається» (*As You Like It*) (1599–1600) гіркі нарікання Орlando зумовлені не тим, що його позбавили спадку – він визнає право першонародженого, згідно з яким його брат як найстарший син успадковує практично все родинне майно – а радше тим, що йому не дозволяють отримати виховання відповідно до його походження: «Батько заповідав вам дати мені добре виховання, а ви поводитися зі мною, наче з мужлаєм, ви гнітили й нищили в мені все, що притаманне справжньому дворянинові» (переклад О. Мокровольського)¹.

Звернімо увагу, Шекспір по-своєму наводить нас на те, що Орlando володіє вродженою шляхетністю, яка дозволяє йому підвестись над невихованістю, але так само наводить і на те, що його шляхетність має сформуватись та дозріти за допомогою тяжких випробувань. Коли в Арденнському лісі юнак грубо вимагає їжі для свого літнього слуги Адама, то отримує урок шляхетності: «Скоріше нас покірність/Примусить, ніж оцей ваш скорить примус»². Особливої ваги такому уроку надає той факт, що його проводить герцог, що живе на вигнанні, постать, котра перебуває на вершині соціальної ієрархії у світі комедії. Взагалі увесь світ твору «Як вам це сподобається» є формулюванням культурних кодів поведінки – починаючи від продуманої насмішкуватої науки залицянь Розалінди, завершуючи скромними, але сповненими гідності звичаями, згідно з якими живуть пастухи. Навіть звичайна сільська дівчина Адель отримує урок шляхетності від вправного (*sophisticated*) блазня Бруска: «Тримайся пристойніше, Аделе!»³. Порада оволодіти своїм тілом поза сумнівом наділена комічним ефектом; відображений у творі процес акультурації триває постійно, однак, можливо, найсильніше – на підсвідомому рівні, скажімо, як виникає

¹ Шекспір В. Твори в 6-ти томах. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 4. – С. 93.

² Там само. – С. 119.

³ Там само. – С. 165.

дистанція, на якій ми тримаємось від інших, чи як ми розміщуємо ноги, коли сидимо. Шекспір влучно пародіює це явище – наприклад, книжка для вивчення добрих манер, за приписами якої сварився Брусок – але водночас і він сам долучається до нього, адже його твори, що висвітлюють героїв, перейнятих подоланням меж власної культури, допомагають і аудиторії [глядачам – К. С.] встановлювати та підтримувати ці межі.

Мистецтво відіграє важливу роль у трансмісії культури та становить один зі способів формування взірців соціальних ролей і передачі їх від покоління до покоління. Дехто з авторів мали абсолютне розуміння цієї функції мистецтва. Метою розлогої епічної поеми «Королева фей» (*The Faerie Queene*, 1590) Едмунда Спенсера було, як писав автор, «схилити джентльмена чи вельможу до сумирної (гідної) поведінки та доброчесності». То ж наскільки ми спроможні зрозуміти глибину такого наміру, розташованого поза межами складеного сюжету, який своєю чергою включає сотні алегоричних постатей, залежить від того, наскільки ми можемо досягнути явища культури світу Спенсера, починаючи від сповненої нюансів аристотелівської теорії моральної ієрархії до апокаліптичних фантазій, і від добірної витонченості двору до колоніальних злочинів в Ірландії. Коротше кажучи, маємо досягнути способу, у який ця культура, сповнена змішаних мотивів та суперечок, утворила, на думку Спенсера, низку взірців, моральну ієрархію, зібрання етичних засад, спрямованих проти загрози анархії, повстання і хаосу.

Балачок про «Королеву фей» лише в контексті обмежень, накладених культурою, ясна річ, замало бодай тому, що в поемі, де лицарі та дами без краю мандрують уявним пейзажем, увага зацентрована на русі та мінливості. Повернімось до парадоксу, з якого розпочали: якщо культура функціонує як структура обмежень, то водночас вона є і регулятором, і гарантією зміни. Справді, межі культури без руху та змін – це практично порожнє місце, тому що межі можна встановити лише за допомогою імпровізації, експерименту та обміну (*exchange*). Звісно, у різних культурах зміни та обмеження виступають у найрізноманітніших співвідношеннях. Деякі культури тяжіють до впровадження абсолютного порядку та довшеної стагнації, але якщо вони і мають намір передавати традиції від покоління до покоління, то мають бути попередньо, хоч і неохоче, піддані мінімальній кількості змін. І навпаки – культури, для яких показові абсолютний рух, зміни й цілковита свобода, задля подальшого існування мають прийняти певні межі.

Із огляду на різні обставини, що призвели до зовсім розбіжних висновків, постає структура імпровізації і низка зразків (*patterns*) із достатньою гнучкістю та місцем для варіативності, аби пристосувати більшість учасників даної (*given*) культури. Особі, яка не бере цього до уваги та порушує будь-які існуючі взірці, вестиметься несолодко – її виженуть, заб'ють, або возвеличать як бога. Однак більшість осіб задовольняється імпровізацією у межах системи, і ці імпровізації, принаймні в культурі Заходу, є головною темою багатьох творів мистецтва. Зазвичай твір [ідеться про роман – К. С.]

вказує на те, як дати собі раду з обов'язковими нормами культури. Такі твори, як «Великі сподівання» (*Great Expectations*) (1860) Діккенса чи «Мідлмарч» (*Middlemarch*) (1871–1872) Еліота, висвітлюють так само блискуче, як і витворюють уміння пристосовуватись, почуття болю та іронії долі.

Репрезентуючи вміння пристосовуватись до норм культури як до соціальної, емоціональної та інтелектуальної освіти, ці романи окреслюють власне місце в культурі, бо самі по собі твори мистецтва є інструментом освіти. Вони не обмежуються лише пасивним відображенням того, який із чинників у співвідношенні змін та обмежень переважає, але і за допомогою продуманої імпровізації дають змогу це співвідношення формувати, артикулювати та відтворювати. Це означає, що попри наш романтичний культ оригінальності, більшість мистців – це талановиті творці різновиду відомих тем. Навіть ті письменники, до яких ми ставимось із неймовірним тремом, яких звеличуємо за відмову від бездумного наслідування штампів власної культури, радше схильні до винятково блискучої імпровізації, аніж до повного руйнування чи бездоганного винайдення чогось нового. **Так, Діккенс творив вигадливі переробки мелодраматичної халтури свого часу; Шекспір більшість своїх сюжетів та героїв запозичував зі широко відомих оповідей і добре знаних історичних наративів; а Спенсер приніс у власну культуру історії, перше розказані італійськими поетами *Ariosto* і *Tasso*, і до того ж розказані блискуче.**

Таке запозичення не свідчить про брак уяви, тим більше не є ознакою творчого виснаження – згадую тут прізвища Діккенса, Шекспіра, Спенсера власне тому, що ці мистці володіють найбільш багатою, щедрою та творчою (літературною) уявою у межах англійської мови. Радше це вказує на інший аспект мінливості культури, на який я вже звертав увагу. Мінливості – не як вираження довільного руху, а вираження цілеспрямованого обміну. Культура становить особливу мережу неогоцізації для обміну речей, ідей, а також за допомогою поневолення, адопції чи шлюбу – обміну людей. Антропологів особливо цікавить **культурна система спорідненості** – концепція родинних зв'язків, заборона деяким парам мати стосунки, подружні правила – а також **її наративи** – міфи, народні байки, сакральні історії. Обидва об'єкти зацікавленень пов'язані між собою, позаяк наративи даної культури, як і форми спорідненості є головними показниками тих визначальних правил, що регулюють впровадження змін та обмежень, яким підлягають люди. Славенні письменники – майстри таких правил і фахівці з культурного обміну. Їхні твори становлять структури, в межах яких виникають накопичення, трансформація, репрезентація й комунікація суспільних сил та діяльності.

Кожна культура має загальне **зібрання символів**, яке складається з численних знаків, що вивільняють людські бажання, страхи чи агресію. Завдяки умінню конструювати резонансні історії, послуговуватись сугестивною образністю, і, насамперед, через вразливість до найбільшого колективного твору будь-якої культури – мови, письменники вміють

маніпулювати цим **зібранням символів**. Вони беруть символи з однієї культурної ланки та переносять їх до іншої, підсилюючи емоційну складову, змінюючи їхні значення, пов'язуючи з іншими матеріалами, взятими з іншої ланки, змінюючи їхнє розташування у ширшому суспільному укладі. Візьмімо, наприклад, «Король Лір» (*King Lear*) (1605–1606) Шекспіра. Драматург використав відому, псевдоісторичну оповідку про давнього короля Британії, пов'язав її з найбільшими суспільними тривогами свого часу – з одного боку, це стосунки між родичами, з іншого – розбрат усередині держави – додав очікування на апокаліпсис, парадоксально змішані з гострим скепсисом, потім подав увесь цей матеріал публіці як найбільш вражаюче та катарсичне бачення трагічного, коли-небудь створеного. Детальний **культурний аналіз** стосуватиметься насамперед різноманітних джерел, із яких Шекспір черпав свої ідеї, а отже, **має сягати поза межі твору і взяти до уваги** або правничий устрій доби Відродження, яким керувались літні батьки у своєму ставленні до власних дітей, або тогочасні методи їхнього виховання, або політичні дебати на тему: «Чи можна висловити непокору законному правителеві», або передбачення щодо прийдешнього кінця світу.

Сьогоднішня система викладання гуманітарних наук ускладнює впровадження такого аналізу, тому що відокремлює викладання історії від викладання літератури, мовби це зовсім відмінні галузі. Однак протягом останніх років історики звертають щораз більше уваги на символічний аспект соціальної поведінки, а літературознавці зі зростаючим інтересом аналізують суспільний та історичний виміри цієї символіки. Тому доцільно, щоб у межах факультативних занять, як і в межах загальної обов'язкової програми викладання студенти мали можливість сприймати дану культуру як «складену цілість». А втім, якщо навіть обійтись без інтегрованої структури курсу, треба багато чого зробити для впровадження культурного аналізу, насамперед у царині нових питань щодо ймовірної соціальної функції творів мистецтва. Справді, навіть якщо стане зрозумілою **складеність** історичного значення культурних матеріалів, на яких вибудований твір, то надалі, щоб досягнути процес акультурації, який творився під впливом цього ж твору, підґрунтям буде дослідження того, як ці матеріали було укладено та висловлено.

Славетні твори мистецтва – це аж ніяк не нейтральні передавачі (*relay stations*) в обігу культури. Щось діється з об'єктами, віруваннями та звичаями, коли їх репрезентують, переосмислюють та зображують у літературних творах – часто **щось** непередбачуване та хвилююче. Це «**щось**» свідчить водночас про міць мистецтва та вкорінення культури у непередбачувані обставини історії. Іноді мені пишеться так, наче мистецтво завжди зміцнювало домінуючі в даній культурі вірування та соціальні структури, наче культура завжди була гармонійною, а не мінливою та сповненою конфліктів, і наче завжди існував **обопільно узгоджений зв'язок між творчістю мистців та іншими формами продукції та репродукції**, що наявні в соціумі. Інколи це справді просте та зручне поєднання, але жодним

чином це поєднання не є обов'язковим. Здатність мистців зібрати та переформувати по-новому сили власної культури, у такий спосіб, щоб елементи тісно взаємодіяли між собою, рідко зіштовхувались один з одним у загальному укладі, має потенціал вибити з колії цей обопільно узгоджений зв'язок. Насправді, у наш час більшість студентів, які вивчають літературу, надзвичайно захоплюються творами, які межують із тим, що можна висловити у даному місці та часі, творами, які гамселять у межі власної культури.

Під кінець своєї кар'єри Шекспір вирішив скористатись жвавим зацікавленням сучасників у завоюванні Нового світу. Його п'єса «Буря» вміщує чимало деталей, взятих із письма авантюристів і колонізаторів, деталей, які майстерно перенесено на таємничий Середземноморський острів та переплетено з мотивами «Енеїди» Вергілія. Шекспір також чимало бере з інших драматичних жанрів, таких як комедія масок і пасторальна трагікомедія, а також із мистецтва білої магії. «Буря» повторює ті аргументи, які вживали європейці, вказуючи на право цивілізованого розвитку побуту на нововідкритих землях. Справді, у п'єсі підсилено ці аргументи за допомогою наділення Просперо владою не лише великого герцога, який має вагу у цьому світі, а й чарівника, який володіє майстерністю (в п'єсі вжито слово «мистецтво») керувати надприродними силами. Однак підсилена аргументація виглядає на диво штучно: зрозуміло, що магічна сила вражає, а от її легітимність менш зрозуміла.

Ніхто у п'єсі так не нагадує чарівника Просперо, як ненависна відьма Сікоракса, колишня володарка острова. У п'єсі, певна річ, аж ніяк не схвалюється панування Просперо, позаяк у шекспірівській культурі не існує сумнівів щодо влади законних правителів. Але з непростой форми, утвореної із майстерно сплетених поміж собою культурних матеріалів, лунає дивний, неладний (*discordant*) голос, голос «потворного дикуна і раба» Калібана:

*Цей острів – мій, його мені лишила
Моя матуся Сікоракса. Ви
Його підступно в мене відібрали.
Коли з'явилися ви уперше тут,
То бавились, балакали зі мною,
Водою ягідною напували,
Навчили, як я маю називать
Оті вогні, що блимають вгорі.
Тоді вас полюбив я і охоче
Вам показав усі місця найкращі,
Ключі джерельні, ями соляні,
Безплідні пустища, плодючі луки.
Клянусь себе, що так вчинив! Нехай
Вас опадуть всі чари Сікоракси,
Жуки, і жаби, й кажани її!*

*Тепер я став у вас рабом єдиним,
А був спочатку сам для себе паном.
Мене загнали в цю печеру ви,
Забравши острів мій*

(переклад М. Бажана)⁴.

Каліббан, ясна річ, не тішиться перемозі: треба було б узяти інших мистців з інших культур – сьогочасних постколоніальних культур Карибів та Африки – щоб переписати п'єсу Шекспіра та стишити нарікання Калібана. Але навіть у царині обмежень шекспірівської яacobінської культури, рухливість (*mobility*) уяви мистця дає йому змогу виявляти тріщини у заледенілій королівській владі та записувати ледь чутний у ті часи голос, голос вигнанців та пригноблених. Якщо завдання культурного аналізу – розгадати у чому ж сила Просперо, то так само його завданням є почути голос Калібана.

*Переклад надійшов до редакції 10.10.2015
Прийнято до публікації 22.10.2015*

⁴ Шекспір В. Твори в 6-ти томах. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 6. – С. 381.