

I. Історико-літературний процес

*Торкут Наталія
(Запоріжжя)*

Інтерпретація сонетів В.Шекспіра в методологічному просторі міждисциплінарного діалогу

Науковий дискурс сучасної гуманітаристики позначений інтенсифікацією міждисциплінарного діалогу та домінуванням інтегративних тенденцій у сфері методології. Поступово складається „новий альянс” між різними типами і галузями знання¹, а це, у свою чергу, сприяє суттєвому збагаченню аналітичних ресурсів окремих наук та розширенню діапазону їхніх дослідницьких стратегій.

Для філології вищезокреслені тенденції виявляються вельми продуктивними як у прагматичному, так і в епістемологічному планах. На перехресті лінгвістики, літературознавства, філософії та культурології, приміром, сформувався так званий концептуально-культурологічний напрямок, представники якого (В.Зусман, Б.Гаспаров, І.Смирнов, С.Неретіна, П.Рихло та ін.) досліджують проблематику породження смислів у царині художньої словесності. Об’єктом аналізу в їхніх працях слугує не тільки наявний смисл художніх текстів, але й потенційно можливий, той, що виникає у певних комунікативних ситуаціях. Доволі цікаві процеси, інспіровані стрімким розвитком інтегративного підходу, спостерігаються сьогодні

¹ Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. – Н.Новгород: Деком, 2001. – С.5.

I. Історико-літературний процес

і в царині перекладознавства, зокрема, в теорії художнього перекладу.

Ця наукова дисципліна, що ґносеологічно пов'язана із суто герменевтичною проблемою осягнення смислів „чужого слова” та націлена на пошуки оптимальних шляхів його репрезентації засобами іншої мови, традиційно черпає енергетичну наснагу з таких джерел, як лінгвістика і літературознавство. Протягом останніх десятиліть в умовах пожвавлення міждисциплінарного діалогу все очевиднішим стає розуміння того, що „методології перекладання можуть слугувати моделями інтерпретації”², а літературознавчі інтерпретації художнього тексту – одним із механізмів запобігання його хибного розуміння та засобом мінімізації ризику перекладацьких помилок.

Мета цієї статті полягає в тому, щоб на матеріалі компаративного перекладознавчого аналізу сонетів В.Шекспіра (110-го та 144-го) продемонструвати наукову продуктивність міждисциплінарного діалогу літературознавства і перекладознавства.

У рамках так званого необуквалістського проекту, що вже тривалий час успішно розробляється як практиками, так і теоретиками художнього перекладу, запропоновано цікаву аналітичну модель – методологію стереоскопічного читання. Її найактивнішим популяризатором виступає відома канадська дослідниця Мерілін Роуз³, якій, до речі, належить і пріоритет теоретичного обґрунтування концептуальних засад необуквалістського перекладу. Останній, як зазначає Л.Коломієць, „спрямований на відновлення первісного стану, первісної гостроти поетичного відчуття”⁴.

² Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – С.432.

³ Rose M.G. Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis. – Manchester, 1997.

⁴ Коломієць Л. Необуквалізм як перекладацький метод у постмодерністському дзеркалі // Літературознавчі студії. – Київ: ВПЦ „Київський університет”, 2002. – Вип.3. – С.10.

Сутність стереоскопічного читання полягає в паралельному освоєнні двох або декількох текстових просторів: оригіналу (вихідного тексту), який належить перу автора, та одного або кількох цільових текстів, створених перекладачами. Переклад завжди є результатом прискіпливого вчитування у вихідний текст, осмислення його ідейно-сміслових обширів, осягнення його іманентної художньої саомбутності. Тож цілком природно, що вдалий переклад завжди має шанс відкрити якісь „нові”, раніше не помічені або не усвідомлені нюанси смислу та художні відтінки. „Саме стереоскопічне читання, – зауважує М.Роуз, – дозволяє нам зрозуміти міжпороговий простір (тобто простір, у якому ми думаємо, читаючи білінгву – **Н.Т.**): ми осягаємо цей простір внутрішнім чуттям, інтуїтивно і доходимо певних висновків щодо нього суто логічним шляхом”⁵.

Приєм стереоскопічного читання вже став одним із вельми продуктивних механізмів збагачення арсеналу перекладацьких стратегій. У той же час, як думається. паралельне прочитання текстів іншомовного оригіналу та його перекладів рідною для реципієнта мовою відкриває широкі перспективи і в аспекті літературознавчих інтерпретацій.

Особливого сенсу ця процедура набуває при роботі з тими художніми текстами, які написані авторами, чия позиція тяжіє до провіденційного виду творчості (термін К.Г.Юнга⁶). Біля витоків подібних творів стоїть не міметичний імператив автора, а таке собі містичне провидіння, несвідомий творчий імпульс, відносно якого сам автор постає як другорядна дійова особа. Оскільки ці тексти є наскрізь символічними й насичені лексемами з

⁵ Rose M.G. Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis. – Manchester, 1997. – С.90.

⁶ К.Г.Юнг. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: Издательство Московского университета, 1987. –С.214-231.

I. Історико-літературний процес

непрозорою семантикою, то цілком природно, що актуалізація їхніх імпліцитних смислів при перекладі вимагає від перекладача не тільки мистецького таланту, але й глибокої аналітики – лінгвістичної, літературознавчої, семіотичної тощо. Саме вчитування в текст оригіналу з урахуванням інтерпретаційного досвіду попередників на перекладацькій ниві спроможне створити той гносеологічний ґрунт, що сприяє більш адекватній репрезентації іншомовного твору реципієнтові, який не є носієм мови автора. Надзвичайно цікавою і навіть до певної міри евристичною процедура стереоскопічного читання може виявитись і для літературознавця, чия дослідницька мета суголосна тим завданням, які має вирішувати перекладач на початковому етапі творення власної перекладацької візії іншомовного твору, коли виявляє його смислові обшири, художню структуру, жанрово-стильову природу, механізми творення образів тощо.

Утім, від загальних теоретичних розмірковувань та характеристики методологічного підходу перейдемо до літературознавчої інтерпретації конкретного художнього твору – 110-го сонету В.Шекспіра. При цьому текст оригіналу спробуємо “прочитувати” паралельно з текстами українських перекладів, здійснених Ігорем Костецьким, Дмитром Паламарчуком та Дмитром Павличком.

Згаданий сонет є драматичною сповіддю душі ліричного героя, що стомився від поневірянь, життєвих спокус, випробувань і негараздів, але ще не втратив остаточно сенсу життя. Певна складність перекладацького завдання при роботі з цим текстом полягає у необхідності відтворити досить неоднорідну емоційну тональність оригіналу, а також у тому, що його ейдологія (образна система) може бути розкодована по-різному. Літературознавча ж інтерпретація твору ускладнюється тим, що традиційно його відносять до так званого „чоловічого циклу” шекспірівських сонетів, тож, відповідно, і адресатом вважають друга, в якому поет знаходить втілення власного

ідеалу кохання. Хоча існують, безперечно, й підстави, які дозволяють інтерпретувати об'єкт кохання у його жіночій іпостасі.

У перекладах Д.Паламарчука і Д.Павличка у першому катрені досить чітко вимальовується міфологема блудного сина. У Паламарчука, зокрема, читаємо:

О леле, правда. Вештався я блазнем
І в ницості поганив почуття.

Д.Павличко пропонує такий варіант:

Це правда – я свої чуття найкращі
Топтав, тинявся, наче скоморох.

До речі, аналогічна алюзія на відому біблійну притчу, як зауважує М.Габлевич, присутня і в 109-му сонеті Шекспіра („*That is my home of love ... Like him that travels I return again*”)⁷.

Зовсім іншим є прочитання першого катрену 110-го сонету І.Костецьким:

Що ж – правда: мандрував. І грав. І блазнив.
Тривало блазнив: гучно, напоказ.
Сказати б: вістряв всіх старих соблазнів
Звіряв новий кожноразовий сказ.
(*Alas 'tis true, I have gone here and there
And made my self a motley to the view,
Gored mine own thoughts, sold cheap what is most dear,
Made old offences of affections new*).

Шекспірове „*I have gone here and there / And made my self a motley to the view*” – це не просто „вештався я блазнем” (Д.Паламарчук) і не просто „тинявся, наче скоморох” (Д.Павличко), а саме „мандрував ... і блазнив”. І.Костецькому вдалося вловити конотаційний ланцюжок, що створюється на перехресті семантики двох дієслівних висловів: „тривалий час ходити туди-сюди, змінювати місця перебування” і „робити себе блазнем, виставляючись напоказ”. У перекладі І.Костецького відчувається

⁷ Габлевич М. Коментарі // William Shakespeare. Sonnets – Вільям Шекспір. Сонети / Переклад Дмитро Павличко. – Львів: Літопис, 1998. – С.319.

I. Історико-літературний процес

імпліцитна присутність натяку на біографічний контекст – акторську професію автора сонету. Перекладач навіть вводить відсутнє в оригіналі „*I грав*”.

Перші два рядки у Костецького менше сповнені критичного пафосу, ніж у інших перекладачів, і в той же час – ближчі до емоційного тону та рвучкої інтонації Шекспіра. За рахунок оригінального синтаксичного малюнка і повтору лексеми „блзнив” українському поету вдається відтворити констатаційний ритм оригіналу та водночас, завдяки близькому сусідству дієслів „грав” і „блзнив”, позбавитися надмірної самокритичності, властивої початковим рядкам перекладів Д.Паламарчука і Д.Павличка.

І стрімке зростання критицизму, і апофеоз гіркоти, спричиненої об’єктивним поглядом на пройдений шлях, припадають у Шекспіра на 3-6 рядки:

Gored mine own thoughts, sold cheap what is most dear,
Made old offences of affections new.
Most true it is that I have look’d on truth
Askance and strangely....

Саме тут сконцентроване визнання ліричним героєм ганебності власних вчинків, що досить влучно передано і Д.Паламарчуком, і Д.Павличком:

І в ницості поганив почуття,
Топтав, низотно торгував не раз ним
Без жодного жалю і каяття
(Д.Паламарчук);

... – я свої чуття найкращі топтав,
Тинявся, наче скоморох,
Захоплення нові і непутящі
Купляв ціною зречень багатьох
(Д.Павличко).

Переклад І.Костецького дещо незвичний для нашого слуху, проте саме він більш точно відтворює ауру оригіналу:

Сказати б: вістряв всіх старих соблазнів
Звіряв новий кожноразовий сказ.

Це аура страждання і спустошеності, що бринять у Шекспіровому „*Gored mine own thoughts...*”, де дієслово „*to*

gore” (ранити, вбивати, покривати кров’ю або безчестям), яке стосується словосполучення „*mine own thoughts*” (мої власні думки), привносить присмак болю і драматизму.

Ідея жалю з приводу знецінення того, що насправді „варте дорогого”, у Шекспіра звучить лаконічно, як афоризм: „*sold cheap what is most dear*”. Її цікаву метафоричну інтерпретацію, хоча й позбавлену афористичності оригіналу, пропонує Д.Павличко: „*Захоплення нові і непутящі / Купляв ціною зречень багатьох*”. Вдалий підбір контрастуючих метафор дозволяє зберегти ефект контрастності, створений антонімічними лексемами „*cheap*” (дешевий) і „*most dear*” (найдорожчий).

Переклад Д.Паламарчука породжує в нашій свідомості таке відчуття, ніби ми спостерігаємо за розгортанням солілоквії – розмови героя з самим собою. Є стартова теза, що констатує досить тривожний психоемоційний стан. Є висновок: „*Та не пішов мій сказ отой намарне: / Я досвідом дійшов – ти краща всіх*”. Є намір, що репрезентується низкою дієслівних зворотів: „*змикаю коло*”, „*досвідів нових не прагну я*”, „*хай сягне моя любов бездонна до неба чистого*”. Така сконцентрованість трьох часових потоків (минулого, теперішнього і майбутнього) виводить на перший план постать ліричного героя, чий дискурс постає як відцентровий, світоглядно-аксіологічний і приватно-інтимний. Його провідним ідейно-смісловим концептом слугує мотив вибору.

У тексті оригіналу три згадані часові виміри людського буття також присутні. При цьому контекст минулого створюється абсолютним домінуванням дієслів у формі „*Past Indefinite*” (*made, gored, sold, made, gave, proved*). Теперішність зафіксована категорично рвучким „*now all is done*” (у Д.Паламарчука ця демаркаційна лінія між вчорашнім і сьогоднішнім афористично ефектна й цікава своєю незвичністю: „*Тепер по всьому вже*”). Майбутнє у Шекспіра народжується за рахунок цілісної семантики

тексту та використання „Future Indefinite” („*never more will grind*”), імперативу „*give me welcome*” і лексеми „*next*”.

Цікаво, що для Д.Паламарчука, чия увага прикута головним чином до ліричного „Я” рефлектуючого героя, сам об’єкт вибору (точніше, об’єкт кохання) не є принципово важливим. У його перекладі втіленням досконалого кохання є жінка: „... *ти краща всіх ... / Лиш ти одна. І сяєво навколо, / Межо стремлінь, свята жаго моя*”. При цьому Шекспірове „*A God in love*” знаходять досить влучну репрезентацію: ідея божественної природи кохання передається Д.Паламарчуком через метафоричний образ („*сяєво навколо*”), що символізує святість і чистоту, та через ефектне обігрування контрастних смислів у зверненні „*свята жаго моя*”. Популярна за часів Ренесансу неоплатонічна ідея протиставлення високої любові і кохання-пристрасті у сонетарії Шекспіра виражалася через актуалізацію двох міфологем: „*A God in love*” (сонети 10, 11, 110) та „*the little-god*”, тобто Купідон (сонети 151, 153, 154). На думку М.Габлевич, образ першого бога – бога небесної любові домінує у так званій чоловічій частині сонетного циклу (сонети 1-126), а другого – у жіночій (сонети 127-152)⁸. Однак для Д.Паламарчука подібна закріпленість різних типів кохання за різними статевими втіленнями любові („прекрасний юнак” і „темна леді”), вочевидь, не була значимою.

Більшість шекспірознавців суголосні в тому, що Великий Бард дуже далекий від ідеалізації коханої, чия краса асоціюється у нього з „темрявою”, а сама вона „недобра” („*unkind*”), „нещира”, „невірна” („*untrue*”). З огляду на це, цікавим видається переклад заключного двовірша, запропонований І.Костецьким. Він наважується на вельми сміливий крок: спочатку акцентує увагу на небесній природі любові („*Найближче неба. Доторкнися, небо*”), а

⁸ Габлевич М. Шекспірів Ерос життя і творчості // William Shakespeare. Sonnets – Вільям Шекспір. Сонети / Переклав Дмитро Павличко. – Львів: Літопис, 1998. – С.171-205.

потім досить несподівано резюмує: „Люблю. Люблю. Не чисту грудь – тебе бо”. Несподівано, ефектно і по-своєму оригінально. Запускається механізм асоціювання: спадає на думку і „смаглява леді”, чия чарівна чуттєвість так вабить героя (сонети 149, 150), і друг, що втілює як безліч чеснот, так і брак досконалості (сонет 69). Тож у перекладі І.Костецького, як, до речі, і в тексті оригіналу, так і залишається непроясненим, хто ж, зрештою, приховується за сповненою особливого аксіологічного сенсу метафорою „*A God in love*”.

Отже, любов Шекспіра – це таїна, яку можна розгадувати, але навряд чи можливо остаточно розгадати. Кожен із перекладачів сонетів відкриває певну грань незбагненного феномену любові, народженого поетичною уявою Великого Поета. При цьому кожна інтерпретаційна версія має свій сенс і культурний смисл. Саме паралельне читання оригіналу і його вдалих перекладів, коли процеси мислення та естетичного освоєння розгортаються в площині декількох текстових втілень однієї концептосфери, і створює об’єктивні гносеологічні передумови для розширення смислових обріїв рецепції оригіналу.

Не менш цікавим об’єктом літературознавчої інтерпретації є візія кохання, представлена Шекспіром у 144-му сонеті. Розкодовування прихованих смислів, виявлення провідного лейтмотиву та визначення того онтологічного простору, в якому розгортається основний сюжетний конфлікт цього твору, сприятимуть, як думається, адекватнішому розумінню авторського задуму. Це, у свою чергу, дозволить не тільки увиразнити шекспірівську концепцію кохання, але й розглянути існуючі українські переклади цього ліричного твору в новому ракурсі.

У 144-му сонеті Шекспір зіставляє, а точніше зводить у двобой різні іпостасі кохання – до світлого юнака (*a man right fair*) та смаглявої леді (*a woman colour'd ill*). Ключовим принципом, на якому вибудовуються центральна змістова колізія, ейдологія та ціннісна семантика цього сонету, є

I. Історико-літературний процес

принцип контрастності. Реалізується він насамперед через низку яскравих лексичних антиномій: *comfort – despair, angel – devil, fair – colour'd ill, purity – foul pride*. Уже в першому катрені розгортається основна сценарна модель – трагічне усвідомлення ліричним героєм роздвоєності власної душі. Він одночасно відчуває любов і до юнака, який постає в його уяві втіленням світлої іпостасі кохання, і до жінки, яка символізує темний бік пристрасті та асоціюється зі спокусою, гріхом і пеклом:

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still,
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman colour'd ill.

У двох наступних катренах відбувається своєрідний зсув візуальної перспективи: на зміну погляду вглиб власної душі приходить зовнішнє споглядання за ситуацією, що розгортається у площині інтимних стосунків так би мовити, третіх осіб – юнака і жінки:

To win me soon to hell, my female evil
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turn'd fiend?
Suspect I may, yet not directly tell;
But being both from me, both to each friend,
I guess one angel is another's hell.

Якщо сприймати Шекспірові слова буквально, то в цих рядках прочитується хрестоматійно відома колізія подвійної зради. І кохана, і друг знехтували почуттями ліричного героя, однак його осуд концентрується виключно на особі жінки. Саме вона проголошується втіленням зла, яке спокушає чистого, непорочного ангелоподібного юнака. В асоціативному полі семантично насичених образів на кшталт „*female evil*” (зло в жіночій подобі), „*better angel*” (кращий янгол), „*my saint*” (мій святий), іконічна знаковість яких посилюється емоційно забарвленими дієсловами „*to win to hell*” (завести в пекло), „*tempteth*” (спокушає), „*would*

corrupt” (розбестив би), вибудовується очевидна алюзія на біблійну міфологему спокушання Адама і первородного гріха. Восьмий рядок („*Wooing his purity with her foul pride*”) увиразнює і посилює цю алюзію, внаслідок чого сама колізія набуває нового змістового насичення, надаючи темі зради майже глобальної масштабності.

Ця своєрідна метатекстова надбудова, що виникає внаслідок актуалізації семіотичних знаків з біблійної парадигми, програмує доволі однозначний горизонт читацьких очікувань. Втім, віртуозно обігруючи ці очікування, Шекспір, за рахунок використання таких дієслів, як „*suspect*” (підозрювати), „*guess*” (здогадуватися), „*never know*” (не знати), „*live in doubt*” (жити у сумнівах), створює ефект непроясненості, невизначеності фіналу. Сценарна схема спокуси й гріхопадіння у текстовому просторі цього сонету так і залишається лише пунктирно-окресленою, як така собі гіпотетично можлива, ймовірна перспектива:

Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.

Загальна тональність 144-го сонету визначається психологічною напругою, причому пік цієї напруги припадає не на фінал, а на п'ятий рядок „*To win me soon to hell...*”. Як бачимо, ліричний герой не просто страждає через подвійну зраду, а й сам перебуває в епіцентрі загрози: він може опинитися в пеклі, якщо темний дух (*worser spirit, bad angel*) занапастить чисту душу його світлого ангела (*my better angel, my saint*).

Доволі цікаві інтерпретаційні перспективи відкриває перед читачами оригіналу цього ліричного твору використання методологічних ресурсів структуралізму. Однією з важливих розповідних одиниць, згідно з теорією Р.Барта, є ядерна (або кардинальна) функція, яка виконує в тексті роль такого собі “шарніру”, що з'єднує між собою різні події. Функція є кардинальною, коли відповідний вчинок або дія відкриває певну альтернативну можливість,

I. Історико-літературний процес

важливу для подальшого розвитку подій, тобто, коли вона чи то створює, чи то розв'язує ситуативну невизначеність⁹.

У 144-му сонеті Шекспіра ядерною (кардинальною) функцією можна вважати мисленнєву активність – психологічні розмисли ліричного героя. Він не просто втягнутий у вир чужих стосунків, він ідентифікує себе як стартову точку їхнього розгортання, як своєрідну альфу, омегою по відношенню до якої може стати падіння світлого ангела. Саме ця смислова дія (монологічна саморефлексія ліричного героя), що слугує не тільки сполучною ланкою, а й своєрідним мисленнєвим генератором, відіграє важливу роль у загальному розвитку подій (спокушання світлого ангела темним духом).

Другим, інтегративним, класом розповідних одиниць у структуралістській аналітиці, як відомо, є індекси (за Бартом, *indices* – *франц.* індекс, ознака) – додаткові одиниці, що поглиблюють, а не продовжують розповідання. Вони поділяються на „власне індекси” (*indices*) та „індекси-інформанти” (*inrormant*). При цьому власне індекси – це енергетично насичені елементи, що ведуть до глибини смислу і допомагають розкрити характер персонажу, його емоційний стан, змалювати атмосферу, в якій відбувається дія. А індекси-інформанти – енергетично слабкі елементи, які несуть готові прямолінійні повідомлення і працюють на поверхні тексту, дозволяючи ідентифікувати героїв і події в часі та просторі¹⁰.

У досліджуваному Шекспіровому сонеті система індексів не тільки створює ілюзію реальності (подвійна зрада ліричного героя другом та коханою), але й закладає певні можливості метафорично-психологічного прочитання, при якому магістральний конфлікт переноситься зі світу зовнішнього у мікрокосм ліричного героя.

⁹ *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С.397-398.

¹⁰ Там само. – С.399.

Індексами-інформантами в тексті сонету слугують описові емоційно-оціночні характеристики світлого юнака та темної жінки, а власне індексами – ті лексичні одиниці, що формують енергію напруги в тексті. Це і неодноразово повторювані присвійні займенники першої особи (*I, me, my, from me*), і низка дієслів, у семантиці яких присутня певна невизначеність (*suspect, not directly tell, guess, shall ne'er know, live in doubt*) – саме вони й створюють специфічну оптику наративу. Ліричний герой не просто спостерігає за розвитком чужих любовних стосунків, він відчуває себе безпосереднім учасником подій, джерелом любовної колізії, яка здатна призвести до драматичного фіналу, а також осердям страждань. Він є енергетичним ядром тексту, тож цілком природно, що чуже кохання спроможне перетворитись для нього на справжнісіньке пекло (звідси й немотивоване, на перший погляд, та доволі несподіване в контексті активізації індексів-інформантів гіпотетичне передчуття героя – „*To win me soon to hell...*”). Для читача так і залишається непроясненим магістральний сюжет внутрішньої драми ліричного героя, оскільки остаточно незрозуміло, що саме перетворює його життя на пекло: гріхопадіння друга, невірність коханої, власна причетність до чужої любовної колізії чи сам факт подвійної зради.

Утім, розкодовування власне індексів у тексті шекспірівського сонету дає підстави припускати, що двобій між ангелами відбувається в душі ліричного героя, де чистий і світлий духовний Ерос зійшовся у двобої з темною силою – пристрастю до жінки. Перемога хоті у цій боротьбі призведе до того, що пекельна жага спопелить світлого ангела („*my bad angel fire my good one out*”) – кращу половину „Я” ліричного героя, ту високу і чисту любов, яка сьогодні все ще дарує йому („*do suggest me still*”) розраду (*comfort*). У такій інтерпретації 144-й сонет, як думається, може слугувати переконливою ілюстрацією концепції Шекспірової візії любові, що обґрунтовується в працях

I. Історико-літературний процес

відомого українського перекладача і шекспірознавця Марії Габлевич.

На думку М.Габлевич, у сонетарії Шекспіра закладено принцип протиставлення хоті й любові. Символічним утіленням земної Краси і речником небесної Любові постає земна людина чоловічої статі: “Юнак поета-драматурга – невід’ємна частка його власної психіки, “краща частка” його “Я”-self (сонет 38), його шляхетніша половина (сонет 151), його “добрий дух із сяйним чолом” (сонет 144), його “син-сонце” (сонет 33)”. А смаглява жінка сприймається автором сонетів як втілення хоті, темної половини людської природи. Вона асоціюється з тінню (сонет 61), відчаєм (сонет 140), гріхом та болем (сонет 141). Отже, тілесне сприймається поетом як менш цінне, ніж духовне, і асоціюється з пристрасстю, фізичним потягом до жінки¹¹.

Таким чином, можливі щонайменше дві версії інтерпретації магістрального сюжету 144-го сонету В.Шекспіра. Перша з них актуалізує міметичний рівень смислового простору твору, коли розгортання сюжету розглядається як об’єктивна реальність складних психологічних стосунків між трьома особами – ліричним героєм, його другом та його коханою. Інша версія – метафорично-психологічна – вибудовується при перенесенні конфліктної ситуації у площину внутрішнього світу ліричного героя, у суб’єктивну реальність його духовного мікрокосму. Обидва вказані інтерпретаційні підходи, до речі, й знаходять своє художнє втілення в українських перекладах Шекспірового сонетарію.

Так, приміром, Д.Паламарчук, чиїм перекладам притаманна точність у відтворенні образних штрихів, актуалізує виключно ті смислові поля, що пов’язані з ідеєю подвійної зради:

¹¹ Габлевич М. Шекспірів Ерос життя і творчості // William Shakespeare. Sonnets – Вільям Шекспір. Сонети / Переклав Дмитро Павличко. – Львів: Літопис, 1998. – С.С.192-193.

Прийшли мені на горе і на страх
Любові дві в супутники щоденні.
Юнак блакитноокий – добрий геній,
І жінка – демон з мороком в очах.
Щоб чисту душу в пекло заманити,
Збиває демон ангела на гріх
І хоче силою очей своїх
Слугу небес дияволом зробити.
Та я невпевнений, чи ангел мій
Зберіг незайманість, чи вже пропащий,
Він друг мені, тож завжди він при ній,
За крок один від перлової пащі.
І я живу, й чекаю кожну мить,
Що праведник до пекла полетить¹².

Уже в першому катрені з'являється відсутня в оригіналі глобалізація негативу: обидві любові несуть героєві горе і страх, хоча в англійському тексті маємо збалансовану антиномію: „*comfort and despair*” (спокій та відчай). Напруженість пульсуючої думки, яка визначає настроєву палітру Шекспірового твору, у перекладі Д.Паламарчука поступається місцем розмовно-оповідній тональності. У другому та третьому катренах увага читача сконцентрована не на суб'єкті оповіді (ліричному героєві), а на постатях та діях блакитноокого юнака і демонічної жінки. Якщо в тексті оригіналу смислові дії третіх осіб (юнака та жінки) слугують лише функціями-каталізаторами (тобто, за Бартом, мають допоміжний характер, підтримують семантичну напругу ядерної функції), то у перекладі вони перетворюються на кардинальні (ядерні) функції. Внаслідок цього ліричний суб'єкт оповіді втрачає статус енергетичного ядра сонету, перетворюючись на пасивного спостерігача чужої драми. Тож цілком природно, що у Д.Паламарчука ступінь залученості ліричного героя у любовні колізії виявляється значно нижчим, ніж в оригіналі.

У перекладі 144-го сонету, здійсненому львівськими перекладачами Іриною та Олександром Селезінками,

¹² Шекспір В. Твори в шести томах. – К.: Дніпро, 1986. – Т.6. – С.687.

I. Історико-літературний процес

запропоновано інтеріоризовану версію магістрального сюжету:

Любові дві несуть і відчай, й спокій,
Вступаючи за душу мою в бій;
Дух добрий – то мужчина світлоокій,
Чорнява, смугла жінка –злий дух мій.
Щоб опинився в пеклі, зло жіноче
Спокушує добро моє піти,
Змінить на демона святого хоче,
Бажає чистоту перемогти.
Чи стане демоном мій ангел добрий,
Я відповіді поки не знайду;
Обидва проти мене й дух хоробрий,
Можливо, в злого ангела в аду.
Від того сумнів огорне мене,
Допоки зло добро не прожене¹³.

Як бачимо, у перших двох катренах перекладу, як, до речі, і в оригіналі, енергія постійно переміщується з ядра на індекси. При цьому ядерна (кардинальна) функція, що передана досить влучною метафорою (*„Любові дві несуть і відчай, й спокій, // Вступаючи за душу мою в бій...”*), посилюючись функціями-каталізаторами, забезпечує цілісність наративу.

Цікавим, хоча і доволі спірним перекладацьким рішенням видається переклад фінального двовірша, у якому декларується думка про те, що ліричний герой перебуватиме у сумнівах аж „допоки зло добро не прожене”. Останній рядок перекладу відкриває дві ймовірні смислові перспективи. У залежності від розстановки логічних наголосів виникає можливість амбівалентного прочитання: „допоки **зло** добро не прожене” (зло є суб’єктом дії) або „допоки зло **добро** не прожене” (зло є об’єктом дії). В оригіналі Шекспіра ідея сумнівів дійсно присутня (*„Yet this shall I ne’er know, but live in doubt”*), проте останній рядок позбавлений амбівалентності: для ліричного героя є

¹³ Шекспір В. Сонети / Переклад І.О.Селезінки та О.М.Селезінки. – Львів: НВФ “Українські технології”, 2005. – С.195.

очевидним, що перемогу в двобої отримає саме злий ангел („*Till my bad angel fire my good one out*”).

Здійснена у цій статті спроба перекладознавчого компаративного аналізу сонетів Шекспіра, як думається, засвідчує, що розроблені сучасним літературознавством моделі інтерпретації художніх текстів спроможні розширювати арсенал перекладацьких стратегій, а прийом стереоскопічного читання текстів оригіналу і перекладів сприяє більш глибокому осягненню смислових нюансів та художньої специфіки літературних творів. Тож вельми цікавим і перспективним видається подальше проведення комплексних компаративних перекладознавчих досліджень на більш широкій текстовій базі з залученням та відповідним комбінуванням окремих аналітичних процедур і інтерпретаційних методик, запозичених із літературознавства, лінгвістики або інших гуманітарних наук. Подібний інтегративний підхід, попри певну еkleктичність, сприятиме не тільки вдосконаленню науково-методичного арсеналу перекладознавства, а й виробленню нових засобів та прийомів художнього перекладу.

Сидоренко Оксана
(Запоріжжя)

Сміхові мотиви як провідні чинники творення сміхового поля у фаблію, шванках і джестах

Однією з провідних поетологічних характеристик міської “низової” літератури є комічне начало, концептуальна значимість якого дається взнаки на всіх без винятку рівнях поетики кожної із національних жанрових моделей цього літературного різновиду. Присутність яскраво вираженої стихії комічного у середньовічних фаблію, ренесансних шванках і джестах зумовлює специфічне місце цих літературних моделей у жанровій парадигмі тогочасся, визначає їх жанрову прагматику і до певної міри детермінує той світообраз, що народжується у їхньому художньому просторі.

Традиційно фаблію, шванки і джести розглядаються у річищі міської літератури високого Середньовіччя та Відродження, що, по суті, вказує не лише на світський характер творів, але і на коло потенційних реципієнтів, проблемно-тематичний спектр тощо. На противагу жанрам “високої” літератури “низові” жанри орієнтувалися здебільшого на демократичні верстви населення, при цьому рекреаційний ефект досягався, головним чином, завдяки присутності сміхової стихії. Про це неодноразово наголошували дослідники цих жанрів. Загалом досвід, накопичений зарубіжними, радянськими та українськими медієвістами і ренесансознавцями у сфері вивчення поетики окремих жанрів “низової” літератури виявляється доволі цінним як у історико-літературному, так і в теоретико-літературному аспектах. Так, у роботах сучасних учених, зокрема У.Кіблера, М.Шенк, А.Михайлова,

В.Динник, В.Олевської, Ю.Очерета, які у своїх розвідках значною мірою орієнтувалися на досягнення Дж.Бедьє, Г.Паріса та ін., досить детально прослідковано історію становлення жанру фаблію, з'ясовано своєрідність сюжето-складання, особливості співвідношення фольклорного та авторського начал тощо. У ґрунтовних дослідженнях таких учених, як Б.Пурішев, М.Реутін, Е.Штраснер висвітлено специфіку генезису та жанрові особливості малих епічних форм у лоні німецької літератури. Що ж до англійських джестів, то в зарубіжній і вітчизняній літературознавчій науці окремі аспекти джестової поетики знайшли висвітлення в працях Ф.Вілсона, М.Шлаух, С.Карла, М.Лоуліс, Т.Власової, Н.Торкут, К.Василини. Однак попри високі наукові здобутки у вивченні “низової” літератури залишаються недостатньо висвітленими питання дослідження природи сміхової стихії, механізмів творення комічного ефекту та ін. Мета цієї розвідки – виокремити та проаналізувати найрепрезентативніші сміхові мотиви, представлені у сміховій стихії французьких фаблію, німецьких шванків і англійських джестів.

Приналежність французьких фаблію, німецьких шванків та англійських джестів до однієї жанрової групи, а також їхнє майже синхронне існування у спільному західноєвропейському культурному ареалі дає підстави висунути гіпотезу, згідно з якою типологічні спільності спостерігаються і на рівні творення тієї загальної емоційної атмосфери, яка з певною долею умовності може бути названа сміховою стихією. Йдеться про спроможність художнього тексту формувати у свідомості читача певні комічні образи, відтворювати якісь смішні ситуації, викликати позитивні емоції досить широкого спектру, від інтелектуально-духовної насолоди, спричиненої тонким гумором, до грубого сміху на кшталт гробіанівського.

Саме внаслідок естетизації сміхової стихії, яка завжди є хронологічно детермінованою і залежною від смаків

I. Історико-літературний процес

потенційного реципієнта, формується комічне начало¹. Отже, сміхова стихія постає як максимально широке категоріальне поняття, використання якого дає змогу акцентувати увагу на нетотожності сміхового простору і комічного простору у текстах досліджуваного історико-літературного періоду. Те, що видавалося смішним читачам XIV-XVI ст., у сучасного реципієнта далеко не завжди викликає ідентичну реакцію: приміром, часті змалювання скатологічних вчинків героїв “низової” літератури, гробіанівський гумор, зображення елементів тілесного низу, якими рясніють шванки і джести, не лише видається позбавленим комізму (при цьому під комізмом мається на увазі емоційно-насичене естетичне осміяння²), а й сприймається як непристойно шокуючий епатаж. Суттєві розбіжності в епістемологічних основах комізму тогочасся та сучасності дають підстави при аналізі фаблію, шванків і джестів говорити про “сміхову стихію”, а не про “комічну стихію”, а результат естетизації сміхового поля розглядати як комічний ефект.

Аналіз сміхової стихії фаблію, шванків і джестів доцільно розпочати з окреслення тих об’єктів, які у тогочасній картині світу могли поставати у вигляді контрастних пар і тим самим породжувати протиріччя – джерело комізму. До числа таких об’єктів можна віднести як соціальні явища (зростаюче незадоволення широких верств населення інститутом церкви; пауперизація суспільства, міграція сільського населення до міста та ін.), так і героїв (недолугий чоловік – хитромудра жінка, винахідливий трікстер – довірливий простак; грішний священик – праведний прихожанин та ін.), а також певні риси людської психіки (розум – недолугість, щедрість – жадібність,

¹ Гомон А.М. “Сміховий світ” прози Леоніда Андрєєва: Автореф. дис...канд. філол. наук / Харківський національний університет ім. В.Н.Каразіна: 10.01.02. – Харків, 2004 – С.5.

² Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б.Боров. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С.198.

праведність – гріховність та ін.) і суспільних відносин (майстер – підмайстер, клірик – прихожанин, чоловік – дружина, рицар – селянин, городянин – селянин та ін.).

Саме конфлікт між згаданими об'єктами, які, по суті, формували бінарні опозиції, навколо яких структурувалися основні проблемно-тематичні комплекси, виконує ключову роль і у формуванні сміхової стихії, і у структуруванні жанрового простору фаблію, шванків і джестів. На рівні жанрової структури сміхова стихія опредмечується через провідні конституенти, а саме через специфічне сюжетотворче ядро (пуант), сміхові мотиви та систему персонажів, до якої, як правило, входить суб'єкт комізму (той, хто ініціює сміхову ситуацію), об'єкт комізму (той, хто висміюється), сторонній спостерігач (той, хто чітко вказує публіці на об'єкт комізму і виступає, свого роду, рупором авторської позиції).

Важливими конституентами сміхового поля у фаблію, шванках і джестах постають сміхові мотиви. Під мотивом мається на увазі трактування, обґрунтоване О.Веселовським, це “зерно сюжету або формула, яка породила сюжет”³. У даному випадку сміховим мотивом називається такий його різновид, який спроможний викликати сміх потенційного реципієнта. Коло сміхових мотивів, представлених у фаблію, шванках і джестах, виявляється доволі широким.

Перша група мотивів об'єднана доволі специфічним ідеологічним концептом, який можна назвати десакралізацією. Десакралізація інституту церкви загалом і церковнослужителів зокрема відбувається здебільшого за рахунок сатиричного висміювання, адже сатиричне зображення священників та показ негативного ставлення до них із боку пастви були одним із улюблених мотивів.

Прикметно, що в залежності від конкретної суспільно-історичної ситуації у тій чи іншій країні кожна національна

³ Цит. за: *Целкова Л.Н.* Мотив // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр “Академия”, 1999. – С.203.

I. Історико-літературний процес

література презентує той спектр вад церковнослужителів, які вважалися найбільш кричущими. Так, у французькій літературі, як правило, клірики виступають у ролі коханців, тим самим, підриваючи недовіру до морального авторитету людини в сутані. При цьому неважливо, чи виходить піп переможцем над зрадженням невдахою-чоловіком, чи, навпаки, сам зазнає поневірянь від невдалої любовної походеньки – у будь-якому випадку він є сатиричним персонажем, що зображений у комічно-викривальному світлі.

Значно більшу варіативність сміхових мотивів спостерігаємо у німецьких шванках, зокрема у тих оповідках народної книги про Тіля Уленшпігеля, де піддаються висміюванню герої-священики, а також у доволі несподіваному вигляді зображуються деякі релігійні обряди й культова практика. Загальна тональність репрезентації клерикальної тематики у шванках тяжіє до гостро сатиричної, а деколи саркастичної. Зумовлено це, думається, тим, що заголовний персонаж оповідок сам планує і реалізує комічно-викривальні ситуації, модифікуючи їх на власний розсуд і провокуючи героя-антагоніста чинити так, як того хоче він. Саме тому в шванках народної книги священнослужителі зображені в більш колоритному плані, аніж у французьких фаблію.

Сміхові мотиви, спрямовані на десаκραлізацію окремих релігійних концептів, посідають важливе місце і в англійських джестових книгах. Подібно до образів священиків, якими вони представлені на сторінках шванкових збірок, зображуються церковнослужителі і в англійських комічних оповідках. Клірики постають як малоосвічені і недолугі, хтиві і ненажерливі, ласі поживитися за рахунок чужого добра. Вони мають коханок і незаконнонароджених дітей, перелюбствують із чужими дружинами і держать парі, а інколи навіть поводяться як справжні трікстери та ін.

Серед сміхових антиклерикальних мотивів, що найчастіше знаходять художню репрезентацію в англійських

джестах, можна виокремити ті, де клірики потрапляють у смішне становище через свої вади, а також ті, де об'єктом осміяння постає не лише священик, але і певне явище, з ним пов'язане (закон цілібату, певні релігійні обряди тощо)⁴.

Друга група сміхових мотивів, що являють свою присутність у всіх малих епічних формах комічної орієнтації Середньовіччя і Ренесансу, об'єднана спільним пафосом, який можна назвати апологетикою винахідливості. Саме цей рушійний чинник більшості сюжетів фаблію, шванків і джестів формує пуант як важливий компонент жанрової структури і ключовий конститuent сміхового поля. Його присутність у жанровому просторі кожної з національних модифікацій комічної літератури є проявом типологічної подібності. Ця подібність, безперечно, є наслідком того, що ментально-ціннісне тло, на якому формуються і розвиваються фаблію, шванки та джести, було спільним, укоріненим у світоглядні орієнтири. За часів пізнього Середньовіччя та Відродження картина світу пересічного простолюдина, незалежно від його національної приналежності, була майже ідентичною. Динаміка змін у картині світу простолюдина була значно нижчою, ніж у представника інтелектуальної еліти. Тож цілком природно, що і в середньовічних фаблію, розквіт яких припадає на XII ст., і в ренесансних шванках та джестах загальна візія позитивних людських якостей виявляється подібною, а отже, такі риси, як розум, дотепність, хитрість, винахідливість, підприємливість, постають об'єктами схвальної апологетики, а антонімічні їм риси – тупість, недолугість, лінь, пасивність – репрезентуються у викривально-критичному ключі. Щоправда, по мірі зростання суто ренесансних тенденцій і поширення буржуазних відносин питома вага апологетики підприємливості, хитрості і життєвої активності відчутно збільшується.

⁴ Дет. див.: Сидоренко О. Специфіка художньої репрезентації антиклерикальної теми у французьких фаблію, німецьких шванках і англійських джестах // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 2005. – Вип.10. – С.54-68.

I. Історико-літературний процес

У художньому просторі французьких фабліо домінуючими серед цієї групи мотивів виявляються ті, що пов'язані з уславленням людської винахідливості, яка найчастіше проявляється у соціально-побутовій сфері (“Про куріпок”, “Про бабу, яка змазала рицареві руку”, “Про попівську корову”) та у так званій гендерній ситуації (“Про сірого в яблуках коня”, “Кошіль розуму”, “Про Арістотеля”, “Про сокола”, “Про трьох рицарів та сорочку”). Відмінною рисою суто французької художньої репрезентації мотиву винахідливості, яка проявляється у сфері стосунків між чоловіком і жінкою, є наявність концепту кохання. Як правило, біля витоків сюжетних колізій у французьких фабліо стоїть почуття любові (у фабліо “Про сірого в яблуках коня”⁵ та “Про Арістотеля”⁶ це кохання двох молодих людей, у “Кошелі розуму”⁷ – любов дружини до чоловіка, і її бажання зберегти сімейний союз).

Вагома роль концепту кохання у цих національних модифікаціях комічної літератури має очевидну соціокультурну мотивацію (вплив куртуазної традиції на літературне життя і побут тогочасного французького суспільства). Стихія комічного при реалізації мотивів, пов'язаних із апологетикою винахідливості в царині інтимних стосунків, створюється здебільшого за рахунок сатиричного змалювання тих, хто стоїть на заваді коханню. Так, приміром, мудрець Арістотель потрапляє у тенета винахідливої молоді жінки і змушений визнати свій програш, що формує гумористичний ефект. Саме гумористичне начало домінує над власне сатиричним у більшості випадків, де йдеться про гендерну ситуацію, і це, у свою чергу, відрізняє фабліо від шванків та джестів, у яких ситуація стосунків між представниками різних статей змальовувалася або як подружня зрада, або як порушення

⁵ Фабліо. Старофранцузские новеллы / Пер. с старофранцузского С.Вышеславцевой и В.Дынник. – М.: Художественная литература, 1971. – С.81-128.

⁶ Там само. – С.23-45.

⁷ Там само. – С.153-168.

біблійних приписів хтивими кліриками. Прикметно, що у жодному зі шванків концепт кохання як такий не зустрічається взагалі. У джестах вкрай рідко згадується про любов, виняток становить лише збірка “Кумедні оповідання майстра Скелтона...”, де кохання постає не джерелом колізій, а скоріше тим об’єктом, який потребує захисту (священик Скелтон виборює своє право на прояв почуттів, наголошуючи на тому, що його любов не гріховна, а щира, праведна, а отже, богоугодна).

Мотиви, пов’язані з апологетикою винахідливості у німецькій “низовій” літературі, розгортаються в процесі висвітлення таких тем, як стосунки майстра та підмайстра, поліпшення героєм свого матеріального становища, а також у процесі демонстрації героєм своєї трікстерсько-блазеньської природи. Щодо першої теми, яка представлена у декількох десятках шванків народної книги про Тіля, то сміхові мотиви при її розробці спрямовуються на критику соціальної несправедливості та сатиричне зображення представників тогочасного бюргерства. Тіль своїми вдалими вивертами і трікстерськими витівками демонструє недолугість своїх “майстрів”, карає їх за жадібність, лінь, надмірну прискіпливість, схильність до брехні тощо. При цьому сміхові мотиви, як правило, вибудовуються на тому, що герой-блазень дослівно виконує наказ свого майстра, ігноруючи професійно-цеховий жаргон. Це надає сміховій стихії карнавального забарвлення і формує критичне ставлення читацької аудиторії до суспільно-станової ієрархії тогочасного німецького соціуму.

Цікаво зазначити, що суспільно-становою ієрархією подається у німецьких шванках виключно у тому її спектрі, який демонструє стосунки між робітниками та роботодавцями, незалежно від того, ким є останні – ремісниками, рицарями, священиками, купцями тощо. Щодо ставлення до селянства – проблеми, яка досить гостро стояла в Англії і здобула помітного висвітлення у джестових книгах, то в німецькій народній книзі вона майже не

I. Історико-літературний процес

знайшла більш-менш відчутної репрезентації. Судячи зі свідчень про походження головного героя, можна припустити, що, будучи вихідцем із бідної селянської сім'ї, зазнавши поневірянь, аби здобути кусень хліба, Тіль Уленшпігель навряд чи піддавав би комічному осміянню віланів. Попри підкреслення недолугості мешканців села, їхньої непристосованості до нових законів співжиття, домінуючою тенденцією все ж є змалювання їх у добродушно-іронічному ключі в контексті карнавальної оновленості життя.

Суто німецьким сміховим мотивом є розвінчання діяльності магів і алхіміків (шванки 17, 31, 35 народної книги про Тіля). Символізм мислення, що був характерним для пізнього Середньовіччя і Відродження, породив сліпу віру людей у чудодійну силу астрології, магії, алхімії⁸. Для головного героя народної книги не склало великих труднощів поліпшити власні прибутки, вдавшись до хитрощів. Представившись бродячим продавцем реліквій, Тіль демонструє прихожанам десь підібраний череп, видаючи його за голову святого Брандана, і збирає при цьому чималі грошенята (шванк 31)⁹. Прикметно, що для вдалого втілення свого хитромудрого задуму Уленшпігель перевдягається священиком. Це перевдягання має важливий ідеологічний підтекст: загальновідомо, що до магії задля власної вигоди вдавалося тогочасне духовенство, зловживаючи довірою пастви і народною вірою в чудеса. Як підкреслює авторитетний медієвіст А.Гуревич, певна суперечливість у стратегії діяльності католицької церкви полягала в тому, що віками ведучи боротьбу з проявами язичництва, вона сама використовувала магію в окремих сферах власної діяльності, наприклад,

⁸ Дет. див.: Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XV и XVI веках во Франции и Нидерландах. – М.: Наука, 1988. – 540 с.; Барг М.А. Эпохи и идеи. Становление историзма. – М.: Мысль, 1987. – 348 с.

⁹ Тиль Уленшпигель // Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. – М.: Наука, 1986. – С. 190-191.

послугувалася чудодійними предметами, мощами святих тощо¹⁰. Відтак зрозуміло, чому Тіль обирає для свого шахрайського трюку саме сутану священника. У такий спосіб він начебто легітимізує свою діяльність і водночас створює своєрідний привід для сатиричного осміяння псевдочудес, якими рясніла практика тогочасної католицької церкви.

Своїми витівками Тіль вдається до викриття ще одного типового для тогочася явища, яке процвітало разом із магією, – алхімії. Вище наведена історія 17 про те, як Уленшпігель вилікував без ліків хворих у шпиталі, є тому свідченням, адже попіл, яким герой прагне “поставити на ноги” хворих, широко використовувався алхіміками в їхніх експериментах. Загалом, сміх викликає сама хитра задумка трікстера: оголосивши, що попіл від спаленого тіла найбільш хворого пацієнта чудодійним чином вилікує всіх інших, Тіль, по суті, апелює до природного життєлюбства людей. Суто технічний бік справи – використання найтипівішого засобу тогочасних лікарських практик, замішаних на алхімії, – має певний сатиричний аспект, представлений у даному випадку імпліцитно.

Прикметно, що у згадуваних шванках віра в чудеса стає об’єктом багатоаспектної критики. Зокрема, йдеться про те, що об’єктами сміхового поля тут виступають не лише простолюдини, котрі беззастережно беруть на віру безглузді приписи, а й ті, хто спекулює на народній довірливості. Специфічну роль у цьому контексті відіграє історія 28 німецької народної книги, що розповідає, як Уленшпігель у Празькому університеті, що в Богемії, вів диспут зі студентами й отримав над ними гору. Ця історія націлена на викриття схоластичної науки в переддень Реформації. Так, Тіль, людина із простонароддя, неосвічена, але практична, тобто така, що все прагне досягнути власним розумом, а не брати сліпо на віру, сміливо кидає виклик схоластичній псевдонауці. Розуміючи абсурдність суджень

¹⁰ Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – С.279-308.

I. Історико-літературний процес

схоластів, Уленшпігель на їхні запитання дає такі ж абсурдні відповіді, правильність яких не піддається перевірці. Наприклад, на запитання, скільки діжок води в морі, наш герой не задумуючись говорить: “Достоповажний пане ректоре, накажіть зупинитися іншим водам, які звідусіль течуть у море. Тоді я виміряю, доведу і скажу всю правду про це, що не важко зробити”¹¹. Аналогічним чином Тіль відповів і ще на чотири запитання, довівши, що схоластичну вченість можна легко перемогти хитрістю. Як бачимо, сміховий мотив цього шванку має підкреслено фольклорне коріння і його ідеологія вибудовується на контрастному зіставленні схоластичної мудрості і мудрості народної. Перемога Тіля над університетськими вченими є симптоматичною, якщо розглядати її як відтворення соціокультурних перипетій тогочасної освітньої ситуації.

Біля витоків активності Тіля Уленшпігеля стоїть, здебільшого, життєвий прагматизм, спрямований на поліпшення його матеріального становища. І хитромудрі виверти, щоб обдурити своїх супротивників, і шахрайства зі “святими” речами, і вдалі спекуляції на кшталт успіху в медичній чи науковій сфері – все це, певною мірою, зумовлене тією об’єктивною ситуацією, у якій перебуває головний герой народної книги. Залучаючи ресурси свого природного розуму і спираючись на народну мудрість, Тіль ліквідує певне протиріччя: він гідний кращого життя, ніж те, що випало на його долю волею обставин (народження у бідній родині, перебування на найнижчому щаблі соціальної ієрархії, бідність, безробіття, відсутність родини, сталого місця проживання, професії тощо). Втім, значна кількість шванків народної книги репрезентує ситуації, що позбавлені будь-якого соціально-детермінованого мотивування. Йдеться про оповідки, сміхові мотиви яких сконструйовані за рахунок використання одного з провідних елементів карнавальної стихії – концепту блазнювання. Зазначимо, що

¹¹ Тиль Уленшпігель // Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпігель... – С. 186.

дуже часто Тіль грає дурника виключно заради розваги. Його блазнювання інколи має досить смішний вигляд (згадаймо шванки 9, 32, 39, 48, 69, 72 85, 86 та ін.). Приміром, шванк 9, у якому Тіль розрахувався з господарем постійного двору дзвоном монет, демонструє дотепність героя, а шванк 63 показує цілу низку смішних ситуацій, у яких Тіль постає зухвалим блазнем. Незрідка імпульсом для розгортання сміхових мотивів народної книги слугує скатологічний вчинок героя (шванки 2, 24, 35, 51, 68, 75, 76, 78, 83, 84, 87, 89, 91), що формує досить специфічний тип сміхової реакції.

Лише в поодиноких шванках прояв блазенського начала сприяє формуванню яскраво вираженого сатиричного ефекту. Зокрема, у шванку 14 Тіль обіцяє полетіти з даху, а потім відмовляється від свого “задуму”, побачивши, що є дуже багато людей, які ще дурніші за нього, адже зібралися, щоб подивитись, як він літає¹².

Орієнтовані на апологетику життєвої активності індивідуума, сміхові мотиви джестових збірок виявляються дуже подібними до шванкових. Виняток становлять два типи мотивів, які мають суто англійське коріння. Перший серед них відображає конфлікт між міськими жителями та вихідцями з провінції, які намагаються знайти собі місце під сонцем серед городян. Другий тип мотивів пов'язаний із постаттю іноземця, який потрапляє у смішні ситуації через погане знання англійської мови та національних традицій і звичаїв.

Прикметно, що в ранніх джестових книгах досить часто змальовується своєрідне протистояння міста і села, причому останнє набуває здебільшого негативної оцінки. Вілани англійських “низових” оповідок – це однотипні характери, наділені лише неприйнятними якостями, причому ці якості суперечать не герою – носієві карнавального начала, – а новим формам суспільного життя.

¹² Там само. – С.171.

I. Історико-літературний процес

Поведінка антигероїв дозволяє представити села як такі, що позбавлені всіх благ міста, відірвані від осередків цивілізації, культури, етичних норм поведінки.

Означення “міська” до даного різновиду літературної продукції ніби окреслює межі її інтересів, визначає потенційного читача, а також дозволяє припустити її відмежування від літератури “селянської”, що ще донедавна була єдиною у представленні інтересів простих народних мас. Однак переміщення центру цивілізації в міста, формування нової світоглядної ідеології робить села і селянство носіями всього віджилого, гальмуючого процес розвитку. Звідси і пародійно-карнавальне зниження/викриття образу селянина в джестах. До речі, селяни, як правило, у цих оповідках завжди родом із Ессекса, можна припустити, що Ессекс у ті часи був назвою узагальнюючою і асоціювався з поселеннями, де панують провінційні, майже архаїчні устої.

Вілан виглядає на вулицях міста досить дивно, що і привертає увагу любителів поблазнювати. Саме у такий спосіб герой джесту 5 “Торбини новин” стає предметом насмішок. Приїхавши до Лондона, селянин стає об’єктом глузування лондонських зівак, які переконують його у тому, що цвяхами на підборах черевиків він пошкрябає лондонські вулиці і буде покараний мером міста. Довірливий простак знімає черевики і носить їх у руках¹³. Цей факт робить його в очах оточуючих епіцентром карнавального насміхання-зниження.

Куди глибшою постає соціальна дистанція та непримиренність між селянами та городянами в джесті 7 згаданої збірки. У цій оповідці не просто викривається, а саркастично змальовується життєва тупість селянства. Герой, вперше побачивши кораблі, що плвли з напнутими вітрилами, прагне “модернізувати” одвічну свою працю хлібороба, прилаштувавши плугові парус із простирадла¹⁴.

¹³ The Sackful of News // Elizabethan Prose Fiction / Ed by M. Lawlis – New York: The Odyssey Press, Inc., 1967. – P.22.

¹⁴ Ibid. – P.23.

Сміхові мотиви, у яких задіяні іноземці (джести зі збірок “Сто веселих історій” 13, 30, 31, 48, 61, 81, “Торбина новин” 13, 18, 14, 22), є доволі однотипними, а комізм вибудовується, як правило, завдяки вербальному пуанту.

Таким чином, сміхова стихія, провідним конституентом якої у фаблію, шванках і джестах є сміхові мотиви, у цілому орієнтована на формування тих етико-психологічних норм і уявлень, яких потребує нова соціокультурна формація (капіталізм, що зароджується і робить перші кроки). Десакралізуючи високі концепти (зокрема святість, праведність, моральну вищість кліру), комічні форми “низової” літератури розхитують усталені уявлення соціуму про загальну парадигму морально-етичної ієрархії. Згідно з середньовічними стереотипами, на запровадження яких, безперечно, спрацьовувала церковна література, представники кліру завжди сприймалися як особи вищі за пересічних прихожан в аспекті релігійності, моральності та етики. Згідно з логікою, що формувалася у сміховій стихії фаблію, шванків і джестів, середньовічна ієрархічна вертикаль якщо не руйнувалася, то принаймні ставилася під сумнів.

Лілова Олена
(Запоріжжя)

Відлуння народно-святкового сміху в інтерлюдії Дж.Гейвуда „Чотири П”

Дослідження з історії англійської літератури доби Відродження містять чимало запитань, відповіді на які так і не було знайдено протягом століть. Водночас, є й такі “білі плями”, котрі досі ще не потрапляли в поле уваги вітчизняних ренесансознавців, незважаючи на те, що потреба у їхньому розгляді й осмисленні давно вже назріла. Так, приміром, попри величезний інтерес до драматургії геніального Шекспіра та його видатних сучасників, чимало питань, що безпосередньо стосуються художнього феномену англійської ренесансної драми, її генезису й жанрової системи, все ще залишаються маловивченими, хоча деякі пов’язані з цим аспекти є надзвичайно цікавими як в історико-літературному, так і в мистецтвознавчому планах. Зокрема, на поглиблений і комплексний літературознавчий аналіз, безперечно, заслуговують питання націлені на вивчення процесу становлення англійської драми Відродження, її жанрових детермінант, стильової поліфонії та ін.

Об’єктом уваги в цій статті постає художня своєрідність п’єси „Чотири П” (“The Four PP”), яка належить перу придворного співака й музиканта Джона Гейвуда та вважається чи не найрепрезентативнішим зразком жанру інтерлюдії в англійській ренесансній драматургії¹. Західні дослідники творчості Джона Гейвуда зазвичай наголошують на тому, що драматичні твори цього автора зберігають

¹ Medieval and Tudor Drama / Ed. with Introductions and modernizations by John Gassner. – NY. The Brome: Abraham and Isaac and everymen, 1963. – С.231.

тісний зв'язок із літературною традицією високого Середньовіччя і Відродження². Разом із тим, у ході аналізу п'єси Гейвуда відчувається також і її очевидна пов'язаність зі стихією народної сміхової культури. Думається, що розгляд цього твору саме в такому контексті, дозволить уточнити наші уявлення про художню природу твору та ілюстративно підтвердити тезу про „народний характер” англійської драми доби Відродження. З'ясуванню специфіки використання елементів традиції народної сміхової культури в інтерлюдії „Чотири П” і присвячене це дослідження.

Деякі науковці, зокрема сучасний літературознавець Г.Волкер, називають інтерлюдію одним із підвидів чи піджанрів (sub-genre) мораліте³, водночас акцентуючи увагу на відмінностях між цими двома різновидами драми. Одна з ключових поетологічних характеристик, що відрізняє інтерлюдію від мораліте, знаходиться у площині проблемно-тематичної спрямованості твору. На відміну від мораліте, яке, головним чином, опікується проблемою благополуччя людської душі, об'єктом уваги в інтерлюдії постають різноманітні аспекти мирського життя. Автори інтерлюдій часто виявляють неабиякий інтерес до актуальних суспільно-політичних проблем⁴. Подібну характеристику дає інтерлюдії й відомий російський ренесансознавець Б.Пурішев, котрий називає її „найбільш мирським і веселим жанром середньовічного театру”⁵.

Визначаючи інтерлюдію як „різновид дискурсивної комедії”, Дж.Гасснер вказує на близькість цього жанру до фарсу чи середньовічного *débat*⁶. Р.Фрейзер також відносить

² Див.: Drama of the English Renaissance. I – The Tudor period / Ed. by R.A. Fraser and N.Rabkin. – NY: Macmillan publishing Co., Inc., 1976. – P.21; Medieval Drama: An Anthology / Ed. by G.Walker. – Oxford: Blackwell Publishers, 2000. – P.434.

³ Medieval Drama: An Anthology ... – P.301.

⁴ Ibid/

⁵ Пурішев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. – М.: Высшая школа, 1996. – С.295.

⁶ Medieval and Tudor Drama ... – P.231

I. Історико-літературний процес

інтерлюдію до творів комічного спрямування та визначає її як “інсценізоване сперечання двох або кількох протагоністів, яке характеризується радше багатослівністю, ніж подієвою динамікою”⁷. На його думку, цей різновид драми генетично пов’язаний з фарсом, від якого він успадкував настанови на розважальність та дидактизм одночасно⁸.

Необхідно зазначити, що інтерлюдія, яка з’явилася в Англії у перші десятиліття XVI ст. і здобула популярність при дворі Генріха VIII, не прижилася на публічній сцені, перетворившись здебільшого на форму приватної розваги у заможних домівках⁹. Одним із перших зразків інтерлюдії на англійській сцені вважається твір Генрі Медвелла “Fulgens and Lucrece” (бл.1497), у якому суперники виборюють руку доньки сенатора. Популярними авторами інтерлюдій у Англії у першій половині XVI ст. були також Джон Скелтон (“Magnyfycence”), Джон Растелл (“Four Elements”), Джон Бейл (“Johan Baptystes Preachynge”, “The Three Laws”), сер Девід Ліндсей (“Ane Satyre of the Thrie Estaitis”). Однак неперевершеним майстром англійської інтерлюдії по праву вважається Джон Гейвуд.

У тих скупих біографічних відомостях про Джона Гейвуда, що подаються у вступних статтях до його творів, підручниках та довідниках з історії англійської літератури, ми не знайдемо точних дат його народження і смерті. Встановлено лише, що народився він наприкінці XV ст., ймовірно 1497-го року, в Ковентрі, а помер, вірогідно, 1580-го (за іншими відомостями, 1578-го¹⁰) у Франції. Покинути Англію та перебратися на континент Гейвуд був змушений після того, як на королівський престол зійшла Єлизавета I Тюдор і в країні поновилися переслідування противників церковної реформи. Достеменно відомо, що, залишаючись ревним католиком до кінця життя, він не

⁷ Drama of the English Renaissance. I ... – P.21.

⁸ Ibid.

⁹ Див., зокрема: Medieval and Tudor Drama ... – P.231.

¹⁰ Medieval Drama: An Anthology... – P.433.

сприймав ініційованого Генріхом VIII реформування англійської церкви.

Дж.Гейвуд був освіченою людиною, популяризував у своїх творах гуманістичне вчення та підтримував товариські стосунки з багатьма відомими в ті часи діячами культури, а з Томасом Мором він навіть породичався, взявши шлюб із племінницею видатного гуманіста Елізабет Растелл¹¹. До речі, його син Джаспер увійшов в історію англійської літератури як перекладач драматичних творів Сенеки англійською мовою (був одним із учасників цього великого перекладацького проекту), а його дочка Елізабет – як мати видатного поета-метафізика Джона Донна¹².

Замолоду потрапивши до двору Генріха VIII, Дж.Гейвуд виконував там чимало доручень, зокрема, організовував розваги, керував хором, вчив принцес гри на музичних інструментах тощо¹³. Окрім цього він написав кілька літературних творів. Так, у 1533-34 роках вийшли друком: “Забавне дійство про чоловіка Джоана Джоана, жінку його Тіб та священника сера Джана” (“Johan Johan the husband, Tyb his wife and Syr Jhan the preest”) – сатирична розповідь про підкаблучника-чоловіка, його жінку і хтивого священника (вірогідно, переклад французького фабліо¹⁴); “Продавець індульгенцій і монах” (“The Pardoner and the Frere”) – сатира, спрямована проти релігійних суперечок; “П’єса про Кохання” (“The Play of Love”), а також “П’єса про Погоду” (“The Play of the Weather”). В останньому творі приводом для дискусії слугує питання про те, яка погода є кращою. Перу Гейвуда належать також діалог “Розумний і дурний” (“Witty and Witless”) та сатирична поема “Павук і муха” (“The Spider and the Flie”).

¹¹ The Oxford Companion to English Literature/ Ed. by M.Drabble. – Oxford: Oxford University Press, 1985. – P.459.

¹² Medieval and Tudor Drama ... – P.231.

¹³ Див.: The Oxford Companion to English Literature – P.459; Buxton J. Elizabethan Taste. – New York: St.Martin’s Press, 1965. – P.212.

¹⁴ Medieval Drama: An Anthology ... – P.434.

Наприкінці своєї літературної діяльності Гейвуд виступив як укладач збірки прислів'їв та епіграм.

Інтерлюдія „Чотири П” („The Four PP”) вперше була надрукована приблизно в 1544-45 рр. у видавництві Вільяма Міддлтона. Щоправда, деякі дослідники час появи її першого видання (яке не збереглося) відносять до 1533-34 років¹⁵. Наступні видання, що вийшли за часів життя автора, датуються 1555-м (видавець – Вільям Коупленд) та 1569-м (видавець – Джон Оллд) роками¹⁶. Щодо часу написання самого твору, то достовірно з'ясувати це питання сьогодні, очевидно, вже неможливо. Згідно з припущенням Р.Фрейзера, приміром, інтермедія могла бути написана ще на початку 20-х років XVI ст.¹⁷.

Серед тих літературно-культурницьких джерел, що могли надихати Гейвуда в його роботі над п'єсою „Чотири П”, Р.Фрейзер називає твори Джеффрі Чосера, мистецтво ведення полеміки, яке знайшло свій яскравий вияв у середньовічних мораліте, та деякі тогочасні французькі фарси і соті¹⁸. Аналогічну думку з цього приводу висловлює і Г.Волкер, наголошуючи, що Гейвуд не використовував жодного з відомих йому текстів у якості основного джерела інтерлюдії. Левова частка художнього матеріалу, що ліг в її основу, а також образи аптекаря і торговця є творчим винаходом Джона Гейвуда¹⁹.

На думку дослідників, інтерлюдія „Чотири П” посідає особливе місце не лише у творчому доробку Дж.Гейвуда, а і взагалі в англійській драмі перших десятиліть XVI ст.²⁰ Р.Фрейзер, приміром, зазначає, що якщо п'єси єпископа Бейла, Джона Склтона та сера Девіда Ліндсея сьогодні

¹⁵ Див., зокрема: *Medieval Drama: An Anthology ...* – P.433.

¹⁶ *Drama of the English Renaissance. I ...* – P.21.

¹⁷ *Ibid/*

¹⁸ *Ibid/*

¹⁹ *Medieval Drama: An Anthology ...* – P.434.

²⁰ Див., зокрема: *Medieval and Tudor Drama ...* – P.231; *Drama of the English Renaissance. I ...* – P.21.

представляють здебільшого лише історичний інтерес, оскільки знаходяться за межами основного напрямку подальшого розвитку англійської драматургії, то твір Гейвуда, завдяки наявності в ньому не просто розмови („talk”), а й суперечки, змагання різних точок зору („contention”), є хоч і дещо примітивним, але все ж таки зразком ренесансної комедії²¹.

Текстоорганізуючим чинником в інтерлюдії постає мотив суперництва, яке розгортається у формі дотепної, часом доволі гострої, суперечки за участю чотирьох персонажів, що номінуються за родом своєї діяльності як паломник, продавець індульгенцій, аптекар і торговець. Зазначимо, що в англломовному оригіналі всі чотири слова починаються з літери “P” (a Palmer, a Pardoner, a Potycary, a Pedlar), чим і пояснюється назва твору. Троє персонажів сперечаються про те, кому з них краще вдається переправляти людські душі до раю. Спочатку дискусія розгортається між двома представниками церковного кліру: паломником та індульгенщиком. Останній стверджує, що виснажливе пілігримство у далекі краї є марним витрачанням сил, набагато простіше отримати прощення, просто купивши індульгенцію. Згодом до розмови долучається аптекар, котрий відверто кепкує з абсолютно недієвих, на його думку, засобів допомоги, які пропонуються людині прочанином і продавцем індульгенцій. Він стверджує, що увійти у ворота раю без сприяння аптекаря неможливо, оскільки саме аптекар своїми лікарськими засобами допомагає людям легко прийняти смерть²². Коли суперечка остаточно заходить у глухий кут, непримиренні суперники вирішують звернутися за допомогою до незацікавленої особи, якою виявляється четвертий персонаж твору – торговець. Аби

²¹ Drama of the English Renaissance. I ... – P.21.

²² Heywood J. The Four PP // Drama of the English Renaissance. I – The Tudor period / Ed. by R.A. Fraser and N.Rabkin. – NY: Macmillan publishing Co., Inc., 1976. – P.23.

I. Історико-літературний процес

покласти край суперечкам та взаємним звинуваченням, торговець пропонує провести риторичне змагання, переможець якого й буде визнаний таким, чия діяльність приносить найбільшу користь.

Ключовим ігровим моментом інтерлюдії є формулювання торговцем завдання: у суперечці переможе той, хто переповість найнеймовірнішу брехню. Сперечальники радо погоджуються на запропоновані правила гри. Перші дві історії (від аптекаря і продавця індульгенцій) помітно укорінені в традицію народної сміхової культури з її специфічною естетичною концепцією буття²³, про що свідчать наявні в них образи матеріально-тілесного низу, елементи гротеску, фольклорний прийом навмисного змішування ієрархічних площин („світ навиворіт”), „нарочита словесна нісенітниця”²⁴ тощо. Тож цілком природно, що Г.Волкер обидві ці історії відносить до раблезіанської традиції²⁵. Нагадаємо, що саме Франсуа Рабле вважається корифеєм народного сміху в добу Відродження²⁶, а так званий раблезіанський сміх постає одним із основних прийомів творення комічного ефекту в таких жанрах „низової” літератури доби високого Середньовіччя і Відродження, як фабліо, шванки та джести²⁷.

У першій побрехеньці, котру розповів аптекарем, йдеться про те, як тому вдалося вилікувати жінку, що хворіла на епілепсію, за допомогою звичайної клізми.

Щоправда, сила струменя, який утворився внаслідок цієї медичної процедури, виявилася настільки потужною,

²³ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – С.25.

²⁴ Там само. – С.466.

²⁵ *Medieval Drama: An Anthology ...* – P.434.

²⁶ *Бахтин М.М.* Цит. вид. – С.525.

²⁷ Див.: *Сидоренко О.В.* Малі комічні форми в західноєвропейських літературах високого Середньовіччя і Ренесансу: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України: 10.01.05. – Київ., 2006. – С.15.

що зруйнувала вщент стіни замку, а камінням від поваленої споруди закидало колись глибоководну річку. У цьому епізоді сміх носить яскраво виражений карнавалізований характер, комічний ефект створюється внаслідок обігрування образу матеріально-тілесного низу та використання прийомів гротеску:

Не встиг я зарядити цю гармату,
Як вона стрельнула, наче блискавка.
Увага: тут починається найцікавіше.
Тампон вилетів з неї на десять миль
І влучив у прекрасний кам'яний замок,
Що височів на пагорбі...
Каменя на камені не залишилося від тієї будівлі,
клянуся Богородицею!
Те каміння покотилося вниз із гори,
Наповнивши до країв річку, таку глибоководну раніше.
Той, хто зараз захотів би переправитися через неї,
Зміг би зробити це, не замочивши ніг²⁸
(Переклад мій – О.Л.).

Зауважимо, що елементи народної сміхової культури, зокрема образи матеріально-тілесного низу, наявні не лише в побрехеньці аптекаря, а і в деяких інших репліках цього персонажа. Приміром, у першій частині інтермедії, реагуючи на слова торговця, він у завуальованій, евфемічній манері говорить про хтивість і зрадливість жінок, які прагнуть заманити у свої тенета якомога більше коханців. Зокрема, аптекар нарікає, що його дружина має завеликий гольник, тому постійно губить свої голки й булавки, однак швидко знаходить їм заміну. Далі він розвиває тему пожадливості жіноцтва до плотських утіх, використовуючи при цьому на позначення статевих стосунків перифраз із галузі швацького ремесла. Він згадує певний елемент жіночого плаття, який жінки ніби-то навмисно відколюють від свого вбрання, постійно

²⁸ Heywood J. Op. cit. – P.29.

I. Історико-літературний процес

вимагаючи від чоловіків пришпилити його назад на належне місце²⁹.

Другий учасник риторичного змагання, продавець індульгенцій, розповідає про те, як йому довелося зійти в пекло, аби визволити звідти любу його серцю особу на ім'я Маджері. Розшукавши цю жінку за сприяння свого доброго знайомого Люцифера, індульгенщик забирає її з пекла, де цьому тільки радіють, оскільки вона завдавала багато клопоту тамтешньому чоловічому товариству³⁰. Реалії існування в пеклі переведені в побутову площину. Так, свої пекельні муки грішниця відбуває на господарській кухні, виконуючи допоміжні роботи. Цікаво, що оповідач потрапляє до пекла в той день, коли весь почет Люцифера готується до важливого місцевого свята, і всі ці приготування нагадують звичайну придворну метушню напередодні урочистої події. У цьому епізоді відчувається свідоме змішування ієрархічних пластів: пекло представлене як звичайнісінький палац, Принц Темряви – як вельможний пан, з яким індульгенщика до того ж пов'язують товариські стосунки.

Зв'язок інтерлюдії „Чотири П” з традицією народної сміхової культури простежується також і на рівні мовної організації тексту. Одним із важливих компонентів мовностильової тканини, який зближує цей твір „з живою традицією народно-святкового сміху”³¹, є наявні в ньому розлогі пасажі з переліком предметів, явищ, місць тощо. Роман Ф.Рабле „Гаргантюа і Пантагрюель”, як відомо, також містить чимало подібних переліків, які М.Бахтін називає однією зі сторінок того „великого інвентаризаційного опису світу, що його здійснює Рабле наприкінці старої і на початку нової епохи світової історії”³². В інтерлюдії Гейвуда згадані

²⁹ Ibid. – P.24.

³⁰ Ibid. – P.31.

³¹ Бахтин М.М. Цит. вид. – С.129.

³² Там само. – С.417.

переліки носять характер словесної гри і виконують функцію карнавалізації мовлення персонажів.

Так, прочанин, чий образ, до речі, на відміну від образів аптекаря і продавця індульгенцій, майже позбавлений карнавального звучання, називає усі святі місця, які він відвідав у своєму житті. При цьому ефект гри створюється завдяки тому, що двадцять два рядки з переліком місць паломництва автор римує парною римою³³, тобто принцип пошуку парної рими організує цей пасаж на рівні змісту.

Торговець також перелічує галантерейні вироби, які носить із собою для продажу і які мають задовольнити потреби найвибагливішої жінки³⁴. Він пропонує своїм співрозмовникам купити у нього товар, чим провокує аптекаря до висловлювань стосовно жіночої природи і поведінки з обігруванням образів матеріально-тілесного низу.

Подібний принцип творення комічного ефекту використаний і в наступному епізоді, де свій товар перелічує продавець індульгенцій. Він представляє набір християнських реліквій, які слід поцілувати, щоб досягти якоїсь бажаної мети. Більшість із них являють собою деформовані, смердючі кістки, тому удавано серйозний коментар індульгенщика, який супроводжує демонстрацію реліквій, викликає глузливі репліки аптекаря і торговця. Лише прочанин виявляє щирю готовність поцілувати ці реліквії.

Прдавець індульгенцій:

Дивіться, друзі мої. Це –

Благословенна щелепна кістка Усіх-Святих.

Поцілуйте її упевнено та щиро!

Аптекар:

Цей поцілунок принесе нам успіх у справах.

Фу! Клянуся Спасителем, я ніколи не цілував нічого гіршого!

Краще б уже поцілувати зад Усіх-Святих!

³³ Heywood J. Op. cit. – P.22.

³⁴ Ibid. – P.24.

I. Історико-літературний процес

Бо, клянуся Усіма-Святими, схоже,
В Усіх-Святих смердючий подих.

Паломник:

Як ти смієш судити про подих Усіх-Святих!
Якщо він у когось і смердить, так це в тебе³⁵
(Переклад мій – **О.Л.**).

Даний фрагмент, як бачимо, демонструє „вільне поводження зі священним”³⁶, що є одним із засобів творення комічного ефекту в традиції народної сміхової культури. Іншою ж художньою функцією цього епізоду є, вочевидь, викриття лукавства та морально-етичної безпринципності продавців індульгенцій.

Маркером професійної приналежності аптекаря є перелік тих лікарських засобів, які він має у своєму розпорядженні³⁷. При цьому частина препаратів мають латинські назви, а деякі з них, напевно, є продуктом словотворчості персонажа, що видається цілком природною з огляду на яскраву карнавальність цього образу. Сам же словесний пасаж аптекаря³⁸, як думається, може бути віднесений до „нарочитої словесної нісенітничі” (вислів М.Бахтіна³⁹).

Одним із найпоширеніших засобів реалізації мовної гри в інтерлюдії Дж.Гейвуда слугують каламбури: ...dost thou not know that every peddler / In every trifle must be a meddler⁴⁰; What helpeth will where is no skill? / And what helpeth skill where is no will?⁴¹; ...medicine is a sovereign thing / To preserve a man from hanging⁴²; And maketh your stomach

³⁵ Ibid. – P.27.

³⁶ Бахтин М.М. Цит. вид. – С.326.

³⁷ Heywood J. Op. cit. – P.28.

³⁸ „diosfialios, / Diagalanga, and sticados, / Blanka manna, diospoliticon, / Mercury subline, and metridaticon, / Pelitory, and arsefetita, / Cassy, and colloquintita”, “Alikakabus or alkakengy - / A goodly thing for dogs that be mangy”. Heywood J. Op. cit. – P.28.

³⁹ Бахтин М.М. Цит. вид. – С.466.

⁴⁰ Heywood J. Op. cit. – P.24.

⁴¹ Ibid. – P.25.

⁴² Ibid. – P.28.

sore to walter, / That ye shall never come to the halter⁴³; I thrust a tampion in her tewel / And bade her keep it for a jewel⁴⁴ тощо.

Останнім зі своєю „найнеймовірнішою брехнею” виступає прочанин, який демонструє вміння висловлюватися лаконічно. Побувавши в багатьох країнах світу, пройшовши пішки безліч міст і селищ, зустрівши на своєму шляху багато жінок, він, мовляв, ніколи в житті ще не бачив, щоб жінка вийшла із себе. Цю тезу і аптекар, і індульгенщик попервах визнають найбільшою брехнею⁴⁵. Такої ж думки дотримується і торговець, який, стисло проаналізувавши всі три історії, віддає перемогу прочанину. Втім, згодом амбіції двох інших сперечальників розпалюються і вони відмовляються погодитися з таким рішенням та визнати, що діяльність паломника є найкориснішою. Це спонукає торговця до виголошення сповненого дидактизму розлогого і пристрасного монологу, в якому він закликає до поступливості та взаємоповаги, адже всі люди, за його словами, наділені певними чеснотами. Судити ж людей за їхніми вчинками – справа церкви. Останнє слово в інтерлюдії належить паломнику, котрий прагне укріпити всіх у вірі в Бога та правоту церкви⁴⁶.

Фінальний моралізаторсько-дидактичний пасаж наближає твір Гейвуда до середньовічних мораліте з притаманною їм яскраво вираженою повчальною настановою. Водночас необхідно зазначити, що в інтерлюдіях, на відміну від мораліте, повчальність відігравала другорядну роль, підпорядковуючись пануючій там стихії веселості та розважальності⁴⁷. Просякнутий дидактизмом фінал інтерлюдії „Чотири П” відрізняється від повчальних настанов мораліте також і своєю загостреною актуальністю. У ньому автор висловлюється з приводу тієї

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid. – P.29.

⁴⁵ Ibid. – P.31.

⁴⁶ Ibid. – P.33-34.

⁴⁷ Див., зокрема: Medieval and Tudor Drama ... – P.231

I. Історико-літературний процес

релігійної ситуації, що склалася в Англії напередодні розгортання тріумфального руху протестантизму, застерігаючи проти нетерпимості та ворожнечі в колах служителів церкви.

Сам характер постановки проблеми в п'єсі „Чотири П” (чия **діяльність** є кориснішою) вказує на те, що світоглядні орієнтири гуманізму були цілком зрозумілими і прийнятними для її автора. Як відомо, саме людина-діяльна, її земне призначення і сповнена випробувань життєва дорога посідали центральне місце в спостереженнях і міркуваннях гуманістів⁴⁸. Очевидно, що сентенція переможця в змаганні брехунів (“у світі годі зустріти бодай одну нетерплячу жінку”) ґрунтується на цілком реалістичних життєвих враженнях. Найкраще з поставленим завданням вдається впоратися саме тому із суперників, хто вирізняється спостережливістю та проникливістю, має багатий життєвий досвід та наділений певними риторичними здібностями.

До речі, поставлена у творі проблема також вирішується у гуманістичному ключі. Найкориснішою визнається діяльність того з персонажів, хто живе напруженим внутрішнім життям, хто, мандруючи різними землями, спостерігає життя навколо себе, перетворюючи свої враження у правдиве і достовірне знання про людину та світ. Таке розв'язання проблеми в інтерлюдії „Чотири П” свідчить про знайомство її автора з гуманістичними практиками тогочасся, про його ідеологічну близькість до кола англійських гуманістів, які своєю діяльністю упродовж перших десятиліть XVI ст. формували в свідомості нації принципи ренесансного світобачення.

Отже, інтерлюдія Джона Гейвуда „Чотири П” демонструє глибоку вкоріненість у традицію народної сміхової культури. З живою традицією народно-святкового сміху її споріднює передовсім той особливий тип сміхової

⁴⁸ Див., зокрема: Горфункель А.Х. Гуманізм – Реформація – Контрреформація // Культура епохи Відродження і Реформація. – Л.: Наука, 1981. – С.9.

образності, що робить можливою і виправдану „граничну свободу і відвертість думки й слова”⁴⁹. У тексті інтерлюдії Гейвуда ознаками такого особливого типу сміхової образності слугують: обігрування образів матеріально-тілесного низу, гротеск, навмисна перестановка ієрархічних полюсів, мовностилістична гра. Водночас цей твір зберігає міцний генетичний зв’язок з літературними жанрами пізнього Середньовіччя (мораліте, *débat*, фарс). З мораліте, зокрема, його пов’язує повчальна настанова, що міститься у фінальній частині твору. Щоправда, у ході розгортання гумористичної ситуації моралізаторська функція виявляється лише допоміжною, другорядною. Сам же характер постановки і вирішення проблеми в інтермедії свідчить про ідейну близькість автора до англійського гуманістичного руху.

Підсумовуючи, можна сказати, що під пером Дж.Гейвуда народна сміхова стихія набула такої літературної форми, в якій вона могла б постати перед верхівкою тогочасного суспільства. У процесі відповідної художньої обробки вільний народно-святковий сміх не міг, звісно, хоча б частково не втратити своєї первинної чистоти і концентрації. Та все ж він зберіг свою життєдайність і, перебравши на себе функцію своєрідного цементуючого розчину, не лише забезпечив сполучення між сегментами різних субкультур (високої та низової), але й заклав принцип спадковості у фундамент розвитку англійської драматичної традиції Ренесансу.

⁴⁹ Бахтин М.М. Цит. вид. – С.298.

Doerksen Daniel W.

(University of New Brunswick, Canada)

“Holy Love, and Sober Studie”: John Donne and the Scriptures

Although many readers when considering John Donne think first of all of his poetry, especially his *Songs and Sonnets*,¹ the writer himself did not publish most of his poems, but carefully worked to prepare his sermons for publication.² Modern readers' evaluation of his works thus seem to differ from Donne's own. However, since the completion of a modern edition in 1962, the sermons have not only continued to be admired for their literary qualities, but are increasingly studied.

Anyone who spends time reading Donne's sermons or other religious prose is soon aware of the immense importance to Donne of the Scriptures. For this Dean of St. Paul's as for George Herbert's country parson, "the chief and top of his knowledge consists in the book of books, the storehouse and magazine of life and comfort, the holy Scriptures. There he sucks, and lives."³ Accordingly every one of Donne's sermons not only begins with a scripture text, but actually adheres to that text and focuses on it, drawing as well on many more biblical passages. But beyond that, Donne's high and loving esteem for the Bible is everywhere evident in his sermons. In his 1628 Whitsunday sermon preached in St. Paul's, Donne challenged his hearers to find the promise of their being filled with the

¹ See David Colclough, ed., *John Donne's Professional Lives* (Cambridge: D. S. Brewer, 2003), 2.

² John Donne, *Sermons*, ed. G. R. Potter and E.M. Simpson (Berkeley: University of California Press, 1962), 1.46

³ *Works of George Herbert*, ed. F. E. Hutchinson, corr. ed. (Oxford: Oxford University Press, 1945), 228.

Holy Spirit "in your holy love, and sober studie of the Scriptures."⁴ Donne practised what he preached.

Why does Donne value the Scriptures so highly? While writers on Donne have of course noticed this feature, what they have *not* noticed or mentioned until recently is that he participated wholeheartedly in a church, the Jacobean Church of England, whose leadership accorded Scriptures such an eminent position.⁵ Historian Peter Lake describes the dominant Calvinist church view of the later Elizabethan church as "word-centred" rather than "sacrament-centred,"⁶ and that was a view that historians have been showing prevailed until at least 1625, when the Laudians started to gain control of the church.

To be "word-centred" meant an emphasis on the Bible and preaching, and in recent essays I have demonstrated that unlike Lancelot Andrewes, Donne identified strongly with the Jacobean Calvinist church leadership.⁷ While a biblical preacher himself, Andrewes with his relatively few fellow Arminians decried the current dominance of preaching, and sought church unity not so much in doctrine and preaching as in outward conformity to church rituals.

Donne has often in the past been labeled "Anglo-Catholic," an anachronistic term originating with the nineteenth-century Oxford movement. Though born a Roman Catholic, Donne underwent a carefully weighed but thorough conversion to the clearly Protestant stance of the Jacobean (and even the Caroline) Church of England. His sermons make his position vis-a-vis Rome unmistakable. A loyal churchman,

⁴ John Donne, *Sermons*, ed.. Potter and Simpson, 8.268. Parenthetical references to this work will be by volume and page number.

⁵ Daniel W. Doerksen and Christopher Hodgkins, "Introduction" in *Centered on the Word: Literature, Scripture, and the Tudor-Stuart Middle Way*, ed. Doerksen and Hodgkins (Newark: University of Delaware Press, 2004), 13-27.

⁶ Cited in Doerksen and Hodgkins, 25-26.

⁷ "Preaching Pastor versus Custodian of Order: Donne, Andrewes, and the Jacobean Church," *Philological Quarterly* 73 ((1994), 417-29; "Polemist or Pastor? Donne and Moderate Calvinist Conformity," in Mary A. Papazian, ed., *John Donne land the Protestant Reformation* (Detroit: Wayne State University Press, 2003), 12-34.

I. Історико-літературний процес

eventually Dean of St. Paul's, Donne should be called not "Anglican," a term that came into use after his death, but perhaps "conformist," to indicate that unlike even the moderate or conforming puritans with some of whom he associated, he had no misgivings about disputed rituals - those unauthorized by the Scriptures, such as making the sign of the cross in baptism, or compulsory kneeling at the receiving of communion.

What did unite the Jacobean Church of England was the Thirty-Nine Articles, on which all but heretics or Roman Catholics were in agreement. Donne, well aware of the essential place assigned by the Articles to Scriptural doctrine, and of the relatively less important role given in them to the Book of Common Prayer, fully shared those views, and reflected that difference even in a sermon defending church rituals.⁸ A simple but telling measure of Donne's values is that he mentions the Book of Common Prayer only about nine times in his ten volumes of sermons, while his references to Scripture are countless and continual.⁹

But respect is not the same as love, and Donne loves the Scriptures. It is characteristic of Donne to associate study of the Scriptures with love. In a sermon dealing with love of purity, he says love "is so noble, so sovereign an Affection, as that it is due to very few things, and very few things worthy of it." Again, love "is not onely a contentment, an acquiescence, a satisfaction, a delight in [what is loved], but *love* is a holy impatience in being without it ...; a holy fervor and vehemency in the pursuit of it, and a preferring it before any other thing that can be compared to it: That's love," (1.184, 198) says Donne, and this passionate man, who elsewhere confessed to a "hydroptique" love of learning,¹⁰ reveals in his religious writings a passionate love for the biblical Word.

⁸ See Articles 6 and 34; Donne, *Sermons*, 7.433.

⁹ Potter and Simpson estimate over 7000 references (10.295).

¹⁰ In a 1608 letter to Sir Henry Goodyer, Donne admitted his "Hydroptique immoderate desire of humane learning and languages." Cited from John Donne, *Selected Prose*, ed. Helen Gardner and Timothy Healy (Oxford: Clarendon Press, 1967), 129.

Donne reflects both his esteem and his love in the language he uses to describe Scripture, as when he speaks of the "rich, and sweet promises" of the Gospel, or "that sacred Treasure, the Scriptures," or of discovering "the beauty and the glory of those books" by gaining knowledge of its languages (2.220, 4.219, 6.56). Such expressions describe the Scriptures, but they also reveal their author's attitude. Again, Donne relishes the completeness, the satisfying quality of the Scriptures as he experiences them, to such a degree that he likens them to Paradise:

As much as Paradise exceeded all the places of the earth, doe the Scriptures of God exceed Paradise. In the midst of Paradise grew the *Tree of knowledge*, and *the tree of life*: In this Paradise, the Scripture, every word is both those Trees; there is Life and Knowledge in every word of the Word of God. ... [T]hat Bud, that Blossome, that fruit of God himselfe, the Son of God, the Messiah, the Redeemer, Christ Jesus, growes upon every tree in this Paradise ..., for Christ was the occasion before, and is the consummation after, of all Scripture.

Donne sees the Bible as Christ-centred, but also as a book of love:

His Booke is *Euangelium*, *Gospell*; and *Gospell* is good tydings, a gracious Messadge ... God is Love, and the Holy Ghost is amorous in his *Metaphors*; everie where his *Scriptures* abound with the notions of Love, of Spouse, and Husband, and Marriadge Songs, and Marriadge Supper, and Marriadge-Bedde (7.87).

Donne's response to that love is evident in his language; he is enamoured.

What especially delights Donne in the Bible is its eloquence, so that he often remarks that "there are not so *eloquent* books in the world, as the *Scriptures*" (10.103). Addressing the listeners at St. Paul's, he quotes Calvin to the effect that

The *Holy Ghost* in his Instruments, (in those whose tongues or pens he makes use of) doth not forbid, nor decline elegant and cheerful, and delightfull expression; but as God gave his Children a bread of *Manna*, that tasted to every man like that he liked best,

I. Историко-літературний процес

so hath God given us *Scriptures*, in which the plain and simple man may heare God speaking to him in his own plain and familiar language, and men of larger capacity, and more curiosity, may heare God in that Musique that they love best, in a curious [=intricate], in an harmonious style, unparalleled by any.

Calvin had early published a humanist commentary on Seneca's *De Clementia* which gave signs of his lifelong interest in language and its literary and historical contexts.¹¹ Donne praises this Reformer as a biblical commentator, in particular his lack of dogmatism (6.301, 10.128, 3.177.), and mentions him a hundred times in his sermons.¹²

Donne delights in the literary patterns he finds in the Scriptures. In accounting for his own "spirituall appetite" for the Psalms of David in the Old Testament for a first course, and the Epistles of St. Paul for a second in the New, he explains that besides sharing his love for the first with Augustine and the second with Chrysostom, he has a more particular reason, in that these biblical books are (respectively) *poems* and *letters*, "such forms as I have been most accustomed to" (2.49).¹³ Speaking here as one who knows how poems are put together, Donne suggests that such intricate ["curious"] and carefully made works as the Psalms, while bringing pleasure, also call for an equally considered, thoughtful response (2.50; cf 2.170).

Which brings us to "sober studie." Regarding the Bible as in some respects a great piece of music by a master composer, Donne likens good preachers and readers of scripture to musicians who do their best to render faithfully both the matter and the manner of the original, and this clearly involves "such diligence, and such preparation, as appertains to the dignity of that employment" (2.170-72). In calling for "sober" study,

¹¹ Alister E. McGrath, *A Life of John Calvin: A Study of the Shaping of Western Culture* (Oxford: Basil Blackwell, 1990), 60-62.

¹² See Troy D. Reeves, *Index to the Sermons of John Donne* (Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1980), Vol. 2, Index to Proper Names.

¹³ Gardner and Healy write that "Far more of Donne's letters have been preserved than of any other English writer of his own or earlier ages." In *Selected Prose of Donne*, 107.

Donne cautions readers perhaps against the intoxication that might result from hastily imbibing such heady stuff as the Scriptures. But he is also opposed to freewheeling conjecture. Certainly he shares with Herbert, Milton, and other writers of the English Reformation a marked bias against abstract theological speculation, felt to be both useless and dangerous, and in favour of practical divinity.

In proposing such an approach Donne is taking into account the *purpose of the biblical study* he envisions for his lay auditory and the *nature of the Scriptures*, including the advice that they themselves offer for their reading. Donne is not addressing theological scholars, but intelligent lay people whose needs he sees as more spiritual than intellectual. Those who weigh the scholarliness of Donne's sermons (some claim to have found him wanting, in comparison, say, to Andrewes) are in danger of forgetting what Donne did not forget: that abstract study can be relatively useless as well as dull. He advises his hearers to search the scriptures "not as though thou wouldest make a *concordance*, but an *application*; as thou wouldest search a *wardrobe*, not to make an *Inventory* of it, but to finde in it something fit for thy wearing" (3.367).

Donne's sermons *are* scholarly in a good sense. If you stand on the shoulders of giants you can see farther, and Donne frequently cites Augustine and other church Fathers, as well as later biblical commentators.¹⁴ But Donne makes the priorities clear for his hearers: "If I understand not [the commentators'] curious disputations, I shall not be esteemed in this world; but if I believe not Christs plain Doctrine, I am sure I shall not be saved in the next" (3.208). He goes on hyperbolically to demolish the commentators: "It is the Text that saves us; the interlineary glosses, and the marginall notes, and the *variae lectiones*, controversies and perplexities, undo us; the Will, the Testament of God, enriches us, the Schedules, the Codicils of men, begger us." As an erstwhile law student¹⁵ and current

¹⁴ See Potter and Simpson edition, 345-401

¹⁵ See Jeremy Maule, "Donne and the Words of the Law," in David Colclough, ed.,

I. Історико-літературний процес

lecturer to lawyers (though this sermon was delivered before the King at Whitehall), Donne is especially conscious of the deceits of "fine print," and wittily ends these remarks by calling the Serpent in Eden the first commentator on God's law.

One of the faults Donne sees in biblical scholarship is needless controversy. He loves to quote lively helpful images from the Fathers, such as Chrysostom's calling the Scriptures "a Sea, in which a *Lambe* may wade, and an *Elephant* may swimme" (9.124). This emphasizes the approachability of the Bible for a variety of people. Elsewhere Donne, using a different image itself borrowed from the gospels, refers to the Gospel as a net for the fishing of men: "Eloquence is not our net; Traditions of men are not our nets; onely the Gospel is" (2.307). But even with the Scriptures some people have trouble because they misdirect their attention: "A net is *Res nodosa*, a knotty thing; and so is the Scripture, full of knots, of scruple, and perplexity, and anxiety, and vexation *if* [emphasis added] thou wilt goe about to entangle thy selfe in those things, which appertaine not to thy salvation; but knots of a fast union, and inseparable alliance of thy soule to God, and to the fellowship of his Saints, if thou beest content to rest in those places, which are cleare, and evident in things necessary." The important thing is to "draw the Scripture to thine own heart, and to thine own actions, and thou shalt finde it made for that" (2.308).

The greater availability of the Bible after the Reformation increased the danger of misreadings by unskilled readers. Even in the Bible itself Peter comments on the "things hard to be understood" in the writings of Paul (1 Pet. 3.16), scriptures wrested by the unlearned and unstable to their own destruction. Donne admits there are "dark" places in the Scriptures, citing Augustine and Gregory to the effect that these make the writings more challenging (4.220). Donne recommends that lay readers suspend interpretation of such passages "till they may, by due meanes, preaching or conference, receive farther

satisfaction therein, from them, who are thereunto authorized by God in his Church" (7.401; compare 4.221).

Donne compares the Church to a University, a school of higher learning (elsewhere he calls the Scriptures themselves a university, 3.264), and says this is the "ordinary place for Illumination in the knowledge of God" (8.226). The Scriptures, which are certainly to be read at home, should be interpreted in the context of the church. Though all people are called to "search the Scriptures," Donne echoing legal language claims ministers have a special "warrant to search; A warrant in their Calling" (8.227). The church is not above the Scriptures, but "is a Judge above thee, which are the Scriptures, and what is the sense of the Holy Ghost in them" (8.228).

Donne also examines the role of reason in approaching Scripture, and argues against an unreasoned faith. He says it would be wrong of Christians, or even of God, to require faith without some measure of understanding. Donne proposes that even knowledge of the natural world points to a creator (the argument from design) and makes the Bible seem a reasonable way for God to reveal his will to people (3.358; compare 1.298-99).

However,

"God hath not proceeded in that manner, to drive our Reason into a pound, and to force it by a peremptory necessitie to accept these for Scriptures, for then here had been no exercise of our *Will*, and our assent, if we could not have resisted. But yet these Scriptures have so orderly, so sweet, and so powerfull a working upon the reason [that by] the Majesty of the Style, the punctual accomplishment of the *Prophecies*, the harmony and concurrence of the *four*e *Evangelists*, the consent and unanimity of the *Christian Church* ever since, and many other such reasons, [an objective person] would be drawn to ... an Historically, ... Grammatically, ... logical belief of our Bible ..." (358-59).

Once the Scriptures are accepted as the word of God, the believer finds reasons in them for the detailed matters he is challenged to believe in (5.102). God, who sometimes works through dreams and visions, "alwayes ... workes upon our

I. Историко-літературний процес

reason; he bids us feare no judgment, he bids us hope for no mercy, except it have a *Quia*, a *reason*, a foundation, in the Scriptures" (5.103).

Humility is an essential quality for the study of Scripture, says Donne: "come humbly to the reading and hearing of the Scriptures, and thou shalt have strength of understanding" (9.123).

Elsewhere he quotes Augustine's remarks that point to a similar attitude of submission to the Word and the Spirit: "let my conversation with thy Scriptures be a chaste conversation; that I discover no nakednesse therein; offer not to touch any thing in thy Scriptures, but that, that thou hast vouchsafed to unmask, and manifest unto me" (9.94). Augustine's becoming humility leads naturally to a charitable allowance of different readings of difficult or obscure passages, provided they do not oppose "Fundamentall Truths" (9.95).

Where does "holy love, and sober studie" of the Scriptures lead? As in the conclusion of the Sermon on the Mount, or in Paul's challenge in Romans 12, no encounter with the divinely revealed truth is complete if it does not result in a changed life. Donne tells his listeners to

prove that thou hast accepted [the Gospel] by thy life and conversation: That as thy faith makes no staggering at it, nor thy Reason no argument against it, so thy actions may be arguments for it to others, to convince them that doe not, and confirme them that doe believe in it ... (1.299).

Throughout his sermons, John Donne encounters a remarkable book on its own terms. In a book manuscript left incomplete at the time of her death, Ruth Wallerstein recognized in Donne an excitement that grew from the "meaning he found in the Bible as the core of essential knowledge about man, the heart of man, and human life."¹⁶ The doctrine of "unified sensibility" in Donne has been debated, but certainly his attitude toward the

¹⁶ Barbara H. Davis, "Studies in Donne by Ruth C. Wallerstein" (Ph.D. Thesis, University of Wisconsin, 1962), 196.

Scriptures fully involved both heart and mind, both knowledge and faith. Though Wallerstein claimed that what Donne sought in the Bible was "not in any temporal sense a knowledge of this world or even of its expected ends," but a "larger reality and purpose,"¹⁷ the practical note in all his sermons makes it clear that for Donne the love and study of Scripture was intimately involved with the coming of God's kingdom *on earth* as well as in heaven. The liveliness and the vigour in Donne's sermons is there for the same reason.

¹⁷ Davis 196.

Кірносова Надія
(Київ)

Жанр “мандрівних нотаток” в китайській літературі епохи Мін

У Китаї здавна існував культ природи. “Давніх китайських філософів, на думку одного з дослідників, вирізняло глибоке розуміння душі природи, її безперервних змін – чи вони є надзвичайно повільними, як геологічні зсуви, що тривають мільйони років, чи вони є швидкими, як стрімкий гірський потік. Тому чоловіки й жінки часто здійснюють невеликі мандрівки до оповитої хмарами верхівки гори або до смарагдової річки, яка блищить у глибокому урвищі, прагнуть побачити появу місяця крізь гілки персикового дерева або відображення вишуканого пейзажу в озері. Це не просто милування красою природи: такі пілігрими, споглядаючи, долучаються до навколишньої природи, стають її частиною”¹.

Більше того, дуже часто у мандрівників виникала потреба зафіксувати свій досвід у слові, у результаті чого в китайській літературі сформувався навіть окремий жанр – *йоу-цзі* (або *мандрівні нотатки*). Цей жанр виник у XII ст.; незабаром встановився і відповідний жанровий канон. Морфологію жанру *йоу-цзі* досліджував Пей-і У і, у результаті свого дослідження, він виділив три основні елементи в структурі цього жанру: 1) початок, де йдеться про обставини, за яких було здійснено мандрівку; 2) алюзії на висловлювання інших відомих людей про ці місця; 3) власна реакція на це місце та розповідь про компаньйонів, з

¹ Тардже Дж. Мир паломництва: Пер. с англ. – М.: БММ АО, 1998. – С.174.

якими було здійснено подорож². Дослідник також зауважує, що дуже часто описи у жанрі *йоу-цзі* характеризувалися дидактизмом і більше акцентували задоволення від спілкування з компаньйонами, ніж насолоду від споглядання пейзажів. Таким чином, можна зробити висновок, що основний інтерес канонічних творів у жанрі *йоу-цзі* полягав у *спілкуванні* – чи то з традицією, чи то з друзями. Відтак, сам мандрівник і місце, до якого здійснювалася мандрівка, становили для канонічних творів значно менший інтерес.

Зазначені вимоги канону міцно трималися в літературі більше трьох століть, однак наприкінці XV – на початку XVI ст. (тобто в епоху Мін) із жанром *йоу-цзі* почали відбуватися трансформації. Міркування про ймовірні причини і сутності цих трансформацій і хотілося б висловити у цій статті.

Однак спочатку – декілька слів про епоху. Династія Мін правила в Китаї з 1368 р. по 1644 р. Не будемо довго зупинятися на загально відомих фактах про бурхливий розвиток усіх сфер діяльності, зокрема і літератури, яким відзначалося становлення цієї власне китайської династії після повалення монголів. Нагадаємо лише, що на початку правління Мінів Китай активно освоював як сусідні, так і доволі віддалені території, встановлював зв'язки із зовнішнім світом. Промовистий приклад цього – мандрівки Чжена Хе (1371–1435), масштаб спорядження яких набагато перевищував тогочасні європейські. Порівняймо: у 1405–1433 роках Чжен Хе за наказом імператора здійснив сім експедицій, у ході яких відвідав більше 30 країн і регіонів і досяг східних берегів Африки та Червоного моря, а розмір його флотилії сягав 200 судів і 27 тисяч (!) членів екіпажу³; тоді як Колумб, наприклад, котрий приблизно у той же час (1412 р.) вирушив на пошуки нового шляху в

² *Pei-yi Wu* *An Ambivalent Pilgrim to T'ai Shan in the Seventeenth Century* // *Pilgrims and Sacred Sites in China*. Taipei: SMC publishing INC., 1994. – P. 68.

³ *Фэн Линъюй, Ши Вэйминь* *Очерки по культуре Китая*: Пер. с кит. – Пекин: Межконтинентальное издательство Китая, 2001. – С.32.

I. Історико-літературний процес

Китай (між іншим), мав лише 3 судна й недовіру з боку королівських осіб.

Отже, у Китаї від початку правління Мінів почала формуватися настанова на прихильне ставлення і заохочення до різного роду мандрівок, що, у свою чергу, призвело до небувалого поширення творів у жанрі *йоу-цзі*. Однак, як вже було сказано вище, ці твори вже не відповідали канонічним вимогам до жанру. Щоб проілюструвати це, звернемося до конкретних прикладів.

Серед популярних письменників того часу, який залишив багато творів у жанрі *йоу-цзі*, був Юань Хун-дао (1568–1610). Не лише письменник, але й видатний літератор епохи Мін, він був одним із головних теоретиків “гун-аньського кола”, яке відстоювало новаторські для тогочасної китайської літератури ідеї. Зокрема, члени “гун-аньського кола” виступали проти принципу наслідування та повернення давнини, наполягали на тому, що письменнику слід безпосередньо висловлювати свої почуття і з повагою ставитися до народної творчості. Дослідники відзначають, що діяльність “гун-аньського кола” мала велике значення для звільнення китайської літератури від культивування стилістичної штучності⁴.

Очевидно, що вказані новаторські ідеї мусили позначитися і на структурі жанру *йоу-цзі*. З’ясуємо це на наведеному нижче прикладі*.

Відзначимо, що, описуючи свою мандрівку в одному із епізодів твору, Юань Хун-дао зберігає лише два пункти із трьох, визначених каноном. Показово, що він відмовляється саме від алюзій на попередників, зосереджуючись, в основному, на власній реакції. Таким чином, перша трансформація із жанром *йоу-цзі*, яку можна відзначити, полягає у відмові від діалогу з традицією, в результаті чого основний акцент у творі переміщується зі спілкування (про що йшлося вище) на безпосереднє і

⁴ Zhonghua dabaike quanshu (Велика китайська енциклопедія – електронне видання на дисках). – розділ про Gongan pai.

тимчасове (обмежене часом мандрівки) світовідчуття автора.

У наведеному вище творі метою опису є вираження відчуття звільнення від обмежень, яке, очевидно, було актуальним для автора саме на той час. Ми бачимо пейзаж з точки зору людини, яка переживає це відчуття, відповідно, до опису потрапляють лише ті складові реального пейзажу, які натякають на звільнення.

Конкретизуємо цю думку. По-перше, виникненню відчуття звільнення “сприяє” час – перехід між зимою і весною, коли починається звільнення природи. По-друге, це відчуття посилює простір – локалізація кінцевого пункту мандрівки за межами міста. І по-третє, своєрідна кульмінація присутності цього відчуття простежується в описах природи, пробудження якої від зимового сну виявляється співзвучним внутрішньому світові автора.

Остання думка потребує більшої деталізації. Слід зазначити, що в основі пейзажного опису лежить традиційна для китайської культури схема поділу простору на гори і води. Спершу ми бачимо звільнення вод – рух хвиль після того, як лід розтріскався. Навіть порівняння, до якого тут вдається автор, містить натяк на подолання обмежень – мова йде про світло від дзеркала, яке “випустили” з коробки. Потім ми спостерігаємо гори, звільнені від снігу. І знову порівняння, засноване на ідеї звільнення, – дерева, якими вкриті гори, розпушилися, ніби розчесане волосся. Не випадково до цього опису потрапила верба – неодмінний “атрибут” весняного пейзажу. Але у творі Юаня Хун-дао верба унікальна, тому що також містить ідею звільнення – ледь розкриті бруньки. Статична картина гір і вод доповнюється рухом живих істот – людей, птахів, риб, які тепер, коли зимовий вітер ослаб, вільні у своїх рухах.

Отже, мандрівні нотатки Юаня Хун-дао не подібні до попередніх творів цього жанру в першу чергу своєю безпосередністю, прагненням об’єктивувати через пейзаж власні почуття. Така настанова може свідчити про

I. Історико-літературний процес

переорієнтацію інтересів у культурі Мін з традиції на особистість. А цей висновок, у свою чергу, не може не викликати запитання: наскільки цей процес в китайській культурі може бути співставлюваним із дуже подібними процесами в європейській культурі часів Відродження та Нового часу? Однак відповідь на це запитання потребує подальшого дослідження, і деяку інформацію щодо цього можна почерпнути з іншого твору епохи Мін у жанрі *йоу-цзі*, який ми розглянемо далі.

“Мандрівні нотатки Сюя Ся-ке” характеризуються ще більшою байдужістю до вимог канону, ніж твори Юаня Хун-дао. Можливо тому, що автор цього твору вбачав своє покликання не в літературі, а в мандрівках. Тим не менше, видавці його твору вжили у назві саме жанровий показник *йоу-цзі*. Тож познайомимось з автором і розглянемо твір детальніше.

Сюй Ся-ке (1586–1641) по праву може вважатися найбільш цікавим ученим і непересічною особистістю епохи Мін. Китайці називають його видатним географом світового рівня. Його вибір оригінального стилю життя і наполегливість у реалізації власних інтелектуальних інтересів викликають повагу й захоплення і зараз у всіх, хто знайомиться з його життям і творчістю.

Біографи вказують, що хоча Сюй Ся-ке з дитинства полюблив читати книжки, був обізнаний із класикою і мав би йти второваним шляхом до чиновницьких посад, які давали стабільність і прибуток (і до яких прагнуло все освічене населення Китаю), він не бачив у такому житті особливої привабливості, натомість весь час мріяв мандрувати країною. Здійснювати цю мрію він розпочав у 22 роки, однак перші мандрівки не були тривалими, оскільки старенька мати Сюя Ся-ке весь час потребувала допомоги. Проте після смерті матері він здійснював щорічні мандрівки у різні куточки країни. У 51 рік він відважився на далеку подорож півднем та південним заходом країни, яка тривала 4 роки. Саме під час цієї мандрівки він описав витoki річок

Янцзи та Паньцзян, а також детально дослідив рельєф південно-західної місцевості, відомої покладами вапняку. Ця мандрівка видалася найскладнішою у житті Сюя Ся-ке. В основному він пересувався пішки і прямивав у ті місця, де ще не ступала нога людини: він спускався у глибокі яри, перетинав бурхливі потоки, заглиблювався у глибокі печери, під дощем і вітром прямивав через лісові хащі; неодноразово потрапляв у пастку до злодіїв і залишався без їжі та одягу. На початку цієї мандрівки його супроводжували буддистський монах на ім'я Цзін-вень та служник на прізвище Гу, однак перший дорогою захворів і помер, а другий втік, прихопивши всі речі. Проте всі ці події не похитнули рішучості Сюя Ся-ке і він все ж здійснив задумане⁵.

Отже, протягом більше ніж 30 років мандрівок Сюй Ся-ке відвідав схід і північ Китаю, південні приморські райони і південно-західні високі гори. Увесь цей час він вів щоденник, у якому записував усе, що бачив і переживав. Навіть якщо він проходив за день більше 50 км і зупинявся на ніч у руйновищах, він однаково запалював каганця на соєвій олії і записував все, що трапилося протягом дня. Іноді доводилося ночувати просто неба, тоді він підпалював старий бур'ян і все одно продовжував вести щоденник. Ці записи зібрали і впорядкували його нащадки, випустивши таку популярну й сьогодні книгу “Мандрівні нотатки Сюя Ся-ке”. Ця книга не лише містить описи численних географічних об'єктів Китаю; найважливіше, що автор, спираючись на розум і спостережливість (і сміливо відкидаючи застарілі уявлення), намагався встановити закономірності географічних явищ, чим зробив неоціненний внесок у розвиток географії в Китаї. Зокрема, його описи південно-західних вапняків залишаються найранішими і найдетальнішими у світі. Зауважимо, що в Європі подібні дослідження розпочалися аж століттям пізніше.

⁵ Zhonghua huoye wenxuan. – Beijing: Zhonghua shuju, 1964. – Vol.3. – p. 229.

I. Історико-літературний процес

Розглянемо один із записів із щоденника Сюя Ся-ке, зроблений у січні-лютому 1637 року під час мандрівки землями Чу (нинішня провінція Ху-нань)**. Очевидно, що Сюй Ся-ке не дотримується у своєму творі жодної з канонічних вимог: він не тільки відмовляється від наслідування і діалогу з традицією, він також не приділяє і особливої уваги власній реакції, дуже коротко висловлюючи захоплення окремими дивами природи. Таким чином, він переміщує фокус авторських інтересів з людини на місце, яке описується, суттєво розширюючи при цьому можливості жанру *йоу-цзі*.

Отже, друга трансформація із жанром *йоу-цзі*, яку варто окреслити у межах цієї статті, полягає у кардинальній відмові від канонічних обмежень, що було зумовлено переміщенням інтересів із суб'єктивного внутрішнього світу на об'єктивний зовнішній. Виходячи з таких інтересів, автор не бачив необхідності орієнтуватися на літературну традицію, а обрав для себе, як найзручніший, жанр щоденника, найбільш вільний від будь-яких канонічних приписів.

У центрі описів Сюя Ся-ке знаходяться реальні географічні об'єкти. Він деталізує їх положення в просторі (у притаманній китайському мисленню чіткій сітці координат, яка зорієнтована на сторони світу, а не на такі суб'єктивні орієнтири, як право, ліво, позаду, попереду тощо). Більше того, він чітко вказує розміри об'єктів і відстані між ними. Наприклад, “ширина печерки – 1 *чи* 5 *цуней*, висота – 2 *чи*”. Якщо врахувати, що 5 *цуней* це 16,7 мм, то прискіпливість автора у вимірах видається просто неймовірною! Дивує не лише така феноменальна точність, але й сам факт необхідності вимірювати і вказувати все з такою точністю. Настанова на такі ретельні вимірювання є просто безпрецедентною для жанру *йоу-цзі*.

Однак, незважаючи на детальність описів, нотатки Сюя Ся-ке не виглядають “сухими” чи нецікавими. Адже в їх основі лежить інтрига – інтрига у стосунках між розумом

та міфом. Розповідаючи про дивовижні печери з духами драконів, літературна традиція створює інтригу для розуму, спонукає його шукати пояснень диву. І Сюй Ся-ке був одним із перших, хто ввів раціональний компонент у літературу і довів, що реальність може бути не менш дивовижною і захоплюючою, ніж вигадка.

Отже, мандрівні нотатки Сюя Ся-ке відрізняються від попередніх творів у цьому жанрі своєю раціональністю, яка свідчить про посилення інтересу до об’єктивної реальності.

Його твір так само змушує замислитися над дивовижною подібністю процесів, що відбувалися в китайській та європейській культурах XVII ст. На підтвердження думки про таку подібність наведемо цитату з англійського дослідника У.Безила, який пише, що в європейській культурі XVII ст. “...замість “істини”, проголошеної авторитетами, люди почали прагнути такої, яка б дозволяла їм вимірювати, зважувати і контролювати речі навколо них, вони бажали, за словами Бекона, розширити межі своєї влади і величі”⁶. Чи не про недовіру до істин, висловлених авторитетами, свідчать і твори Сюя Ся-ке та Юаня Хун-дао? Переклади, які ми розглянули в цій статті, свідчать про потребу переглянути літературну традицію, що втілюється, зокрема, й у жанрі *йоу-цзі*.

Нагадаємо, що в епоху Мін у творах жанру *йоу-цзі* посилюлися тенденції до безпосередності та раціональності описів, що було пов’язане із переміщенням інтересів літератури від традиції до особистості та до об’єктивної реальності. У результаті такої зміни інтересів порушився канон і жанр зазнав трансформацій.

Наприкінці хотілося б також зауважити, що жанр *йоу-цзі* заслуговує на те, щоб бути ширше представленим в

⁶ “...instead of the kind of ‘truth’ which is consistent with authoritative teaching, men began to desire the kind which would enable them to measure, to weigh and to control the things around them; they desired, in Bacon’s words, “to extend more widely the limits of the power and greatness of man”: *Basil W. The Seventeenth Century Background*. – N. Y.: Doubleday Anchor Book, 1953. – p. 14.

I. Історико-літературний процес

українському літературознавстві і глибше дослідженням, зокрема і в компаративному аспекті. Адже він дає уявлення про світобачення тієї епохи, виявляє не лише естетичні ідеали, але й наукові інтереси тих часів.

* ЮАНЬ ХУН-ДАО

Нотатки про мандрівку до Повної Криниці

У Пекіні дуже холодно, навіть після свята Відродження квітів мороз все ще тримався і часто дув холодний вітер з півночі, який здіймав куряву і котив каміння. Я змушений був нидіти в кімнаті, тому що вийти було неможливо; щоразу, коли налітав вітер, не можна було пройти і ста кроків, як змушений був вертатися.

У 20-х числах лютого трохи потеплішало, і я пішов з друзями до Повної Криниці, що за Східними воротами. Ми побачили високі верби, що з обох боків обступили дамбу, і жирну та вологу землю. Навколо було так багато простору, що я відчув себе лебедем, що вирвався з клітки. Лід щойно потріскався, і хвилі виблискували ніби риб'яча луска. Вода була такою прозорою, що можна було побачити дно, і світилася, ніби нове дзеркало із щойно відкритої коробки. Гори, мов омиті снігом і натерті до блиску, були свіжими і прекрасними, ніби щойно розчесане волосся вмітої і вбраної красуні. Вербові гілки з ледве розкритими бруньками ніжно колихалися за вітром. На пшеничному полі, мов коняча грива, зійшли паростки. Хоча о цій порі відвідувачів тут було ще не багато, все ж зрідка з'являлися або ті, хто набирав із криниці воду і заварював чай, або ті, хто пили вино і співали, або ж жінки у яскравому одязі на віслюках. Вітер ще не втратив своєї сили, однак вже можна було пересуватися, хоча спина й вкривалася потом. Усі птахи, які грілися на пісочку, і риби, які впивалися хвилями, ніби випромінювали радість крізь перо чи луску. Тільки тепер я зрозумів, що це не весни немає за містом, а мешканці міста просто ще про неї не знають.

Ця мандрівка не шкодила справам, і я міг безпечно гуляти між горами та милуватися травичкою. Моя чиновницька посада це дозволяла. До того ж, це місце якраз знаходилося недалеко від мого житла, тому мої мандрівки й розпочалися звідси. Тож чи міг я не записати це? Ця подорож відбулася у лютому на 27 рік правління під девізом Вань-лі (1600 р.).

(Переклад зроблено за виданням: Zhongguo gudai sanwen.- Shanghai: Shaonian ertong chubanshe, 1984.)

**** СЮЯ СЯ-КЕ**

Мандрівка землями Чу

Знову вийшов з Сінь-аня й попрямував на північ, йшов 2.5 км⁷ аж поки спустився гірським хребтом Драконова Голова і досягнув ставка Шовкова Нитка. У цьому місці, згідно “Записам про об’єднання Великої Мін”, є Три Печери Цинів, Верхня з яких закрита кам’яними воротами, крізь які не можна пройти. Напередодні я побував у Східній та Західній Печерах, однак не знайшов так званої Верхньої Печери. Місцеві мешканці говорять: “На північ від ставка Шовкова Нитка є ставок Чисті Верхів’я, який витікає з печери з дуже вузьким входом. Вода тече просто з центру, так, що людина не може увійти в середину. Однак той, кому вдасться проникнути в печеру, побачить там надзвичайну красу і неймовірні дива. У цій печері, а також у печері Ляного Листя ховається дух дракона, тому люди не те що не можуть, а навіть і не наслідуються туди входити”. Мені це надзвичайно сподобалося. Якщо я вже йшов повз ставок Шовкова Нитка, то не став переходити його, а попрямував до західного підніжжя гори. Якщо ж переходити ставок, то потрібно йти до східного підніжжя, на захід від гори Хмар та Сонця, вже відомою мені дорогою через хребет Ядра Фініка; якщо ж ставок не переходити, то слід йти до західного підніжжя, на схід від Великого Хребта і гори Хон-бі.

Пройшов 250 м на північ дорогою на Ба-ці і досяг ставка Чистих Верхів’їв. Печери знаходилися якраз над дорогою, а потік – під дорогою. Вхід до печери був зі сходу, він був такий вузький, ніби простір між складеними долонями. Вода витікала з печери і розподілялася на три потічка: ті два, що позаду печери, зливалися і не витікали, а той, що з лівого боку печери, витікав з маленької печерки на півдні і був дуже бурхливим. Щоб потрапити до печери, необхідно було перейти через цей бурхливий потічок зліва, і крізь воду увійти до печери. Наш провідник відмовився йти вперед і нести смолоскип. Я роздягнувся, спустився під воду і по-зміїному пробрався до печери. Кам’яна печера виявилася низькою і вузькою, вода сягала лише її половини. Моє тіло залишалося у воді, а смолоскипа я тримав у витягнутій руці над водою. Я пройшов на захід більше 6 м, коли печера стала вищою більше ніж на 3м, а з півдня на північ стала ширшою на 10 м, однак далі проходу не було. Лише на заході виднілася невеличка печерка завширшки 34 см, а заввишки 66 см., вода тут не була такою широкою, а сягала лише 16 см. За моїми підрахунками, якщо повзти у воді, то рот і ніс зануряться у воду. Наскільки можна було роздивитися у світлі смолоскипа, вода майже повністю закривала отвір

⁷ Звичайно ж, автор користується традиційно китайськими мірами довжини: *чжан* = 3,3333м та *чи* = 0,3333м. Однак тут і далі в перекладі вирішено було перевести всі міри довжини у звичні для нас *метри* та *кілометри*, щоб не ускладнювати сприйняття.

I. Історико-літературний процес

печери і заливала більшу її половину. Мій служник Ґу залишився назовні стерегти одяг, тож якщо спробувати пропливти у воді, хто потримає смолоскип? Тіло-то може здолати воду, але де ж цього чекати від смолоскипа? До того ж, хоча я й не ступав у воду Печери Цинів, вона, очевидно, була близько; ця вода була винятково холодною, а печерою гуляв надзвичайно лихий протяг. Тож, через холодний вітер та глибоку воду, а також через те, що нікому було доручити тримати смолоскип, мені залишалося тільки йти назад. Коли я вийшов назовні, то довго грівся біля вогнища. Поверталися ми тримаючись західного підніжжя гори, на північ за течією, а біля хребта Ядра Фініків повернули на захід.

На відстані 1.5 км від ставка Чистих Верхів'їв, ми нашттовхнулися на печеру Лляного Листя. Печера знаходилася у бухті Лляного Листя; на захід звідси – Великий Хребет, на південь – гора Хон-бі, на схід – гора Хмар і Сонця та відгалуження хребта Ядра Фініків, а на північ – західне підніжжя цього хребта. Великий Хребет повертає на схід і перегороджує шлях потокові, тому останній зривається і тече вниз. Дві гори ніби утворюють ворота. Один з кам'яних піків різко стримить угору, він зветься піком Воеводи. Потік б'ється у його західний бік, а західне відгалуження хребта Ядра Фініків тут закінчується. Із західного боку потоку йде кам'яне урвище. Воно тягнеться на південь, а його східний бік видається аж над серединою потоку. Тут закінчується східне відгалуження Великого Хребта. На дні урвища видніється печера, однак так глибоко, що не можна туди дістатися. Перед урвищем, із заходу на схід, тече маленький струмочок, який впадає у великий потік. Коли струмок досягає західного кінця урвища, він зривається вниз і серед розкиданого каміння падає аж на дно. Печера, отвір якої видно з гори, і є печерою Лляного Листя.

Вхід до печери – з півдня, завбільшки лише як ківш, до того ж посередині отвір закручується декілька разів. Спочатку наш провідник відмовився йти першим, а погодився лише нести смолоскип. Він сказав: “Тут мешкають дух дракона та інші дивовижні духи, яких можна підкорити лише за допомогою спеціальних амулетів”. Врешті, ми знайшли одного чоловіка, який за велику винагороду погодився прочитати закляття, однак дізнавшись, що я лише вчений-конфуціанець і не володію даоською магичною технікою, злякано сказав: “Я думав, що ти великий даоський майстер, а ти лише вихвалявся сміливцем. Чого це я заради тебе буду ризикувати власним життям?” Тоді я відіслав наші речі до селища, що було попереду, і разом із служником Ґу ми взяли по декілька смолоскипів. З десяток мешканців селища супроводжували нас аж до входу в печеру, однак йти далі не наважувалися. Ми вдвох почали пролазити до печери ногами вперед, довелось здолати декілька звивистих печерок, долаючи які ми передавали смолоскип один одному. За декілька поворотів ми досягли дна печери. Печера тут трохи розширилась, так що можна було лягти на бік і підняти голову, а смолоскип тримати попереду. Західні і східні стіни печери потріскалися, однак проходу в них не було. Лише на півночі виднівся отвір, заввишки лише 30 см, однак він був широким, а всередині було рівно і сухо. Тримавши смолоскипи у витягнутій руці попереду, ми

пролізли туди по-зміїному, наші живіт і спина терлися об боки проходу, а ноги знаходилися вище за голову. Здолавши прохід, ми потрапили у перший “відсік” печери. У середині печери були великі щілини, які пронизували її із заходу на схід, однак через них також не було виходу далі. Пересуваючись так само, ми здолали і другий “відсік” печери, так само вузький і низький, як і перший. Стіни всередині потріскалися впоперек. Тріщини на південному заході не були дуже глибокими; однак на північному сході тріщини йшли вздовж і розширювалися вгору, вони йшли так високо, що кінця їм не було видно. У цьому місці каміння складалося у дивовижні форми, на стінах були химерні візерунки, кожна площинка і кожний камінчик ніби рухалися, мов живі. На північному заході є ущелина, якою на схід тече струмок, однак вона завузька навіть для смолоскипа. На південному сході ущелина завертає і утворює невелику печерку. Її дно рівно устелене камінням і піском і блищить, ніби дно струмка, хоча там немає ні краплини води. На південному сході ущелини – скупчення стрімкого каміння, яке утворює цілі вежі. Починаючи з цього місця, можна було повзти вгору. Нижча печерка була малою і йшла наскрізь аж до вершини великої печери; згори сюди падало світло у формі місячного серпа. Струмок спускався до низу й тік на південь; стеля печери звисала низько, приблизно у 35 см від долівки, тут неодмінно мав би бути вихід назовні, звідки затікав струмок. Шари каміння знижувалися у північному напрямку вздовж струмка, було дуже низько й тісно, майже як у другому “відсіку” великої печери.

Трохи західніше від цього місця ми вибралися нагору, у кам’яну печеру. Тутешній рельєф нагадував сідло, яке простяглося з півночі на схід. На стінах печери виблискували краплі вологи, зі стелі звисали колони у вигляді квіток лотоса, усі – в химерних візерунках. Якщо на сході спуститися на один рівень, можна знову досягти дна струмка і потрапити в середину тієї вузької ущелини. Тут утворюється коридор завширшки 6.5 м, а у висоту менше ніж у ширину на 1.5 м, його стеля з гладенького каміння звисає ніби полог. Через 250 м на північ дно печери стає широким і рівним, так, що можна вільно пройти, внизу є камінь, який видається вперед, ніби лежак, по його краях можна чітко розрізнити візерунок; з гори також звисають лотосоподібні колони, які об’єднуються у вигляді шатра; з чотирьох боків звисає ніби завіса, така ж велика, як і лежак; коло в центрі – вільне, і є вершиною шатра; задня західна стіна має круглі й білі, ніби з яшми, колони різного розміру, вони усі – блищать і вкриті візерунками. Це є перше диво цього коридору. Якщо пройти ще 250 м на північ, то можна побачити, що печера розділяється на два поверхи – верхній і нижній, дно струмка повертає на північний схід, верхня печера починається на північному заході. Однак до цього часу ми використали вже більше половини смолоскипів, які взяли із собою, і боялися, що загубимося на зворотному шляху, тому поступово розпрощалися з дивами й пішли назад. Останній смолоскип догорів тоді, коли вже було видно світло виходу з печери. До людей, які залишилися назовні, приєдналося ще з десяток, коли вони побачили нас двох, то почали прикладати руки до чола, виражаючи

I. Історико-літературний процес

радість, і дивуватися. Вони казали: “Вас так довго не було, і ми вирішили, що ви потрапили у пашу до чудовиська”. Я всім подякував. Тож, хоча вхід до цієї печери і дуже вузький, всередині там багато див, які не зрівняються з тим, що я бачив у інших печерах. Справді, не розумію, чому місцеві жителі так бояться туди заходити?

Таким чином, ми забрали наші речі у селищі, що було попереду, і пройшли вздовж струмка на північ ще 5 км, коли вийшли на великий шлях. Потім пройшли 5 км на захід і заночували в гостинному будиночку Жовтого каменя, який знаходився у 20 км на захід від хребта Чаю. На південь від гостинного будиночку був Великий Хребет. На півночі виднілися непохитні гірські піки, які ступінчасто сходили аж до неба; найвищим був пік на південному заході, він називався Вежею П'яти Феніксів. Він знаходився на відстані 5 км звідси, до нього потрібно було йти шляхом Спокою і Доброти. Я прокинувся рано, не став розпитувати, а зі світанком вирушив у дорогу. 15 км на північний захід від Жовтого Каменя є велика гора Спеки і маленька гора Спеки, обидві на сході від повіту Йоу. Я підозрював, що це і є гора Си-кхуна. На захід від обох гір, піки поступово починають знижуватися. Річка хребта Чаю завивається на північ, оминає південне підніжжя Великої гори Спеки і тече далі на захід; річка Йоу знаходиться на північ від гори. Таким чином, ця гора роз'єднує дві ріки – Йоу і Ча (чаю).

(Переклад здійснено за виданням: Zhonghua huoye wenxuan. – Beijing: Zhonghua shuju, 1964. – Vol.3. – p. 231-236.)

Василина Катерина
(Запоріжжя)

Поетика роману Ф.Кіркмена
"Викриття фальшивої леді" (1673)
у контексті естетики бароко

Науковий інтерес до проблем літературного бароко, який у другій половині ХХ ст. породив воістину грандіозний масив літературознавчих досліджень і публікацій, не згасає й сьогодні. Науковці продовжують вивчати різні аспекти цього явища, пропонуючи власний погляд на його природу, хронологічні та географічні межі. Їх намагання зафіксувати у слові характерні риси мінливого і неоднозначного барочного мистецтва супроводжується спробами з'ясувати провідні поетологічні характеристики літературних творів, специфіку ставлення їхніх авторів до світу та людини. Тож можна констатувати, що на сьогодні світова барокознавча традиція вже накопичила багатий досвід і має великий інтелектуальний наробок. До творення хрестоматійного образу бароко, до речі, значною мірою долучилися також радянські й вітчизняні літературознавці¹.

¹ Див., зокрема, такі дослідження: *Аникст А.А.* Ренессанс, маньєризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. – М.: Наука, 1966. – С.178-244; *Виппер Ю.Б.* Творческие судьбы и история. – М.: Художественная литература, 1990; *Голенищев-Кутузов И. Н.* Барокко и его теории // В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. – М.: Наука, 1969. – С.102-153; *Пинский Л.* Ренессанс и барокко // Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. – М.: РГГУ, 2002. – С.27-62; *Наливайко Д.С.* Искусство, направления, течения, стили. – К.: Вища школа, 1981; *Рязанцева Т.* Змалювати думку (концептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Бароко). – К., 1999; *Скакун А.А.* Барокко и классицизм, или триста лет спустя // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы международной научной конференции "Седьмые Лафонтеновские

I. Історико-літературний процес

Попри те, що в радянському і пострадянському літературознавстві бароко висвітлене вже досить повно і ґрунтовно, деякі пов'язані з ним питання і проблеми все ще залишаються нез'ясованими. Маловивченими, приміром, ще й досі є специфічні риси англійського бароко, хоча окремі європейські національні варіанти досліджені детально й комплексно. Зокрема, існує ряд вельми цікавих праць, присвячених поетиці українського², французького³, німецького⁴, іспанського⁵ та італійського⁶ бароко, однак англійська його модель, як це не дивно, здебільшого не потрапляє до фокусу уваги вітчизняних і російських літературознавців.

Предметом аналізу англістів слугують головним чином твори поетів-метафізиків⁷ та бароккові риси трагікомедій В.Шекспіра⁸. При цьому повністю ігнорується специфіка англійського “низового” бароко, що представлене скандальною літературою про злиднів та кримінальних

чтения” (19–22 апреля). – Спб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С.80-84.

² Макаров А. Світло українського бароко – К.: Мистецтво, 1994.

³ Див., зокрема, Потемкина Л.Я. Особенности и эволюция жанровой системы французского романа барокко (1600 – 1650-е годы) // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению: Сб. научн. тр. – Днепропетровск, 1986. – С.49-69.

⁴ Див.: Пастушенко Л.И. Особенности поэтики барокко и классицизма в немецком пасторальном романе 1630-х годов / Зарубежный роман в системе литературного направления: Сб. научн. тр. – Днепропетровск, 1989. – С.34-41; Пастушенко Л.И. Диалог с “высоким” барокко в “галантном” романе А.Бозе // Від бароко до постмодернізму: Зб. наукових статей. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетровського національного університету, 2004. – Вип.7. – С.80-86.

⁵ Детально про іспанське бароко див.: Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. – М.: Искусство, 1977.

⁶ Окремі аспекти бароко в Італії розглянуто в монографії Андреев М. Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. – М.: Наука, 1988.

⁷ Див, зокрема, Мирский Д. Барокко и английская литература / Статьи о литературе. – М.: Наука, 1987. – С.21-70; Нестеров А.В. К последнему пределу. Джон Донн: портрет на фоне эпохи // Литературное обозрение. – 1997. – № 5. – С.12-26.

⁸ Аникст А.А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Ренессанс, Барокко, Классицизм. – М.: Наука, 1966. – С.178-226.

талантів. Однак ці різножанрові твори, які свого часу були досить популярними в неелітарному соціальному середовищі та несли в собі певний “програмний” заряд, є дуже цікавим матеріалом у плані дослідження проблем бароко в англійській літературі. Адже без урахування специфіки втілення барокових рис у “низовій прозі” надзвичайно важко скласти адекватне уявлення про національний колорит англійського літературного бароко.

Актуальність теми даного дослідження визначається незгасаючим науковим інтересом до проблем естетики бароко, прагненням сучасних науковців переосмислити усталені концепції та висвітлити другорядні в художньому плані, але від того не менш вагомі в історико-культурному сенсі естетичні феномени. З іншого боку, актуальність зумовлюється нагальною потребою уточнення загальної візії розвитку барокової естетики на теренах англійської літератури.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній вперше представлено детальний аналіз різних рівнів поетики маловивченого зразка англійської шахрайської прози XVII ст. – роману Ф.Кіркмена “Викриття фальшивої леді” – з метою виявлення характеру втілення в ньому барокових рис та з’ясування автентичних характеристик англійського “низового” бароко.

Література бароко була своєрідним естетичним відгуком на кризу гуманістичного світовідчуття, зумовлену тим духовним зламом та соціальними і політичними потрясіннями, що мали місце в Європі наприкінці XVI ст. і в XVII ст. Змінювалася зовнішня політика європейських країн, бурхливо розвивалася наука і натурфілософія. Саме в цей час в Англії, яка переживала і громадянські війни, і народні повстання, і буржуазну революцію, і республіканське правління, і Реставрацію, і спалах пуританізму, формувався й розвивався бароковий світогляд.

Чимало англійців у цей період внаслідок соціальних катаклізмів опинилися на межі виживання. Голод і нестача

I. Історико-літературний процес

коштів нерідко підштовхували їх до злочинів. Очевидно, саме через це великої популярності у пересічних читачів і набувала шахрайсько-кримінальна література, генетично пов'язана з конні-кетчерівськими памфлетами славного елізаветинця Р.Гріна та пікарескою традицією. У XVII ст. найбільш успішно вона продовжувала розвиватися у формі кримінального роману.

До розряду таких творів належить і популярний свого часу, але нині вже призабутий, роман Френсіса Кіркмена “Викриття фальшивої леді, яке представляє повний звіт про народження, життя, найвизначніші витівки та передчасну смерть Мері Карлтон, відомої також під іменем Німецька принцеса”⁹ (1667). Уже сама назва твору інформує про наявність барокових рис, зокрема, слово “фальшива”, що червоною ниткою проходить через весь роман, сигналізує про невідповідність між істиною природою та суспільним іміджем головної героїні, натякаючи на певну таємницю, про яку може дізнатися читач, адже це не просто розповідь про походеньки Мері Карлтон, а “викриття” (тобто певна демістифікація) її характеру та поведінки.

Вказівка на те, що леді є “фальшивою” викликає у читачів певну упередженість у ставленні до цієї героїні, спонукає їх з нетерпінням слідкувати за таємничими діями шахрайки та чекати розв'язки, яка, безперечно, має бути трагічною, оскільки на неї, як ми дізнаємося з назви, чекає “передчасна смерть”. Цікаво, що вдаючись до характерних для кримінальної традиції прийомів побудови наративу, Кіркмен уникає захоплення витівками пройдисвітки, тож і загальна тональність його оповіді суттєво відрізняється від апологетичного пафосу пізньоренесансних кримінальних історій. Вочевидь, він гостріше відчував зло навколишнього світу, найбільше його цікавили психологічно складні, напружені й трагічні моменти життя людини. Тому

⁹ *Kirkmen F. The Counterfeit Lady Unveiled // The Counterfeit Lady Unveiled and Other Criminal Fiction of Seventeenth Century / Ed. by Spiro Paterson. – New York, 1961. – P.8-102.*

апологетизація людської активності самої по собі в романі відсутня. Діяльність індивідуума постає тут вже не як результат особистої волі чи продуманого вибору, а як наслідок немотивованих психологічних імпульсів або втручання якихось ірраціональних сил. На сторінках роману часто зустрічаються згадки про Долю, про її владу над життям головної героїні, а невідворотність трагічного фіналу надає твору песимістичного забарвлення.

Починається "Викриття фальшивої леді" з обов'язкового для тогочасної літератури вступу-звернення до читача, де автор у стислій формі презентує перелік подій, про які йтиметься в романі. Типовими є й посилання на інші джерела, якими автор нібито послуговувався при написанні твору, та відзначення його новаторського характеру. Зокрема, згадуючи ті книжки про Мері Карлтон, з якими читач вже мав можливість ознайомитись, Кіркмен зазначає, що його книга містить більше цікавих подробиць, оскільки він особисто спілкувався з учасниками описаних подій. До речі, головна героїня роману мала реального прототипа – жінку, що була притягнута до суду за двоємужжя (судова справа зареєстрована 26 червня 1663 року¹⁰).

Пояснюючи власні мистецькі спонуки, Кіркмен пише: "Ця історія має слугувати дзеркалом, у якому ми можемо побачити відображення болячок цього віку. І, врешті-решт, помітивши ці вади, ми зможемо налагодити наше гріховне життя. Саме таким і є намір вашого друга, Ф.К." ¹¹.

Доволі складна жанрова природа роману фіксує вплив як "високої", так і "низової" традиції, що, вочевидь, є наслідком намагання барокових авторів віднайти гармонію шляхом поєднання полярних тенденцій та явищ. Ф.Кіркмен, зокрема, старанно контамінує елементи трактатної та памфлетної нарації, середньовічних "зерцал" та ренесансних "анатомій", проповіді й джесту, "високого" "romance" та

¹⁰ The Counterfeit Lady Unveiled and Other Criminal Fiction of Seventeenth Century / Ed.by Spiro Paterson. – New York, 1961. – P.373.

¹¹ Kirkmen F. The Counterfeit Lady Unveiled ... – P.11.

I. Історико-літературний процес

“низової” “criminal fiction”. При цьому, з метою створення певної ліричної атмосфери, письменник вводить до тексту кілька поетичних фрагментів.

Структурно-композиційна організація твору є доволі хаотичною і витіюватою. Основна сюжетна лінія часто переривається різноманітними вкрапленнями та відступами, за рахунок чого створюється атмосфера хаосу й безладдя, мінливості й примхливості буття. Тут доречною видається думка В.Мартінова: “У бароко домінувала енергія сильних почуттів, світ невизначений, мінливий, алогічний... Класична ясність форм, чіткість, смислова визначеність, структурність, тектонічність у зображенні світу повністю ігноруються”¹².

Епізоди життя Мері Карлтон, що представлені в романі, вельми нерівнозначні за своєю описовою детальністю та ретельністю. Приміром, докладно змальовуючи її перший шлюб з Містером Стенманом, їхні взаємини, народження двох дітей та втечу героїні з дому, подальші два роки її життя, автор змальовує дуже стисло, майже пунктирно. Він лише побіжно згадує про її дворічну морську мандрівку та зазначає, що саме в той час вона й почала займатися крадіжками. Лаконічно, лише в кількох словах, згадує письменник і про другий шлюб героїні з чоловіком на ім'я Дей, хірургом із Дауера. Якоїсь більш-менш детальної інформації про це він не наводить. Далі автор роману повідомляє про її третій шлюб з Містером Карлтоном, а потім несподівано перериває розповідь та починає описувати події, які відбувалися перед тим. Він інформує читачів про арешт Мері за двоємужжя та подальше її виправдання, а також про її поїздку до Франції, Голландії та Німеччини, де вона нібито вивчила іноземні мови. Таке твердження, щоправда, суперечить запевненням

¹² Цит. за *Ніколенко О.М.* Бароко, класицизм, Просвітництво. Література XVII – XVIII ст. – Харків, 2003. – С.42.

її третього чоловіка Містера Карлтона, що вона не знала “жодної мови, крім англійської”¹³.

Характерною рисою стилю бароко, як відомо, є динамізм, що виявляється у постійному русі форм, які покликані відтворювати мінливість світу, а також стан душевного неспокою людини. У бароковій літературі, на думку Д.Чижевського, це набуває потреби в русі, змінах, мандрівках¹⁴. Саме в такий спосіб і відтворюється динаміка Всесвіту в романі Ф.Кіркмена. Його героїня постійно мандрує, змінює місце проживання, тож інколи навіть важко устежити за бурхливим перебігом подій у її житті. Елементи архітекτονіки тексту нагадують хвилі, що, набігаючи одна на одну, зіштовхуючись одна з одною, створюють какофонію, яка, однак, поступово перетворюється на певну подобу гармонії: Мері врешті-решт закінчує свій бурхливий життєвий шлях та знаходить спокій, розчиняючись у вічності.

Оповідачами у цьому романі виступають по черзі то наратор (який асоціюється з самим Кіркменом), то головна героїня. Причому перехід від одного наративного потоку до іншого відбувається спонтанно, тож читачеві іноді важкувато зрозуміти, хто саме в той чи інший момент розповідає про події. Внаслідок цього виникає ефект деякої розмитості, мінливості, фрагментарності сюжетної лінії.

З іншого боку, такий прийом дозволяє письменникові створити стереоскопічну, антиномічну картину життя куртизанки. Приміром, цілком у дусі типової для бароко гри з читачем у романі наводяться суперечливі відомості про головну героїню. Спочатку автор повідомляє, що народилася Мері в Кентербері в родині музики на прізвище Модерз. Її батько помер рано, і коли мати вийшла заміж вдруге, вони продовжували жити у тій же місцевості. Зовсім іншу історію згодом розповідає про себе героїня, яка

¹³ *Kirkmen F. The Counterfeit Lady Unveiled ...* – P.20.

¹⁴ *Чижевський Д.І. Історія української літератури.* – К.: Академія, 2003. – С.220-230.

I. Історико-літературний процес

стверджує, що народилася в німецькому місті Кельн, а її батька звали Генрі ван Вулвей. Вона так часто повторює цю вигадку, що зрештою й сама починає в це вірити, хоча насправді вона була в Кельні лише одного разу, вже у дорослому віці й до того ж недовго. Щоправда, там вона встигла завести коханця – військового, котрий при першій зустрічі прийняв її за шляхетну даму на ім'я Марія ван Вулвей. Невдовзі Мері втекла від нього, прихопивши з собою не тільки подаровані їй коштовності, але й медалі цього чоловіка та велику суму грошей. Ця афера допомогла шахрайці здобути собі фальшиве ім'я, титул та “стартовий капітал”.

Знайомлячи читача з історією життя відомої авантюристки, Кіркмен постійно висловлює сумніви у правдивості деяких розповідей Мері, він ніби протиставляє свої відомості тому, що говорить героїня. Внаслідок цього в романі паралельно постають два світи – реальний, котрий зображується крізь призму світосприйняття наратора, та віртуальний, який створюється уявою і фантазією Мері Карлтон. Зрозуміло, що й образ головної героїні у цих світах представлений по-різному: якщо автор характеризує її як проститутку й жорстоку злодійку, то сама вона видає себе за світську даму, порівнює себе з Кассандрою і Клеопатрою. До речі, дійсне та уявне, реальне та ірраціональне в романі переплітаються настільки тісно, що їх часом буває важко відрізнити одне від одного. І це сприяє формуванню притаманної для барокових творів атмосфери таємничості, присутності чогось надзвичайного, що перебуває за межами свідомості.

Нагадаємо, що для барокової концепції особистості характерним був певний відхід від ренесансного антропоцентризму та акцентування уваги на деяких елементах середньовічного бачення людини. Саме під впливом середньовічних уявлень про жінку, як думається, Кіркмен і створює негативний образ представниці прекрасної статі, надзвичайно жорстокої і корисливої. Так,

приміром, здійснюючи черговий злочин, Мері дурить не тільки свого літнього коханця, який ніжно її любить, але й свою спільницю. При цьому героїня не відчуває жодних докорів сумління: "Її не хвилювали ані старий коханець, ані її хазяйка, ані те, що вони дуже страждатимуть через її від'їзд; вона лише раділа з того, що добре впоралася з крадіжкою коштовностей у старого дурня та не менш вправно ошукала хазяйку, котра була її помічницею"¹⁵. Симптоматично, що Мері жодного разу не згадує про своїх померлих дітей, не виявляє природних жіночих почуттів або переживань (не закохується, не сумує, не відчуває жодних сумнівів). Вона є виключно холодною, прагматичною і цинічною істотою, що завжди націлена лише на здобуття вигоди.

Як відомо, у бароко фаталізм є всеохоплюючим: доля, фатум тяжіють над людиною, визначаючи події її життя. Мері ж виявляється настільки самовпевненою, що вважає себе господаркою своєї долі. І за цю світоглядну помилку їй судилося жорстоко поплатитися, адже хаотичність світобудови робить неможливою автономність людини від обставин чи ірраціональних впливів. Часто приводом для рішучих і прагматичних дій героїні слугують певні зовнішні обставини або примхи долі. Власне, і кримінальний талант Мері починає розкриватися саме за таких обставин: гостра нестача грошей під час подорожі штовхає її на шлях злочину, з якого вона вже не зможе зійти до самої смерті. "У неї був намір деякий час насолоджуватися власною гучною славою у світі, – пише Кіркмен, – та її схильність, чи радше Доля, тиснула на неї і вона мусила діяти"¹⁶. Більшість наступних шахрайських вчинків героїні також є імпульсивними і непоясненими, при цьому автор постійно нагадує, що її переслідувала зла Доля.

¹⁵ *Kirkmen F. The Counterfeit Lady Unveiled ...* – P.21.

¹⁶ *Ibid.* – P.57.

I. Історико-літературний процес

У типовій для тогочасної кримінальної літератури манері письменник не наводить у романі детальної характеристики зовнішності героїні. Читач дізнається лише про те, що вона була досить вродливою і освіченою, чим і пояснювався її успіх у чоловіків. Стосовно останнього Кіркмен, зокрема, зазначає: “Коли хто-небудь казав їй, що ходять чутки про те, що вона нібито мала двадцять чоловіків, і просив її розказати правду, вона, ухилиючись від неприємного питання, відповідала, що й сама чула, ніби в неї їх було аж п’ятдесят”¹⁷. До речі, автора, як і будь-якого іншого барокового митця, великою мірою цікавлять подробиці інтимного життя людини, прояви її природного ества. Тому він частенько вдається до прозорих натяків та наводить описи тілесних принад героїні. А сама вона досить розкуто і сміливо розповідає про те, за яких обставин вона позбулася свого “цнотливого стану”, як чоловіки “клали її у постіль” чи пестили їй груди.

Слід зауважити, що обираючи предметом зображення куртизанку, Кіркмен переосмислює цей образ, який вже неодноразово поставав на сторінках ренесансної літератури, у руслі барокової естетики. Письменник відмовляється від характерної для тогочасної кримінальної літератури апологетизації шахрайської майстерності та постійно акцентує увагу читача на ницості й гріховності життя героїні, прямо називаючи її вчинки обманом і шахрайством (“pilfering”, “cheating”). Для посилення антишахрайської спрямованості свого твору він розсипає по тексті кілька риторичних запитань, які мають підігрівати обурення читача¹⁸.

Однією із заporук успіху Мері у шахрайській справі був її хист до перевтілення. Щоб її не впізнавали, вона

¹⁷ Ibid. – P.9.

¹⁸ Як приклад наведемо одне із таких риторичних запитань: “Чи існують жодні сумніви, що тій, яка словами зневажила своїх земних родичів, і особливо свого батька, а ділами зреклася чи пішла супроти законів Бога, її Небесного Батька ... буде відмовлено в царстві небесному?”. Ibid. – P.14.

змушена була завжди виглядати по-різному. Легко змінювати зовнішній вигляд їй допомагав досвід, набутий під час роботи в театрі. Вона маскувалася так майстерно, що впізнати її було надзвичайно важко. При цьому, “вона не знала, що буде краще для неї, скидатися на дівчину, заміжню жінку чи вдову, і тому була готова представляти будь-яку з них”¹⁹.

Постійна апеляція до попереднього акторського досвіду Мері та посилене акцентування уваги на її здатності швидко приймати будь-яку подобу (чи то принцеси, чи то простої дівчини) також свідчать про вплив барокової традиції. Адже в естетиці бароко, як відомо, життя – це театр, а ті ролі, що люди грають у ньому, найчастіше не відповідають їх внутрішній суті. Ця барокова антиномія “бути і здаватися” є ключовою в аналізованому творі: навіть сама героїня часом не може чітко сказати, ким вона є й чию роль зараз виконує. Мері, як уже зазначалося, настільки глибоко вживається у вигаданий нею образ, що іноді й сама починає вірити в те, що саме він і є її справжньою суттю. При цьому грань між реальним та уявним світом стає ще більш розмитою.

Лейтмотивом розповіді про “фальшиву леді” слугує характерна для барокового світогляду ідея невідворотності розплати за гріхи. Якою б вправною й успішною в шахрайстві не була Мері, вона неодмінно має отримати покарання за свої нечестиві вчинки. Коли за підозрою у шахрайстві вона опиняється у в’язниці, то спочатку не вірить у те, що на неї чекає покарання, сподіваючись, як завжди, уникнути правосуддя. Однак, зрозумівши згодом, що цього разу їй вже не вдасться традиційними прийомами обдурити суддів, героїня намагається викликати у них співчуття та заявляє, що вона вагітна. Але й ця хитрість не спрацює, її все ж таки засуджують до страти.

¹⁹ Ibid. – P.77.

I. Історико-літературний процес

Смертний вирок справляє на Мері величезне враження та дуже змінює її. Затята пройдисвітка врешті-решт усвідомлює власну гріховність. Перед смертю вона спокутує свої гріхи та прагне лише одного – прощення: “Я молю Бога пробачити мене і мого чоловіка. Я благаю Бога не покладати на нього тягар за мої гріхи”²⁰.

Розкаяння героїні видається досить щирим, хоча й не до кінця вмотивованим. Річ у тім, що ця жінка, чиє життя було сповнене багатьох гріховних пригод та низьких вчинків, ніколи не була набожною і жодного разу, навіть опиняючись у вкрай несприятливому становищі (кілька разів їй ледве вдалося уникнути покарання), не зверталася до Бога. Лише перед обличчям смерті вона різко змінюється, кається і згадує Всевишнього. Причому перетворення грішниці відбувається надзвичайно швидко емоційно. Можливо, у такий спосіб автор роману хотів підкреслити неосязність і незбагненність внутрішнього світу людини та наявність певного божественного промислу.

Перед судом Мері, котра розмірковує про своє ставлення до життя, доходить висновку, що прожила його негідно: “Я мушу визнати, що була марнославною. Я досягла у світі висот слави та пережила чимало страждань, тож нехай усі люди остерігаються поганої компанії. Я засуджена суспільством і маю багато за що відповісти”²¹. Відчуючи провину за свої гріхи перш за все перед Богом, вона не боїться смерті, а навпаки, бажає померти: “Здавалось, що вона не тільки хоче, вона вже прагне смерті, кажучи, що в неї немає ні надії, ні бажання відстрочити виконання смертного вироку, і що вона насправді хоче покинути цей світ, в якому не знайшла нічого, крім страждань, та піти в інший світ, де вона сподівалася знайти милосердя”²². Нагадаємо, що за уявленнями тогочасних

²⁰ Ibid. – P.101.

²¹ Ibid.

²² Ibid. – P.99.

митців, які звертали свій погляд до готики, смерть була своєрідним продовженням життя, наступною стадією існування безсмертної душі. Тож цілком природно, що стомлена від життєвих негараздів душа героїні прагнула відпочити, позбутися гріховного тіла, перейти у новий світ – світ невідомого, який асоціювався зі спокоєм та духовною втіхою.

Наприкінці свого життєвого шляху Мері широко вірить у Бога. Перед стратою вона невпинно повторює одну й ту ж фразу: “Боже Ісусе, прийми мою душу. Господи, помилуй. Христос, помилуй”²³. Вочевидь, Кіркмен хотів цим продемонструвати віру в спасіння душі через щире каяття, у можливість гармонізації людини зі світом, нехай вже й по смерті.

Суперечливість, динамізм, таємничість, містицизм, переплетіння дійсного та уявного, концепція “весь світ – театр”, протиставлення духовного буття земній марноті – усі ці риси дають підстави віднести роман Кіркмена до барокової традиції. Надзвичайно пишномовний стиль бароко, між іншим, доволі рельєфно відбивається і на стилістичному оформленні цього твору, виявляючи себе у використанні різноманітних тропів та формуванні складної символіки.

Щоправда, на відміну від “високого” бароко, яке знайшло яскраве втілення, приміром, у трагікомедіях Шекспіра та в поезії метафізиків, “низове”, або як його ще інколи називають “демократичне” бароко у стилістичному плані виглядає дещо спрощеним. Хоча Кіркмен, безперечно, аж ніяк не уникає певної словесної орнаментарності, поєднуючи у своєму творі риси аристократичної та демократичної літератури. Письменник використовує витіюваті фрази, які, ймовірно, сягають корінням евфуїстичної манери англійських ренесансних майстрів “високої” прози: “Нехай природа ніколи не буде до нас

²³ Ibid. – P.101.

I. Історико-літературний процес

такою поблажливою, створюючи наші тіла за найкращими зразками пропорцій, і нехай ми ніколи не будемо довершеними у нашій зовнішності, щоб ми не вважали себе досконалими; якщо благодать не вселиться в наші серця, щоб керувати нами у наших вчинках, ми будемо схожі на легкий корабель у морі, який оснащений всіма необхідними вітрилами та пристроями, але потребує лише єдиної речі, що спрямовує та веде його, керма, без якого надзвичайно важко провести його в будь-яку безпечну гавань”²⁴.

Слід відзначити, що в своєму романі автор звертається також і до “низької” традиції англійської “criminal fiction”. При цьому він не тільки запозичує звідти переважну кількість шахрайських прийомів, до яких вдається Мері, але й, ніби перекидаючи алюзивний місток до славнозвісного твору Р.Гріна “Передвісник Чорної книги”, майже дослівно повторює слова грінівського героя Неда Брауна: “Одруження і повішення є невідворотними, як Доля”²⁵. До речі, зберігаючи зв’язок з англійською кримінальною літературою, роман Кіркмена практично не містить арготизмів, характерних для мови асоціальних елементів тих часів, хоча й рясніє зрозумілими пересічному читачеві афористичними висловами на кшталт “кувати залізо, поки гаряче”²⁶.

Нагадаємо, що у мистецтві бароко важливу роль відігравав влучний, дотепний вислів, несподіваний ефект. У романі Ф.Кіркмена зустрічаємо не лише традиційний прийом “quick answers” (коли, наприклад, Мері листується зі своїм чоловіком та дає влучні відповіді на його послання), але й гру зі словом, значенням. Вдаючись до каламбурів, автор, по-перше, виявляє власне іронічне ставлення до зображуваного життєвого матеріалу, а по-друге, намагається зафіксувати у слові мінливість, змінність і нестабільність світу: “Отже, тепер вона вкрала у

²⁴ Ibid. – P.11.

²⁵ Ibid. – P.35.

²⁶ Ibid. – P.19.

себе своє життя, як раніше крала у інших їхнє майно”²⁷. У подібному ж стилі, граючи словами, він розмірковує і про відносність усталених істин: “обдурити шахрая – не є обманом” (“to deceive the deceiver is no deceit”)²⁸. Його героїня також одержує можливість проявити свою майстерність у такій грі, коли в досить зухвалій формі звертається до добропорядних жінок: “Леді, ваша слабкість полягає у “падінні”, моя ж – у “шахрайстві”, та все ж, якщо ви будете такі ласкаві й пробачите мене, то я легко зможу пробачити вас”²⁹. Симптоматично, що Мері вважає, що має право пробачати людей, попри те, що сама вона має просити у них вибачення. Вірогідно цей пасаж, за задумом автора, мав підкреслити лицемірство героїні.

Важливим елементом стилістичного оформлення роману, а також свідченням того, що у ньому співіснують полярні явища і тенденції, слугують поетичні вставки, у яких автор з метою надання більшої вагомості презентованій інформації дублює певні прозові фрагменти. Адже ще з давніх-давен будь-яка думка, висловлена у поетичній формі, набувала більшого авторитету і переконливості.

Отже, роман про життя і передчасну смерть відомої куртизанки, який став черговою ланкою у безперервному розвитку шахрайської традиції в англійській літературі, втілює риси барокового світовідчуття автора. Він також свідчить про певні зрушення у ставленні до шахрайства: життя “кримінальних талантів” постає як унаочнення тези про те, що вже у цьому світі на злодія чекає невідворотна відплата за гріхи. Показовим у цьому сенсі є наступний авторський пасаж: “Якщо ми ввіряємо себе волі поганої компанії наших гріховних схильностей, ми неодмінно прийдемо до здійснення тих злочинів, які, хоча і можуть сьогодні видаватися приємними, все ж таки згодом залишають по собі гіркоту,...як ви це побачили у

²⁷ Ibid. – P.95.

²⁸ Ibid. – P.23.

²⁹ Ibid. – P.96.

I. Історико-літературний процес

гріховному житті та передчасній смерті цієї фальшивої леді»³⁰.

Барокова ментальність за самою своєю суттю унеможливлювала апологетичне ставлення до вправних зlodіїв, яке було типовим для творів ренесансних авторів. Основний пафос барокових письменників, що зверталися до шахрайської тематики, спрямовувався на те, щоб переконливо продемонструвати жахливий кінець тих, хто в епоху початкового накопичення капіталу зазіхає на приватну власність – “святая святых” тогочасного суспільства.

Втім, сама проблема трансформації ментальних установок англійського соціуму в епоху бароко, звісно, не вичерпується дослідженням одного роману. Подальший аналіз особливостей реалізації барокової естетики в англійській кримінальній літературі XVII ст. обіцяє дати цікавий матеріал, вартий теоретичного осмислення.

³⁰ Ibid. – P.102.

Smith Mary Elizabeth
(University of New Brunswick, Canada)

“In the beginning”: Some Literary Derivatives from the Genesis Creation Accounts

One of the supreme literary achievements of the English Renaissance, the so-called King James Bible published in 1611, has been commonly regarded as the most influential book in the history of English civilization. Conceived at the Hampton Court Conference in January 1604 by resolution of King James that “a translation be made of the whole Bible, as consonant as can be to the original Hebrew and Greek”¹ while making comparison with earlier translations and revising them, it was brought into being by 47 scholars, and is known as the Authorized Version. Just prior to its appearance, in 1609 and 1610, the whole of the Douay-Rheims version was published in two quarto volumes, the New Testament alone having first been issued in 1568. This version, which remains the foundation on which most English Catholic versions are based, was a translation from the Latin Vulgate of St. Jerome, which the Council of Trent (1547) had declared authoritative for Catholics, and the impulse for it, too, was the religious controversy of the 16th century, including the plethora of Protestant versions in existence .

If ever there was any question of the enormous significance of the Bible, in one version or another, as a source of allusion and inspiration in English literature, David Lyle

¹ Quoted in F. F. Bruce. *History of the Bible in English*. Cambridge: Lutterworth P., 1961, repr. 2002, p. 96. The Epistle Dedicatory of 1611 commends His Majesty that he “out of deep judgment apprehended how convenient it was, that out of the Original Sacred Tongues, together with comparing of the labours, both in our own, and other foreign Languages, of many worthy men who went before us, there should be one more exact Translation of the holy Scriptures into the *English Tongue*.” The 1611 Authorized Version included the Old and New Testaments and the Apocrypha.

I. Історико-літературний процес

Jeffrey's 970 page *Dictionary of Biblical Tradition in English Literature* (pub. 1992) would have put it to rest. Of specific relevance for the topic of this paper², references to the creation/fall foundations of biblical narrative abound. They range from John Milton's epic-poetic justification of the ways of God to man in *Paradise Lost* (1669) to oblique and passing allusions, such as "Never was such a dinner as that since the world began" in Charles Dickens' novel *Nicholas Nickleby* (1838-1839). Some literary derivatives of the Genesis creation/fall passages read *with* (or out of) the biblical text in sympathy with it, either in imaginative exegesis, or else in eisegetical readings that import assumptions from tradition or culture into the silences of the text. Still other literary derivatives read *against* the Genesis text, attempting subversion of it. In order to undertake a brief exploration of the variety of approaches, this paper will first do close reading of some short poems of Thomas Traherne (1637-1674), Gerard Manley Hopkins (1844-1889), and D. H. Lawrence (1885-1930) to see how they interact with the presentation of creation in the early Genesis material, especially chapter 1. It will then discuss ways in which the creation sections of the anonymous medieval *Service for Representing Adam (Ordo repraesentationis Adae)* and *Paradise Lost* Books IV and IX of Milton (1608-1674) interpret the divine/human relationship and the man/woman relationship of Genesis 2 and 3 especially.

Traherne, Hopkins, Lawrence, and Genesis 1

The sentences through which Genesis presents the third-day creation are unadorned:

And God said, "Let the waters under the heaven be gathered together unto one place, and let the dry land appear;" and it was so. God called the dry land Earth, and the waters that were gathered together he called Seas. And God saw that it was good. And God said, "Let the earth put forth vegetation, plants yielding seed, and fruit trees bearing fruit in which is their seed, each

² An early version of this paper was presented at the South Central Conference on Christianity and Literature in Jackson, Mississippi, USA, in 1998.

according to its kind, upon the earth." And it was so. The earth brought forth vegetation, plants yielding seed according to their own kinds, and trees bearing fruit in which is their seed, each according to its kind. And God saw that it was good. And there was evening and there was morning, a third day. (Genesis 1. 9-13).³

In contrast to the style of the biblical text, Traherne's "Meditations on the Six Days of the Creation: Third Day" (1717)⁴ is a meditation on the creation event from a post-Genesis 3 perspective, rapturous yet cognizant that "wretched man" may still "forget to praise" (ll.18-20). His series of twenty rhymed and end-stopped iambic- pentameter lines expand metaphorically on the sparse biblical text. They begin:

Lo here, within the waters liquid womb
The unborn Earth lay, as in native tomb;
Whilst she at first was buried in the deep,
And all her forms and seeds were fast asleep.
Th' Almighty word then spake, and straight was heard. (ll. 1-5)

³ Translations from Genesis are from the 1611 King James version unless otherwise indicated.

⁴ **Third Day.** From "Meditations on the Six Days of the Creation" Thomas Traherne.

Lo here, within the waters liquid womb
The unborn Earth lay, as in native tomb;
Whilst she at first was buried in the deep,
And all her forms and seeds were fast asleep.
Th' Almighty word then spake, and straight was heard.,
The Earth her head up from the waters reared.
The waters soon, as frightened, fled apace,
And all were swiftly gathered to one place.
See now the Earth, with life and verdure crowned,
Spring from her bed, gay, vigorous, and sound;
Her face ten thousand beauties now adorn,
With blessing numberless from plenty's horn.
Here, there, and every where they richly forw,
For us almighty bounty them does strow.
The hills and dales, the lawns and woods around,
God's wisdom, goodness, and his power resound.
Both far and near his wonders they proclaim.
How vilely then is wretched man to blame,
If he forget to praise that liberal hand,
Out-spread from sea to sea, from land to land?

This poem, and Lawrence's "Let There be Light!" are included in Robert Atwan & Laurence Wieder, *Chapters into Verse: Poetry in English Inspired by the Bible*. Vol.1., Oxford UP, 1993.

Here the birth images “liquid womb,” “unborn Earth,” “seeds” are juxtaposed with the death images of “tomb” and “buried,” carrying back into the freshly created world post-lapsarian connotations of new life emerging from concealment (whether in nature or in the resurrection), while also carrying the possibility of bursting forth from a position of being “fast asleep” even in death into our world. Traherne imagines the speech-action-result of the Word-*Logos* of Genesis in the swift personal-like response of a personified Earth and waters. The Earth rears “her head” up from the waters, while the waters “as frightened” flee into one place (ll. 6-8). This is language consistent with biblical presentations of mountains and hills that sing (Is 55:12), trees that both sing for joy and clap their hands (Is 55:12; Ps.96:12), and stones that would cry out (Lk 19:40) in response to their Creator. In an extended image of richness and splendor Traherne’s “hills and dales,” “lawns and woods” are “crowned” with “verdure,” adorned with a “thousand beauties,” and strewn with “blessings numberless” that proclaim God’s “wonders” and “resound” with his “wisdom, goodness, and his power” (ll. 9-17). Throughout, plain diction such as “Lo here,” “See now,” “fled,” “swiftly,” “spring,” “vigorous,” and “flow” provide movement, while “spake,” “heard,” “sound,” “resound,” “proclaim,” and “praise” break the silence. The natural world of the third day demonstrates and celebrates God’s glory just by being; it is indeed, in Gerard Manley Hopkins words, “charged with the grandeur of God.”

Not so close an image of Genesis as “Meditations,” Hopkins’ version of an Italian sonnet, “God’s Grandeur” (1918)⁵, still invites the reader into the same pristine delight as

⁵ **God’s Grandeur.** Gerard Manley Hopkins.

THE WORLD is charged with the grandeur of God.

It will flame out, like shining from shook foil;

It gathers to a greatness, like the ooze of oil

Crushed. Why do men then now not reck his rod?

Generations have trod, have trod, have trod;

And all is seared with trade; bleared, smeared with toil;

And wears man’s smudge and shares man’s smell: the soil

Is bare now, nor can foot feel, being shod.

Traherne's poem in its opening two lines, even while it soon juxtaposes images of the flaming, shining, and gathering-to-a-greatness of God's grandeur with the artificiality of foil and the contaminating potential of oozing oil, both of which belong to the post-lapsarian world which is "smeared with trade." The poignancy of the question "Why do men then now not reckon his rod? (with the ambiguity of its "then now" which may mean 'therefore, now' or 'then, as well as now'), draws together the Genesis 3 disobedience as archetype with that of subsequent generations to emphasize the broken relationship between humans and their Creator and recalls the question that ends Traherne's meditation, contrasting nature as proclamation of God's glory with man's potential ingratitude: "How vilely then is wretched man to blame, / If he forget to praise that liberal hand, / Out-spread from sea to sea, from land to land?"

The rhetorical structure of Genesis 1 presents humans as the pinnacle of the process of creation, as the crown set on the brow of the world, made in God's image and entrusted with dominion as vice-regents over the rest of the creation that God pronounces "good." Extrapolating from this, such humans might in turn be expected to imitate their Creator by speaking good things into being, including wise care of their environment. In the New Testament Jesus (who is *Word-Logos*) will be seen speaking (or narrating) salvation (forgiveness of sin; physical, emotional and spiritual healing; eternal life) into being, and his followers will also speak words that give life. In contrast, Hopkins' poem stresses the blurring of the image and the perversion of dominion in fallen humans, with resulting devastating effect to the earth. The threefold repetition of the monosyllables "have trod," together with the assonance and

And for all this, nature is never spent;
There lives the dearest freshness deep down things;
And though the last lights off the black West went
Oh, morning, at the brown brink eastward, springs –
Because the Holy Ghost over the bent

World broods with warm breast and with ah! bright wings.

Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins. Ed. W.H.Gardner. – Penguin: Harmondsworth, Mlsx., 1953, repr. 1970, p. 27.

I. Історико-літературний процес

alliteration of “seared with trade; bleared, smeared with toil” and “wears man’s smudge and shares man’s smell,” forces the reader to ponder the unrelenting movement of the generations across the face of the earth. These things, and the opposition between the soil that is now bare (which in Genesis 1 yields vegetation of every kind) and the foot that is now shod (which in Genesis 2 is bare), create an impression of increasing distance from Eden.

Nevertheless, in the face of such bleakness the second section of the poem optimistically embraces a motif of death and rebirth in an affirmation of the inexhaustibleness of a natural world to which the grandeur of God continues to impart a “freshness deep down.” That affirmation and the ecstatic “Oh, morning, at the brown brink eastward springs” (“though the last lights off the black West went”) recollect the promise of perpetual renewing of creation made to Noah: “I will not again curse the ground any more for man’s sake. ... While the earth remaineth, seedtime and harvest, and cold and heat, and summer and winter, and day and night shall not cease” (Genesis 8:21-22). The final profound image of the poem links the hovering or brooding of the Holy Ghost over the bent (or round) world in the process of original creation in Genesis 1:1 with the idea of continuous brooding over the bent (distorted, twisted, or sin-infected) world as the source of its “dearest freshness deep down.” This is an image of a Creator still actively involved with and devoted to creation, an image of a God whose relationship with a creation that “groaneth and travaileth in pain” (Romans 8:23) is defined by a “warm breast” of compassion and “bright wings” of mercy.

In stark contrast, D. H. Lawrence’s short free-verse poem “Let There Be Light!” (ca.1909),⁶ rather than reading Genesis 1

⁶ **Let There Be Light!** D.H.Lawrence.

If ever there was a beginning
there was no god in it
there was no verb
no Voice
no Word.

as life-giving story or poem enriched with mystery as Traherne and Hopkins do, reacts to a supposed literal scientific or pseudo-scientific reading of it. Lawrence writes *against* the Genesis text, dismissing the *who* of creation (God created) in relationship with the *what* of creation (humans and the natural world) and the *how* (God's speaking into being). Viewing the Bible with Emily Dickinson as "an antique Volume - / Written by faded men,"⁷ rather than from the faith position of Traherne and Hopkins, or a non-faith position that accepts the Genesis text as literary artefact, the speaker in Lawrence's poem dismisses an assumed *how*-methodology ("Mr. God switching on day") as non-event, as event that didn't happen. It would be irrelevant to the speaker whether the methodology of God's speaking (or switching on day) were creationist, evolutionist, or something else, for the poem recognizes no "god," even in the sense of a First Cause. Indeed, the poem expresses uncertainty that there was a beginning and certainty that to propose a possible beginning as divinely ordained is "Just man's conceit." Genesis's "first day" is seen as having come about through some kind of spontaneous generation. That "the incomprehensible plasm of life" struggles and *becomes* light is the best solution Lawrence's poem can offer (and the poem gives no hint how the plasm of life is derived). Absent from such a solution are the purposefulness, order and symmetry that

There was nothing to say:
Let there be light!
All that story of Mr. God switching on day
is just conceit.

Just man's conceit!
– who made the sun?
– My child, I cannot tell a lie,
I made it!

George Washington's Grandpapa!
All we can honestly imagine in the beginning
is the incomprehensible plasm of life, of creation
struggling
and *becoming* light.

⁷ Atwan. – P.3

I. Історико-літературний процес

the pattern of Genesis 1 emphasizes through stylized repetition as an integral aspect of the narration of the beginnings of life.

The Genesis chapter is organized around the Hebrew words *tohu* (without form) and *bohu* (void) into three days of forming followed by three days of filling, and then by a day of rest to complete the seven-day structure familiar in ancient Semitic literatures. Each day begins “And God said” and ends “And the evening and the morning were the ... day” and is punctuated with the formulas “And it was so,” and “God saw that it was good.” Only the creation of male and female persons in God’s image on the sixth day is more expansive, adding both the blessing of fruitfulness and the responsibility of dominion, while the poetic form of 1:27 heightens the sense of relatedness between Creator and people as God forges a bond with humanity. Rather than being a random process without personality and thus without emotion as in “Let there Be Light!,” the creation in Genesis is personal and thus holds emotion within its highly stylized rhetorical pattern. As there is no “god” in Lawrence’s poem, so there is “no Verb/ no Voice/ no Word”– no dynamic action, no personal speaking, no *Logos*. The combined use of a lower case ‘g’ for “god” and upper case ‘V’ and ‘W,’ all preceded by a terse “no,” clearly seeks to negate the Hebrew *Elohim* God of Genesis. It would relegate to the status of non-being One whom Genesis 1 *shows* as a revelatory Being who allows the mystery of the God-Self to be apprehended through what God does and speaks – as a self-contained, singular being who has community or society within the unified Godhead and whose separateness from and sovereignty over creation does not preclude interest in and concern for that creation. The complementary narrative in Genesis 2, which re-formulates the fifth and sixth days of creation so as to place humans at the centre of attention, balances any possible impression of aloofness of God from humans by *showing* interaction between them.

Milton, the *Adam* play and Genesis 2 - 3

The simplicity of the story form of Genesis chapters 2 and 3 manages to manifest relationships of warm intimacy between man and woman, between them and nature, between them and God, and between God and nature. The Creator, known here by the personal name of *Yahweh Elohim*, forms man and places him in a specially-prepared environment, functioning familiarly *like* a potter, parent, and gardener. The dominant garden image which, as a literary symbol, has come to signify sanctuary (a protective enclosure), aids in establishing the atmosphere of closeness at once. In Genesis 2 the earth is a garden, God's pleasure-garden (or Eden) shared in fellowship with man and woman and the animals. Even the tone of the command against eating from the tree of the knowledge of good and evil can be heard as a risk-taking God's expression of trust in humans and an indication of their capability to cooperate if they will. It can be heard as cautionary, expressing a desire to keep them from death, and is a personal prohibition.

Images of profound closeness and unity define the relationship between man and woman, depicted in physical as well as spiritual terms: "This is now bone of my bones and flesh of my flesh" (2:23). The King James version of the Hebrew narrative tells of the Lord God's making the woman as a "help meet" (2:18) for the man who, in this account, has already been made out of dust. The 1609 Douay version says "let us make him a help like unto himself," while some twentieth-century translations say God makes the woman "fit for" (RSV), "suitable for" (NIV), "corresponding to" (Fox) the man, "a helper as his partner" (NRSV), a "sustainer beside him" (Alter).⁸ There is utterly no warrant in the text for John Calvin's (1509-1564) assertion that the woman was "nothing else than an accession to the man" and that therefore "the order of nature

⁸ In addition to the KJV and Douay-Rheims versions, others cited here are: Revised Standard Version; New International Version; New Revised Standard Version; Robert Alter, *Genesis: Translation and Commentary*. New York, 1996; Everett Fox, *The Five Books of Moses*. New York, 1995.

implies that the woman should be the helper of the man.”⁹ To misunderstand 'help' to connote inferiority is to relegate God to a similar subservient role, since the same language is used elsewhere to describe the role of God who is "our *help* and our shield" (Psalm 33:20), "a very present *help* in trouble" (Psalm 46:1). Clearly the woman in Genesis is meant to be fully herself in the relationship with her husband, using all her gifts and talents in it. The image of woman's creation from the same stuff as man (a rib) not only typifies the organic and spiritual unity between them but also, in the side-by-side placement of the rib near the heart, suggests an emotional bonding which is further enhanced by the recognition in "bone of my bone and flesh of my flesh." Remarkably the storyteller, writing in a patriarchal culture where women had few rights, says the man leaves his parents to cleave to his wife (rather than saying the woman leaves to cleave to her husband). There is thus no suggestion that the wife is acquired property; indeed the words "cleave to" or "cling to" could be read to suggest the woman as the stronger partner, since a weaker substance generally adheres to the stronger. The point is in the mutuality of a unity in which the degree of closeness can only be expressed in the "one flesh" image and in the transparency and openness implicit in the image of being naked without shame. To argue for the man's dominant status on the basis of the priority of his creation would, logically, imply that "the dust of the ground" (2:7)¹⁰ is superior to man and would also work against the regular reversal of the law of primogeniture so as to give preference to the second born (Esau / Jacob...). In the Genesis text male dominance comes about as a consequence of the fall and is thus a post-fall condition not an Edenic one.

Not about first and second, primary and secondary, superior and inferior, dominant and dependent, Genesis text leaves no room for Martin Luther's (1483-1546) view that "the

⁹ *Commentaries of the First Book of Moses Called Genesis*. Trans. John King. Edinburgh: Calvin Translation Society, vol. 1m 1868, p. 129-130.

¹⁰ The Douay-Rheims version translates as "slime of the earth".

woman, although she was a most beautiful work of God, nevertheless was not the equal of the male in glory and prestige.¹¹ Rather, the story in Genesis 2 presents a compelling sense of belonging one to the other, an "at-oneness." To read it otherwise requires imposing on to the text either limiting readings of such texts as 1 Corinthians 11:3-11 and 1 Timothy 2:11-14 or bias from patriarchal tradition, as the play of *Adam* and Milton's *Paradise Lost* both do.

The twelfth-century play of *Adam* was written in Anglo-Norman French and possibly produced in England where Norman French was still the official language of the court. As O.H.Hardison, Jr. has shown, its content is directly indebted to the readings appointed in the *Liber Responsalis* or Book of Responses for Sexagesima (the second Sunday before Lent), readings themselves derived from a mix of Scripture and doctrine.¹² In the *Adam's* highly patriarchal eisegetical rendering, the "Figure" of God (who is "our Saviour" clad in a dalmatic) tells Adam: "Let her be subject to your commandment" (l.15), "Govern her by reason" (l.21), and instructs Eve, whose demeanor is "not quite sufficiently humble": "To him be obedient at all times, / Do not stray from his discipline. / Serve and love him with willing spirit" (ll.35-37)¹³. Eve agrees to acknowledge Adam "as my partner and stronger than I" (44). While the intentional male dominance is plain, the attribution of Reason as the tool and method of governance of the female recalls Philo's equally unsupported allegorical interpretation of Genesis text, which makes Adam representative of the elevated rational 'mind' of God and Eve representative of lowly 'body,' sensation, and passion. Milton, in *Paradise Lost*, follows suit. In Book IV, while Adam's "fair large front and eye sublime declared / Absolute rule," Eve's "wanton ringlets ... implied Subjection" (IV.300-308). She addresses Adam: "My Author and Disposer, what thou bidst /

¹¹ *Luther's Works*. Ed. Jaroslav Pelikan. Saint Louis: Concordia. Vol. 1, 1958. 69.

¹² *Medieval Drama*. Ed. David Bevington. New York: Houghton-Mifflin, 1975, p.78.

¹³ *Service for Representing Adam*, in *Medieval Drama*. Ed. David Bevington 78ff.

Unargued I obey. So God ordains; / God is thy law, thou mine (635-7).¹⁴ Milton imagines the "image of God" as, physically, regal adults (king and consort): "Two of far nobler shape [than other creatures], erect and tall, / Godlike erect, with native honour clad / In naked majesty [who] seemed lords of all" (288-290). Eve is elevated as a "universal Dame" whom angels acknowledge with respect even if she is still "Not equal" to Adam, and both are allowed to shine forth "the image of their glorious Maker" (291). Though the "beasts of the earth" frisk about them playfully, though the descriptive language is often sensual, and though the couple said to be "linked in happy nuptial league" (339) enact a physical "one-flesh" relationship in "the rites / Mysterious of connubial love" (742-3), the sense of intimacy, mutuality, and transparency so moving in the simple economy of the Genesis passage are missing. The couple address one another formally in long speeches that are already a debate in which "the patriarch of mankind" (IX.375) attempts to govern Eve with Reason and she attempts to extricate herself from his sway, especially in Book IX. where his role as protector from the Serpent-as-foe becomes prevalent. The intangible mystery of female/male oneness embedded in Genesis 2 has, by being embodied, disappeared.

In Genesis 3 a brief seven-verse question-and-answer temptation/response vignette shows the disruption of unity between the man and woman and between them and God. This happens through an incident that incites the rising action of the biblical narrative, during which God seeks to restore the intimacy of divine/human dialogue in a series of initiatives climaxing in crucifixion and resurrection, though the pattern is not completely resolved until the final urban image of the new Jerusalem. The Genesis vignette offers, in the temptation sequence ending with the woman's eating from the fruit, in Alter's translation "that the tree was good for eating," "lust to the eyes" and "lovely to look at," or in Fox's "good for eating,"

¹⁴ Milton, John. *Paradise Lost*. Ed. Scott Elledge. New York, 1975.

“a delight to the eyes” and “desirable to contemplate.” Though both KJV and RSV translate the third element in the sequence as “desired to make one wise”(3:6), the point is that the action of eating is contrary to God’s instruction to Adam (2:17), as the woman’s telling the serpent so (3:3) has just reminded the reader. Genesis text says cryptically only that she “took of the fruit thereof, and did eat, and gave also unto her husband with her, and he did eat” (Gen. 3:6). It is silent about whether the same temptation/fall sequence applies to the man but clear that he is present. The compactness of the single Genesis sentence implicates him in equal credulity and culpability, indicating only that he is “beside her” (Fox) or “with her” (NRSV). There is no textual evidence for those who, like Calvin, insist that it “is by no means credible “ to think that Adam is with Eve, preferring instead to believe later seduction brings his downfall: “... the craftiness of Satan [serpent] betrays itself in this, that he does not directly assail the man, but approaches him ... in the person of his wife. This insidious method of attack is more than sufficiently known to us at the present day.”¹⁵ Commentators who take this position generally use 1 Timothy 2:14 as a gloss: “And Adam was not deceived, but the woman being deceived was in the transgression.”¹⁶

Rabbinic tradition about responsibility for the fall holds two streams concurrently, as two apocryphal books illustrate. For example, Ecclesiasticus (Wisdom of Ben Sirach) insists that “All wickedness is but little to the wickedness of a woman ... Of the woman came the beginning of sin and through her we all die” (25:19, 24), while 2 Esdras acknowledges Adam’s responsibility:

... when Adam transgressed my statutes, then was decreed that now is done. Then were the entrances of this world made narrow, full of sorrow and travail ... O thou Adam, what hast

¹⁵ *Commentaries*, p. 145.

¹⁶ Leland Ryken, in *Words of Delight* (100) thinks “Eve falls deceived by a gradual process and is misled by the serpent ... whereas Adam falls instantly (v.6).” In order to form this opinion he import 1 Timothy 2: 14 as commentary, but it has no support in the Genesis text.

I. Історико-літературний процес

thou done? for though it was thou that sinned, thou art not fallen alone, but we all that come of thee". (7:11, 12, 48).

The apostle Paul was aware of this double tradition, using it variously according to the argument he was making. Thus in Romans 4:12, wanting to compare Christ as the new Adam with the first Adam he says: "sin came into the world through one man, and death came through sin, and so death spread to all because all have sinned," hence laying the problem at Adam's door. Nevertheless, Captain Cuttle's assertion in Dickens' *Dombey and Sons* that "'Tis woman as seduces all mankind" represents the predominant stream in English literature and the one present in *Paradise Lost* and the play of *Adam*, both of which cause Eve to succumb to persuasion when she is absent from Adam and both of which present Eve as tempter of her husband, neither which situation is shown in Genesis 3:6.

The serpent of *Paradise Lost* awakens ambition for elevation beyond "Fair Consort" in Eve through enticing invocations such as "Queen of this universe" (IX.684) and "Goddess humane" (694). These, together with curiosity, hunger, thoughts of "Godhead," and concern lest she be deprived of "intellectual food," motivate her supposedly reasoned decision to eat. The Eve of the medieval play *Adam* has more obviously Faustian motives, for she is persuaded to eat by the enticement: "you will possess the crown of heaven. You will be the equal of the Creator" (l.265), and her plain response is "I intend to....I'll do it later" (ll.270-271). A warning from Adam, who is annoyed that the devil has spoken to her, underlines the deliberateness of the choice this Eve then makes in pantomime. Milton's Eve, on the other hand, is inclined to keep secret the knowledge she believes she has gained, as a ploy to subvert her given inferiority to her husband: to "render me more equal, and perhaps, / a thing not undesirable, sometime/ superior, for, inferior, who is free" (823-5). This is a power-play that could not be set in motion if Milton had not already introduced the dominance/subjection motif. Eve determines that "Adam shall share with me in bliss or woe" in

case another Eve replace her. Then the seductive temptation scene that follows ends with Adam's supposedly "ennobled" love-choice of life or death with her over "Divine displeasure." Eve's "guide and head" has thus been manipulated into abandoning both reason and rule along with obedience to God. In contrast, the earlier play of *Adam* shows Adam as initially strong against the tempter in two temptation scenes. The enticement of Adam "to do whatever you desire" (l. 63) and to be God's "peer in everything" (l.167) draws a terse response: "I won't do it (l.169)," and he dismisses a second invitation to "reign in majesty"(l.192) and to "share omnipotence with God" (l.193) equally curtly: "Get away from here!" (L.194). Eventually he accepts the apple from Eve when she threatens his ego with accusations of cowardice and takes the first bite herself. While the Adam and Eve of *Paradise Lost* are presented as regal beings who speak elevated language and those of the play of *Adam* are common folk whose dialogue is in a low-conversational style, both women are vain, ambitious, gullible, and seductive and both men (despite their differences) are easily manipulated by their wives and ultimately appear weak. The major exception to the 'Eve-is-culpable- strand is C.S.Lewis' novel *Perelandra* or *Voyage to Venus* which allows the woman, whose husband is not with her, to resist temptation and remain unfallen. Lewis is able to achieve this 'what if' scenario (that offers an alternative to the Genesis text rather than a reading of it) by distancing it to the planet Venus.

Conclusion

As we have seen, in their different ways Traherne and Hopkins both respond to the biblical material with delight; the short poems examined here convey a sense of relationship with God and a feeling of being at home in the biblical source as inspiration. Both are writing *with* their source, in sympathy with it; Traherne's meditation on the third day of creation is imaginative paraphrase or imaginative exegesis of biblical text, while Hopkins' "God's Grandeur" is sprung from and rooted in that text. D.H.Lawrence's "Let There Be Light!" on the other

I. Історико-літературний процес

hand, cynically engages the biblical idea of God-as-creator from the position of an assumption that it contains both non-sense and non-truth, thus allows the biblical text no authority. Lawrence is the anomaly here, in that his poem dismisses or attacks a faith position, deliberately writing *against* text. Milton appeals to the “Heavenly Muse” to help him assert “Eternal Providence” in *Paradise Lost* and the *Service of Adam* belongs to the twelfth century Renaissance of church drama, indicating intentional writing *with* the biblical text from a faith position. Nevertheless both authors treat the Genesis material eisegetically, importing into its silences from their own culture and biases from tradition, including traditional patriarchal readings. My students who approach the reading of the Genesis text itself for the first time come with assumptions from tradition and from English literature and are surprised to discover the pattern and majesty of Genesis 1 and the dignity and privilege afforded humans. They are surprised to discover no planned male supremacy but rather a mutuality of relationship. They are surprised to discover a fall of both man and woman within one succinct sentence. There is room for new literary imaginings that listen in the silences of biblical text afresh.

II. Свіжий погляд на давні тексти

*Джиджора Євген
(Одеса)*

Риторичні технології упорядкованості літературного викладу в пізньосередньовічній агіографії

Ще з античних часів головною умовою мистецького творення вважається “досягнення порядку”. Адже за уявленнями давніх греків, порядок, або певне скріплення складових цілого твору, віддзеркалює незбагнений устрій Космосу, де все існує в гармонії, породжуючи нескінченну “мелодію буття”. Досягнутий порядок визнається основним показником “краси” та “життєздатності” творіння – чи то літературного висловлювання, чи то музичної композиції, чи то скульптури або архітектурної споруди¹. Середньовічна християнська книжність успадкувала цей естетичний принцип. У візантійській, а згодом і у слов’янській риторичній традиції *дотримання порядку* усвідомлюється однією з ключових норм мовно-літературної діяльності, що проявляється як на концептуальному рівні (у відборі матеріалу), так і на композиційному (у розташуванні матеріалу та у засобах його прикрашання).

У цій статті ставимо собі за мету аналіз технологій упорядкованості виключно літературного викладу в пізньосередньовічній східнослов’янській агіографії. Науковий інтерес до композиції агіографічних творів, укладених російськими книжниками пізнього Середньовіччя (а нас

¹ Див.: Герцман Е.В. Византийское музыкознание. – Л.: Музыка, 1988. – С.107.

II. Свіжий погляд на давні тексти

цікавитиме майстерність передусім Єпіфанія Премудрого та Пахомія Серба), зумовлений досі ще остаточно не розв'язаною проблемою належності “експресивно-емоційного”, за визначенням Д.С.Лихачова, стилю “плетеніє слівес”, яким вправно володіли вищезазначені біографи, або до античних риторичних зразків (С.С.Аверінцев², Ф.Кітч³), або до так званого “східнослов'янського Передвідродження” (Д.С.Лихачов⁴, Ю.В.Пелешенко⁵). Наразі цю перспективну тему не досліджено в літературознавчій медієвістиці. Хоча вельми переконливі твердження Р.Піккіо стосовно поширення ізоколических структур у слов'янських творах, написаних “плетенієм слівес”, а відтак надання ним формотворчої функції ритму⁶, цілком дозволяють встановити закономірності літературного викладу і, головне, з'ясувати основні принципи його упорядкованості, зокрема, у такому популярному середньовічному жанрі, яким є агіографія.

У житті святого упорядкованість літературного викладу розпочинається з *ритмізації*, основного способу прикрашання висловлювання в східнослов'янській літературі пізнього Середньовіччя. У творах Єпіфанія Премудрого ритм – особливий порядок мовлення⁷, який прийнято називати “плетенієм слівес”, розуміючи під цим словесний орнамент, заснований на повторі лексичної і/або

² Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – С.237-239.

³ Kitch F.C. The Literary Style of Epifanij Premudryj: Pletenije Sloves / Ed. by J.Holthusen and J.Schrenk. – Munich: Otto Sagner, 1976. – P.268.

⁴ Напр.: Лихачев Д.С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – С.22-25.

⁵ Пелешенко Ю.В. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.). Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. – К.: Фоліант, 2004. – С.218-220.

⁶ Див.: Пиккио Р. «Плетение словес» и литературные стили православных славян в позднем Средневековье // Пиккио Р. Slavia Orthodoxa: Литература и язык / Отв. ред. Н.Н.Запольская, В.В.Калугин; предис. В.В.Калугина, перев. с итал. И.Миляевой. – М.: Знак, 2003. – С.641-644.

⁷ Герцман Е.В. Цит. вид. – С.107.

синтаксичної одиниці в синтагмі, в періоді (кількох суміжних синтагмах), а також у послідовних періодах.

Усередині синтагми частіше за все повторюються корені. Фрази, побудовані однокореневими словами, утворюють *тавтологічний* ритм. У Житті Сергія Радонезького (далі – ЖСР) Єпіфаній запевняє самого себе в тому, що Господь надихне його в розпочатій роботі, оскільки здатний “мое не-разоум-іє в-разоум-ити, и моему недо-оумннї-ю оуменї-е подати” [ЖСР, 8, тут і далі виділене мною – Є.Д.]. “Здвоєння” кореня в межах однієї синтагми – ознака “міцного” фразового плетіння.

Крім коренів, у синтагмі можуть повторюватися закінчення сусідніх слів, утворюючи при цьому *асонансний* ритм, що надає промові мелодійного звучання. У тому ж ЖСР агіограф печалиться з приводу небажання очевидців подвижництва св. Сергія прославити його життя: “Никто же не дръзн#ше писати о немъ: ни далнїи ни ближнїи, ни болшїи ни меньшїи” [ЖСР, 2]. Дотримання морфемної тотожності в завершенні сусідніх слів – своєрідний варіант середньовічної рими, яка продукує зведення римованих афоризмів.

Усередині періоду “помножуються” закінчення однорідних слів та тип синтаксичного зв’язку між синтагмами. У передмові до Життя Стефана Пермського (далі – ЖСтП) Єпіфаній зазначає, що має намір висвітлити усі обставини проповідництва св. Стефана: “И вѣ иночѣ-ствѣ, и вѣ священниче-ствѣ, и вѣ учитель-ствѣ, и вѣ святитель-ствѣ” [ЖСтП, 50]. А в ЖСР ось так перелічує джерела, з яких збирав матеріал про преп. Сергія: “Елико слышахъ и разумехъ <...> елика ^ старецъ слышахъ, и елика своима вчима видѣхъ, и елика ^ самого оустъ слышахъ, и елика оувѣдахъ ^ иже вслѣдъ его ходившаго” [ЖСР, 4]. Однакові закінчення однорідних слів та

II. Свіжий погляд на давні тексти

конструкція “и елика”, різновид “і-зв’язку”, забезпечують “кільцеве” плетіння початків та кінців низки послідовних синтагм.

У кількох суміжних періодах агіограф повторює синтаксичний елемент – словосполучення, що іноді займає місце анафори (“единоначатие”) або епіфори (“единокончание”). А в ЖСтП фрагмент “плачу” агіографа складається з таких періодів, у яких одна фраза використана навіть в обох функціях – спочатку епіфори, а потім анафори.

Сумний жаль Єпіфанія відкривається зізнанням у тому, що він не був присутній при останніх хвиликах життя св. Стефана і через це не зміг з усіма провести його у вічність: “Егда преставленье честнаго тела твоего бысть, тогда множайшем и братьямъ оступльшим одръ твой, *увы мнѣ, мнѣ не суму ту*. Не сподобихся последняго ти целованія и конечняго промения, *увы мнѣ, мнѣ не суму ту*” [ЖСтП, 240]. Емоційний тон скорботного розмірковування заданий *епіфоричним* ритмом.

Надалі експресивне вигукування “увы мнѣ!” виноситься на початок кожного судження. Ритм змінюється. Душевна спустошеність та розпач посилюються з черговим періодом: “*Увы мнѣ!* Бых богатъ грѣхи и лишеньи и студных дѣлѣ исполнихся <...> *Увы мнѣ!* Кто ми пламень угасит, кто ми тму просвѣтитъ? <...> *Увы мнѣ!* Како скончаю мое житье, как преплову се море великое и пространное/? <...> *Увы мнѣ!* Волнуясь посредѣ пучины житийскаго моря, и како постигну в тишину умиления и како дойду в пристанище покаянiя?” [ЖСтП, 240-242]. Після коригування зв’язувального елементу (усікання частини) “вилиття почуттів” продовжує рухливіший *анафоричний* ритм. Анафора “увы мнѣ!” служить заголовком нового

періоду і, водночас, є засобом зв'язку між ними у великому фрагменті. “Граючи” ритмами викладу, агіограф змінює форми “спірального” міжфразового плетіння всього одним словосполученням.

У творах, написаних “плетенієм словес”, ритмізація упорядковує літературний виклад завдяки такому мовленню, яке передбачає *необмежене повторювання* чи то лексичної, чи то синтаксичної одиниці. Варіювання ритмами (використання пружних форм плетіння – від “міцного” фразового до “спірального” міжфразового) впливає на інтенсивність темпу (швидкості “долання” завершених суджень). У агіографії спостерігаємо два темпи викладу: *динамічний міркувальний*, амплітуда якого коливається від різко уповільненого до підвищено прискореного, та *розмірений оповідальний*.

Різке уповільнення літературного викладу здійснюється через посилення якого-небудь твердження великою кількістю цитат. Прийом цитатного розширення (лат. – “ампліфікації”), найчастотніший у творах з різноманітними формами словесних плетінь, дозволяє агіографам зосереджувати увагу аудиторії на певних судженнях, які, з їх точки зору, потребують найбільш проникливого духовного переживання.

У цьому відношенні показовим є фрагмент ЖСтП, у якому Єпіфаній проголошує прохальну молитву св. Стефана перед стратою на вогнищі, яка була задумана, але так і не здійсненою розлюченими язичниками. Прохання просвітника являє собою “чуже слово”, побудоване за допомогою декількох десятків цитат із Псалтиря, розташованих підряд, але абсолютно тотожних за змістом. Заголовна фраза, сповнена відчайдушного стогону, – “Вси языци, обьшедше, обидоша мя, яко пчелы соть, и разгорьшася, яко огонь в терньи, именем Господнимъ противляхся им” (Пс. 117, 10-12), має дві складові: констатування “мені загрожує небезпека” і звернення до Бога: “Господи, прийди мені на

II. Свіжий погляд на давні тексти

допомогу”. Кожна наступна цитата повністю повторює або одну з цих складових, або обидві разом. Заявлена на початку думка ніяк не розгортається, тому розмірковування по суті припиняється – темп викладу уповільнюється до нульового.

Вочевидь, послаблена динаміка авторських міркувань є одним із способів невербальної аргументації. У вищевказаному уривку ЖСтП, який за О.Ф.Коноваловою доречно визначити “нагнітанням цитат”⁸, агіограф орієнтує слухачів на уважне “переживання” думки про мученицький подвиг св. Стефана з метою остаточного переконання їх у тому, що саме через готовність прийняти смерть пермський проповідник може бути зарахований до християнських стратотерпців.

Другим способом невербальної аргументації можна вважати посилену динаміку розмірковування. У агіографічних творах темп викладу прискорюється порізно, проте незмінною ознакою прискорення є використання підряд значної кількості простих суб’єктно-предикатних конструкцій та дотримання сурядно-з’єднувального зв’язку між ними.

Узагальнюючи в “похвальному слові” ЖСР подвиги преп. Сергія, Єпіфаній нанизує кілька десятків визначень святого, побудованих за моделлю “кому – хто”: “...^цямь отець и оучителемь оучитель, наказатель вождемь, пастыремь пастырь, игоуменомь наставникъ, мнихомь начальникъ, монастыремь строитель, постникомъ похвала, млѣч#лникомъ оудобреніе, иереемъ красота...” [ЖСР, 148]. Не зупиняючись під час панегіричного висловлювання, агіограф докладно не розглядає жодну відмічену духовну якість святого. Високий темп, досягнутий сурядним скріпленням непоширених речень, у деяких місцях

⁸ Коновалова О.Ф. Конструктивное и стилистическое применение цитат в «Житии Стефана Пермского», написанном Епифанием Премудрым // Zeitschrift für Slawistik. – München, 1979. – Bd. 24, H. 4. – S.505.

підтриманий “міцним” тавтологічним ритмом (“оучителемъ оучитель”).

Темп викладу максимально прискорюється також у ланцюжку, зведеному воедино однорідними емоційно-збудженими запитаннями. Такі конструкції академік В.Н.Топоров воліє називати “згущенням питального простору”⁹. У ЖСтП агіограф “згущує” власне здивування з приводу невизначеності, як найповніше звеличити св. Стефана: “Но что ты нареку, о епископе? Или что ты именую? Или чим ты призову? И како ты провѣтаю? Или чим ты мѣню? Или что ты приглашу? Како похваляю, како почту, како ублажаю, како разложю и каку хвалу ти сплету?” [ЖСтП, 242]. Пошуки адекватного іменування святого “розтягуються” завдяки швидкоплинному перебиранню можливих підходів у його прославленні.

Разом із нанизуванням запитань-здивувань, агіограф прискорює темп викладу за допомогою напластування не менш емоційних спонукальних вигуків. Ось як у ЖСР Єпіфаній закликає пам’ятати історичне подвижництво троїцького ігумена: “Да не забвено боудеть житіє свѣтаго тихое и кроткое и незлобивое, да не забвено боудеть житіє его честное и непорочное и безмѣтное, да не забвено боудеть житіє его добродѣтельное и чюдное и преизѣстное, да не забвены боудоутъ многы его добродѣтели и великаа исправленіа...” [ЖСР, 153]. Тут високий темп зумовлений вживанням анафоричного ритму, встановленого елементом “да не забвено боудеть”, до якого підбираються щораз нові гучні вимоги.

⁹ Топоров В.Н. Жизненное дело Сергия Радонежского // Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. В 2-х т.т. – М.: Языки русской культуры, 1998. – Т.2. Три века христианства на Руси (XII–XIV века). – С.644.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Посилена динаміка авторських міркувань – такий спосіб невербальної аргументації, у який агіограф надає слухачеві незаперечні докази, що, на його розуміння, не потребують ретельного обґрунтування. Стрімкий перехід від одного судження до іншого свідчить про безсумнівне переконання автора в тому, що його аудиторія стоїть на одній світоглядно-естетичній позиції з ним у розглянутому питанні.

Уповільнений та прискорений темпи літературного викладу позначають крайні межі авторського маневрування в розмірковуванні. Агіографу властиво або “зупиняти” роздуми і тривалий час споглядати якусь важливу ідею, або “сковзати” матеріалом, позначаючи твердження, що мають бути прийняті без заперечень. Відтак упорядкованість розмірковувального темпу полягає в додержанні відповідності між змістом висловленої тези та формами її репрезентації доречним ритмом.

На протигагу маневреному розмірковуванню оповідальний темп не відрізняється багатофункціональністю. У агіографічному творі наративні епізоди побудовані за схемою *причина – колізія – повчання*. У ній другий компонент, звісно, найбільший за обсягом, але настільки, наскільки потрібно, щоб не втратився зв’язок між передумовою сюжетної ситуації та моральним висновком, який із неї витікає. Лаконічний виклад кожної складової вказаної схеми і обумовлює *оповідальну розміреність*.

У Житті Никона Радонезького (далі – ЖНР) Пахомій Серб викладає подію, що сталася в переддень нашестя на Русь ординського хана Єдигея. У *передумові* епізоду вказано, що св. Никон звернувся в молитві до свого небесного покровителя св. Сергія з тим, щоб той упросив Бога врятувати руські землі від іноплемянників. У *колізії* йдеться про видіння, що побачив св. Никон, та про його реакцію на побачене і почуте. До келії святого завітали митрополити Петро та Олексій, а з ними і св. Сергій. Відвідувачі попередили св. Никона, що незабаром

станеться велике лихо, але й пояснили, що на то є Господня воля: “Тако, – рече – судбам Божиимъ изволися, еже о нашествии иноплеменник” [ЖНР, 94]. Натхненний подвижник напоумив братію, і всі разом смиренно віддалилися з монастиря, а коли повернулися, побачили спустошену обитель. Моральним висновком епізоду є поведження св. Никона, котрий з радістю, що здійснився Божий задум на користь ченцям, почав відновлювальні роботи: “Не низъпаде печалию, не уны или ослабѣ от подвига, но абие востаеъ мужески” [ЖНР, 94]. У цьому оповідальному фрагменті *причина* і *повчання* утворюють симетрію. Спочатку небесні заступники руської землі переконують св. Никона з вірою перенести Божий гнів, а потім вже сам святий надихає братію мужньо сприйняти заподіяне ворогом зло і поновити звичний устрій монастирського життя.

Якщо упорядкованість розмірковувального темпу полягає у підбиранні адекватної динаміки, то упорядкованість оповідального – у рівноцінному співвідношенні складових наративної схеми. Наскільки стислими, але чітко сформульованими є тези першого й останнього компонентів, що відбиті одна в другій як *питання* / *відповідь*, настільки розгорнутою є колізія, призначення якої, по-перше, забезпечити пояснювальний зв’язок між передумовою та висновком, по-друге, вичерпно розкрити обставини повчальної ситуації.

Темпи встановлюють відповідні форми літературного викладу – *розмірковування* та *оповідь* (у риторичній традиції – *oratio* та *narratio*).

У “сильних позиціях” агіографічного твору – “передмові” та “похвалі” – автор завжди розмірковує. Скажімо, у ЖСтП Єпіфаній роз’яснює своє бажання записати подвиги видатного просвітителя пермської землі. Він зізнається, що не здатний утримувати богонатхненне життя проповідника в серці (тобто споглядати його

II. Свіжий погляд на давні тексти

подвижництво мисленно), тому змушений матеріалізувати почуття: “Азъ не достигох в ту мѣру и не приидох в сие прясло, еже невидимо на разумных скрижалех сердечных писати, но на чувственных хартияхъ изволих писати” [ЖСтП, 50]. А у ЖСР Єпіфаній переконує слухачів, що не йому слід було б прославляти великого служителя Божого, але не передати шлях-сходження духоносного Старця, ігумена Руської землі, маючи на це вже зібрані матеріали, зрештою ще гірше, ніж зробити це незграбно: “Аме бѣ не писано боудет старцево житіе, но вставлено коупно без вѣспоминаніа, то се оубо никакоже повредит того свѣтаго старца <...> ...но мы сами ^ сего не плѣзоуемс#” [ЖСР, 7]. Духовна наснага, що її обов’язково отримають слухачі від розповіді про святого, є предметом цього розміркування, а відтак і причиною укладання житія.

Якщо у “передмові” агіограф міркує про цілі, які переслідує в роботі, то у “похвалі”, поряд із розгорнутою аргументацією святості подвижника, обґрунтовує думку про свою нездатність достойно вшанувати його. Наприклад, Пахомій Серб у заключній частині Житія Сави Вишерського (далі – ЖСВ) прямо стверджує, що не справився з поставленим завданням: “Не достигох еже подобну такова мужа исправления написати или по достоанию похвалити, и подобную честь тому воздати, и благаа нѣкаа, тому прикладна по достоянию, якоже бѣ онъ, принести” [ЖСВ, 78]. А Єпіфаній Премудрий у ЖСтП взагалі закликає майбутніх читачів переробити все, що він написав: “Обаче вѣзможно есть нѣкому добрѣйшему и мудрѣйшему о Господѣ построити сиа и добрѣ починити, а неудобренная удобрити, и неустроеная построити, и неухитренная ухитрити, и несвершенная накончати” [ЖСтП, 260]. Предметом завершального “похвального” розміркування

є думка про те, що зовсім нелегко знайти потрібні слова для звеличення видатного подвижника. У контексті “вербальної неспроможності” ритмічні тавтологічні здвоєння отримують додаткову конотацію.

Отже, за допомогою *установчого* міркування автор фокусує увагу аудиторії на завданнях, що виявляються спільними як для “списателя”, так і для його читачів – їм належить пережити подвиги праведника з користю. А *узагальнююче* міркування призначено активізувати творчий потенціал слухачів. Агіограф пропонує усім зайняти позицію активного споглядання і розгледіти в подвижництві святого те, що він не примітив, та втілити побачене в той спосіб, яким він не зміг.

Оригінальними видами “похвального” розмірковування є *плачі* та *утішання*. Попри те, що цими прийомами послуговувалися ще в античній та ранньохристиянській літературі, у пізньому Середньовіччі вони реалізовані всього в декількох творах. Насамперед, це анонімне сербське Слово князю Лазарю, а також Житіє Стефана Пермського. В останньому Єпіфаній тричі “плаче” за померлим просвітителем – від усієї пермської церкви, від пермян та від себе особисто, а потім так само тричі “утішається” думкою про спасіння святого, вірячи в його перебування в Божому Царстві (ці види панегіричного викладу, а також їх візантійські джерела докладно проаналізовані в змістовних працях Ю.Алісандратос¹⁰). У *скорбних* та *заспокійливих* міркуваннях автор експлікує свою позицію по відношенню до святого і тим самим задає пафос читацького сприйняття – зворушливе переживання-пізнання видатного світоча Церкви.

В “основній частині” житія розмірковування виступає способом переходу від висвітлення однієї чесноти

¹⁰ Див.: Алісандратос Ю.А. Следы патристических типов похвал в Житии Стефана Пермского // Древнерусская литература. Источниковедение. – Л.: Наука, 1984. – С.64-74; Alissandratos J. Medieval Slavic and Patristic Eulogies // Studia Historica et Philologica. Sectio Slavica. – Firenze, 1982. – № 14. – 156 p.

II. Свіжий погляд на давні тексти

подвижника до зображення іншої. Вказуючи предмет розгляду, наприклад, у ЖСтП – неабиякий інтерес юного ченця до “книжної справи”, що, як наслідок, втілюється у створенні пермської писемності, – агіограф ілюструє твердження про старанність майбутнього проповідника в самоосвіті кількома прикладами, а коли вичерпує цю думку, переходить до теми наступного подвигу. При цьому важливим є те, що міркування набуває рис *богословського коментаря*. Роздуми про укладання нової мови супроводжуються оцінкою історичної значущості та порівнянням здійсненого св. Стефаном з аналогічними досягненнями перших єврейських та грецьких граматиків. Єпіфаній обґрунтовує *вищість* подвигу пермського просвітника, оскільки той, як і Кирило та Мефодій, створював писемність не заради власної слави, а керуючись виключно богоугодною метою – хрестити язичників: “Бога ради ова потружастся: овъ спасения ради словѣномъ, овъ же пермяномъ” [ЖСтП, 186]. З богословської позиції бажання надати іншим народам можливість досягнути християнського вчення незрівнянно звеличує св. Стефана серед його попередників – укладачів азбук, які не переслідували такої мети.

Іноді для більшої переконливості агіограф вдається до іншої форми літературного викладу – *розміреної оповіді*. З її допомогою він ілюструє деякі важливі, на його погляд, твердження. Наративні епізоди слугують прикладами якогось подвигу або чесноти святого, яким автор надає особливого значення. Скажімо, у ЖСВ думку про пустельництво як основне діяння св. Сави Пахомій підкріплює розповіддю про візит посланця новгородського владики Іоанна до святого, котрий звинуватив подвижника в неповазі до архіпастиря. На це пустельник відповів, що не приходив до метушливого міста не через неповагу до архієрея, а через те, що уникає людей. Після цього владики сам відвідав святого, довго говорив з ним і наостанок благословив: “И тако укрѣпивъ его и учредивъ

не токмо и духовною питею, но и телесною, прочее во град возвратися” [ЖСВ, 66]. Оповідальний епізод виступає допоміжним засобом переконання слухачів у твердженні, що найбажанішим духовним прагненням св. Сави було пустельництво.

В агіографічному творі форми літературного викладу – *oratio* та *narratio* – співвідносяться як *першообразна* / *похідна*. Розмірковування лежить в основі житійної композиції, а оповідь наповнює її ілюстративним матеріалом. Відтак упорядкованість форм викладу полягає в узгодженні авторських міркувань та реальних прикладів, що унаочнюють певні твердження подіями з життя святого. Поетичне “досягнення порядку” вбачається у виведенні пропорції / диспропорції між судженнями та сюжетними ситуаціями: співвідношення може бути *пропорційним* (твердження → ілюстрація) та *диспропорційним* (твердження → низка однорідних ілюстрацій). Останнє – більш поширений вид агіографічної організації (наприклад, нескінченний ланцюг посмертних чудес на підтвердження тези про небесне заступництво праведника). Пропорційне / диспропорційне координування форм викладу – одна з композиційних особливостей, що завжди виділяє конкретне життє серед інших творів цього жанру. Наприклад, проповідницьке ЖСтП відрізняє пропорційність між твердженнями та ілюстраціями, а преподобницькі ЖСР, ЖСВ та ЖНР – диспропорційність, насамперед, у висвітленні діянь святих.

Таким чином, упорядкованість літературного викладу проходить три стадії в агіографічному творі – від простішої до складнішої. На нижчому композиційному рівні порядок мовлення встановлює *ритм*, заснований на повторі того лексичного і/або синтаксичного елементу, який продукує темп, відповідний до виголошеної ідеї. Відтак “плетеніє слівес” – ритм, якому властива “відтворювальна здатність”

II. Свіжий погляд на давні тексти

або “ритмопея”, за визначенням Арістиди Квінтіліана¹¹. “Створений” ритмом *темп* – серединний композиційний рівень, на якому порядок мовлення забезпечує адекватність швидкості переходу від одного судження до іншого авторським твердженням чи розповіддю. Позначені темпами *форми* – вищий композиційний рівень, на якому мовленнєвий порядок досягається у виведенні пропорції / диспропорції між одиницями *oratio* і *narratio*. Скерована ритмом синтагми упорядкованість літературного викладу завершується узгодженням міркувальних та наративних одиниць, що відбивають різні комунікативні стратегії середньовічного оратора.

Подальше дослідження проблеми літературного викладу потребує, по-перше, докладного вивчення закономірностей репрезентації матеріалу в інших творах найближчого контексту, тобто написаних у ритмі “плетеніє словес” – зокрема, агіографічних, гімнографічних та проповідницьких пам’ятках грека Філофея Коккіна, болгар Євфимія Тирновського та Григорія Цамблака, серба Доментіана та київського митрополита Петра. По-друге, порівняння особливостей “плетеного” викладу з усіма існуючими формами ритмізації в давньослов’янській та візантійській літературах. Тоді цікаві багаторічні припущення Р.Піккіо стосовно того, що середньовічна література за своєю природою *ритмічна* і різниця між творами полягає тільки у використанні різноманітних форм ритму (які – додамо від себе – можливо, і зумовлюють специфіку яких-небудь стилів), отримують ґрунтовні наукові підтвердження.

ДЖЕРЕЛА

ЖНР – Житие и подвизи преподобнаго отца нашего игумена Никона, ученика блаженнаго Сергия Чудотворца / Подг. текста, перев. и ком. А.А.Савельева //

¹¹ Див.: Герцман Е.В. – С.113.

Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти т.т. – СПб: Наука, 2003. – Т.12. XVI век. – С.80 – 103.

ЖСР – Житіє преподобнаго и богоноснаго отца нашего игумена Сергіа чюдотворца списано бысть ^ премудришаго Епифані# / / Сообщил архим. Леонид // Памятники древней славянской письменности. – М., 1885. – Т.50. – С.5-165.

ЖСВ – Отъ житиа преподобнаго отца Савы, иже над вѣшорою рѣкою жившаго и тамо монастырь обтее житие составляшаго / Подг. текста, перев. и ком. М.А.Федотовой // Библиотека литературы Древней Руси. В 20-ти т.т. – СПб: Наука, 2003. – Т.12. XVI век. – С.60-80.

ЖСтП – Преподобного въ священноиноках отца нашего Епифанія счинено бысть слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископа / Подг. текста Т.Ф.Волковой, О.Б.Рыбаковой; перев. Г.М.Прохорова // Святитель Стефан Пермский: К 600-летию со дня преставления / Под ред. Г.М.Прохорова. – СПб.: Глагол, 1995. – С.50-263.

Маценка Світлана
(Львів)

Середньовічна легенда “Селянин Гельмбрехт” Вернера Садівника крізь призму літературної герменевтики

Сучасне розуміння середньовічного тексту ускладнене поміж іншим часовою дистанцією та віковими світоглядними нашаруваннями, у світлі яких тогочасне сприйняття і трактування світу видається дещо схематичним, а відтак і мало доступним. Це пояснюється “вікодавністю” (“Alterität” – термін Г.Р.Яусса) середньовічної літератури, тим, що поряд із безпосереднім змістом художній твір в епоху Середньовіччя наділений, як правило, алегоричним змістом, що забезпечує широкий простір інтерпретації, проникнення у який, однак, вимагає врахування як оригінальності тексту, так і його поліфонічності.

Тому один із найзначніших представників сучасної герменевтики Г.Г.Гадамер закликає бачити у часовому інтервалі, який розділяє творця та інтерпретатора тексту, позитивну і продуктивну можливість розуміння. “Час не є проваллям, а служить основою, в якій корениться сучасність. Задача справжнього розуміння не може бути досягнута шляхом відмови інтерпретатора від своїх власних понять і трансплантації себе в дух якогось часу. Позитивна роль часового інтервалу полягає в його здатності служити фільтром; завдяки дистанції у часі знімаються приватні пізнавальні інтереси, що веде до справжнього розуміння”¹. Звідси – осмислення художнього

¹ Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / под ред. Е.А.Цурганова. – Москва: Intrada, 2004. – С.101.

твору як матеріальної об’єктивації традиції культурного досвіду і вимога реконструювання його місця в духовній історії людства.

Метою інтерпретації, таким чином, є не значення тексту, а його сенс в історії, яка лише й наділена значенням. “Історичний світ як цілість, ця цілість як взаємозв’язок, цей взаємозв’язок як ціннісно-орієнтуючий, цілеспрямовуючий, коротко кажучи, творчий, тоді розуміння цієї цілості з її самої, і, врешті, централізація цінностей і цілей у певні століття, епохи, в універсальній історії – це погляди, з яких необхідно розглядати зв’язок гуманітарних наук”, – стверджував В.Дільтей². Тому кожен твір як частина історичної єдності набуває значення лише через своє відношення до цілісності епохи.

Ця позиція обґрунтовує також сучасний інтерес до середньовічної літератури. Г.Р.Яусс аргументує своє захоплення Середньовіччям трьома наступними факторами: естетичною насолодою, відчужуючою інакшістю і модельним характером середньовічних текстів: “Легко помітити, що в основі цієї тріади лежить уже випробувана практика літературної герменевтики. Безпосередній і пререфлексивний читацький досвід, який вже імпліцитно містить апробацію читабельності, утворює необхідний перший герменевтичний міст, – вважає вчений. – Творчий успіх, який передається, або герменевтична функція естетичної насолоди виявляється в тому, що виникає можливість через наростаючу згоду чи також *via negationis*, через виникнення незадоволення читанням, виявити вражаючу і відчужуючу іншість світу, що відкривається текстом. Для усвідомлення цієї інакшості відокремленого минулого необхідне рефлектуюче сприйняття її відчужуючих аспектів, що методично можна зробити, реконструювавши горизонти очікування адресатів, для яких текст початково був написаний.

² Dilthey W. Gesammelte Schriften. Bd. 7: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. – Stuttgart, Göttingen, 1958. – S.155.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Цей другий герменевтичний крок не повинен, однак, бути метою розуміння взагалі, набути пізнання іншості далекого текстового світу не повинне залишатися лише загостреним, об'єктивованим через зняття горизонту варіантом історичної конкретизації. У переході через відчуженість іншості повинен бути віднайдений для нас її можливий зміст, поставлене питання про значення, яке історично сягає якомога далі і переростає початкову комунікативну ситуацію. Апелюючи термінологією Гадамера: зняття горизонту повинне привести в процесі активного розуміння до злиття минулого і сучасного горизонтів естетичного досвіду...”³. У такий спосіб виокремлюється герменевтична проблема середньовічної літератури – своєрідне подвоєння структури дискурсу, який представляється у відчужуючій інакшості свідченням історично відокремленого минулого, водночас, будучи завдяки своїй мовній організації естетичним об'єктом, вказує на іншу свідомість, уможливаючи комунікацію з давнім, далеко вже несучасним адресатом.

З цього погляду німецька середньовічна легенда “Селянин Гельмбрехт” Вернера Садівника є вагомою складовою культурної свідомості XIII століття та цінним літературним пам'ятником перехідного періоду пізнього Середньовіччя. Приблизно в 1260/70 роках Вернер Садівник (Wernher der Gartenaere), очевидно мандруючий професійний поет, створив оповідання у віршах, що складається із 1900 строф, під назвою “Селянин Гельмбрехт” (“Meier Helmbrecht”), яке збереглося у двох манускриптах XV і XVI століть. Через відсутність прямих даних про автора та історію виникнення твору текст і його соціально-культурний контекст є єдиними джерелами інформації.

Інтерпретація стає найпродуктивнішим шляхом до розуміння структур, які є носіями змісту. При цьому постає багатоаспектне питання про естетичну цінність твору, яке

³ Jauss H.R. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976.* – München, 1977. – S.14.

вміщує проблеми вагомості тексту як історичного свідчення, відображення неперервності і поступальності історичного процесу та водночас історичних диференцій, неповторності певної історичної епохи. До уваги береться і художня специфіка середньовічної літератури загалом, для якої, згідно з медієвістичними дослідженнями, саме поняття “фікції”, “вигадки” не є характерним. “Перед нами модель літератури, для якої ще не існувало певних форм герменевтики, які хибно, у вигляді віддалених від реальності, були представлені сучасному поняттю естетики 19 століття. Оскільки особливе і загальне, індивід і суспільство ще гостро не протиставлені одне одному, то окрема людина все ще є інтегрованою в суспільну групу і здобуває ідентичність не як індивід, а через прив’язаність до ієрархічного порядку, мистецтво залишається суттєво вплетеним у суспільну функціональність і тому безпосередніше, ніж у пізнішій літературі, можна розпізнати в ньому соціальний жест, тобто суспільну форму висловлювання певних верств і класів, які прагнули зробити літературу інструментом їхньої суспільної діяльності...”⁴.

Г.Р.Яусс доповнює опис модельного характеру цієї літератури наступним чином: “Середньовіччя виявляє у своїй літературі риси, які, звичайно, нечасто можна знайти саме у такому повному виявленні: модель закритої у собі культури і суспільства, у якій мистецтво та література осягаються ще в нормотворчих функціях; архаїчний і водночас по-шкільному освічений характер цієї культури, у якій перехрещується космополітизм латинської писемності з повсякденною функцією розмовних романських регіональних мов; консерватизм літератури, яка далеко від будь-якої арістотелівської рецепції розвиває власний принцип наслідування і літературну систему, демонструючи стосовно античності і чужих культур вражаючу силу засвоєння; чітко виділена, майже незмінна система вираження цієї

⁴ Weddige H. Einführung in die germanistische Mediävistik. – München: Beck, 1997. – S.23.

II. Свіжий погляд на давні тексти

літератури, яка прокладає власну дорогу від знаку до символу і при цьому все ж виробляє рухливий порядок жанрових зразків і “тонів”, у яких розгортається комунікативне досягнення літератури суспільства у стані формування”⁵. Легенді про селянина Гельмбрехта також притаманний характер моделі, яка є великою мірою втіленням тогочасних уявлень і вірувань, але водночас вона містить і ознаки зародження нового типу мислення. Очевидно, своїми знаннями автор завдячує “книзі книг” і “книзі світу”, тобто Біблії та досвіду, набутому ним у мандрах, та знайомству з тогочасною літературною ситуацією.

Про письменника відомо, що сам він називав себе Вернером Садівником і “Гельмбрехт” є єдиним знаним твором, який належить його перу і дійшов до нашого часу. Аналізуючи певні діалектні вислови, які Вернер використовує в тексті, описи окремих звичаїв, вчені реконструюють фрагменти біографічних даних про автора. Припускається, що він походить із австрійсько-баварського регіону. Його соціальне походження визначити важко. Багато що натякає на те, що він був мандрівником і займався поетичною творчістю при рицарських дворах.

Щодо його знань існує теза, що Вернер Садівник мав духовну освіту, інші джерела, проте, стверджують, що він був неосвіченим. Однак текст “Гельмбрехта” демонструє об’ємну обізнаність поета з тогочасною літературою. Це обґрунтовує інтертекстуальну природу текстової тканини твору, а також його жанрову своєрідність, яка дозволяє віднести “Селянина Гельмбрехта” до поширеного на той час жанру легенди чи сказання (*das Märe*). На підставі великої кількості діалогів окремі вчені говорять про драматичну будову твору. У критиці дискутується також ім’я поета: одні медієвісти вважають, що Вернер був садівником, інші закликають розуміти його ім’я метафорично – “творець у

⁵ *Jauss H.R.* Op. cit. – S.25.

саду мистецтва”, згідно з іншою гіпотезою, поет міг належати до багатой родини Гертнер у Кремсі, його ім’я могло походити також від дієслова “garten“, що означало “подорожувати”⁶. Отже, залишаються відкритими проблеми авторства, історичності, інтенційності та багатозначності тексту.

Герменевтична традиція виходить із того, що в творі явно-приховано поза інтенційністю автора, поза несвідомими процесами вписаний глибший зміст. “Символічний зміст конститується поза і всередині словесного змісту”, – стверджує Поль Рікер⁷. При цьому символічний характер мови виявляє міфологічні виміри, які прочитуються лише згідно їхньої логіки. Відповідно, герменевтика включає реконструювання початкового “послання” і демістифікацію його водночас переданих самотлумачень. Інтерпретація стає амбівалентною: відкриття повноти символічних значень і скорочення їх до справжнього значення “початкового слова”, яке не було сказане⁸.

У легенді про селянина Гельмбрехта чітко простежується християнська міфологічна основа. Вернер Садівник розуміє і сприймає світ на основі Біблії. З погляду християнської герменевтики, яка на той час була домінуючою системою інтерпретації, віра вважалась вищою мудрістю. Істина живе в людині, писав Тома Аквінський, а суб’єкт, що став на шлях пізнання, усвідомлює її під впливом просвітлення, яке виходить від Бога. “Вищі принципи мислення, які виступають як критерії знання, що не є одкровенням, також вроджені, з тією лише різницею, що людина усвідомлює їх завдяки досвіду”⁹.

⁶ Helmbrecht. Vom mittelalterlichen Versepos zum Burghauser Freilichtspiel / Hrsg. von der Stadt Burghausen. – Burghausen, 2001. – S.8-10.

⁷ Ricœur P. Die Interpretation. – Frankfurt a. M., 1974. – S.29.

⁸ Grundzüge der Literaturwissenschaft / Hrsg. Von H. L. Arnold, H. Detering. – München: Taschenbuch-Verlag, 2001. – S.146.

⁹ Квіт С. Основи герменевтики. – Київ: КМ Академія, 2003. – С.19.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Очевидно, і для середньовічного поета істина була одкровенням божим. Це підтверджують логіка висловлювання автора і принципи аргументації його позиції. У світі панує божественний порядок. “Цей чуттєво сприйнятий світ є неначе книга, написана Богом, тобто створений божою силою і окремі творіння є наче фігури, які організовані не за людським рішенням, а згідно з божественною волею, щоб засвідчити мудрість невидимої божественної суті”¹⁰.

Таким чином, світ організований за принципами вищої справедливості, що можна стверджувати і про ієрархічну суспільну структуру. Словами старшого Гельмбрехта текст презентує ідею розумної влаштованості світу. Селянин високо цінує свою чесну працю і бачить у цьому своє вище призначення. Той, хто добросовісно виконує функцію, покладену на нього Богом, діє гідно і житиме в духовній гармонії. Тому батько закликає свого сина жити чесно на користь людям:

Поднимешь поле верным плугом
И наградишься по заслугам.
Не будут все тебя чуждаться,
А будут все в тебе нуждаться –
Любой богач, одетый в шелк,
И брат-бедняк, орёл, и волк,
И все те твари, звери, птицы,
Кому господь велел родится.
Мой милый, откажись от
странствий,

Останься дома и крестьянствуй.
И процветет немало дам
Благодаря твоим трудам,
И короли упрочат власть,
Когда свою получают часть,
Богатый не был бы богатым,
Не помогай ему оратай¹².
(545-560)

Ach, baue mit dem Pflug die Flur,
Draus andern lauter Nutzen sprießt,
Daß reich und arm dein Tun genießt,
Dein Tun genießt selbst Wolf und Aar
Und der Geschöpfe bunte Schar,
Alles, was Gott auf Erden
Ließ je lebendig werden.
Wohlan, mein Sohn, den Acker bau!
Gewißlich wird manch hohe Frau

Durch deines Ackers Frucht verschönt,
Und manscher König sieht gekrönt
Sich dank des Bauern Fleiß und Schweiß
Niemand erlangte Ruhm und Preis,
In Rang und Stand, wär' nicht das Feld
Des Bauern immer neu bestellt¹¹.
(454-468)

¹⁰ Weddige H. Op. cit. – S.65.

¹¹ Zitat nach der Ausgabe: *Wernher der Gärtner*. Meier Helmbrecht. – Stuttgart: Philipp Reclam, 2001.

¹² Цит. за вид.: *Садовник Вернер*. Крестьянин Гельмбрехт. – Москва: Наука, 1971.

Ф.Ніцше оцінив наведені рядки як “чудові слова для визначення людини честі”¹³. Дана система відносин повинна залишатися незмінною. У цьому полягає також вища ідея Порядку:

Есть распорядок неизменный,
Которым ведает господь...
(1568-1569)

Ці рядки інтерпретовані перекладачем Р.В.Френкель у руслі загальної ідеї. В оригінальному тексті мова йде про загальноприйнятну мудрість (“Wie sagt doch jener Weise?” 1397). Ця думка була однією з провідних на той час. Зокрема вчений-проповідник Бертольд Регенсбурзький був переповнений намірами вказати кожному його місце у соціальній цілості і застерегти від спроб змінити свій соціальний статус. Народжений простолюдином не повинен був прагнути стати рицарем, і поведінка кожного повинна була відповідати нормам, прийнятим у соціальному середовищі чи професійній або верстовій групі.

Прагнення щось змінити, з погляду Вернера, приводить лише до негативних наслідків:

Тот остаётся не у дел,	Wer frevelnd seinem Stand entsteigt,
Кто восстаёт на свой удел.	Gar selten dem das Glück sich neigt.
(289-290)	(229-230)

У будь-яких змінах суспільних відносин Середні віки не визнавали нічого позитивного, окрім зміни від гріха до його спокути. Як соціальні зрушення, так і зміна простору оцінюються однозначно негативно. Слово “ellende” означало в XIII столітті життя на чужині, вигнання чи просто бідність. Просторова мобільність, однак, з різних причин була характерною для представників окремих соціальних верств і професій, хоча паралельно невикоріненою залишалась антипатія щодо чужини, щодо чужого в соціальній спільноті

¹³ Wernher der Gärtner „Helmbrrecht“: Die Beiträge des Helmbrecht-Symposiums in Burghausen 2001 / Hrsg. Von Th. Nolte, T. Schneider. – Stuttgart: Hirzel, 2001. – S.35.

II. Свіжий погляд на давні тексти

певного місця, професії чи верстви. З цієї причини старший Гельмбрехт просить сина продовжити його справу:

Вот если б ты пошел за плугом	Fahr mir, mir treibe das Gespann,
И, мерясь силами друг с другом,	Lenkst du den Pflug, treib ich's dir an.
Мы запахали бы свой клин,	Ich, laß selband uns wacker
Счастливей был бы ты, мой сын,	Bestellen unsern Acker!
И, даром не потратив силы,	So steigt du einst gleich mir hinab
Дожил бы честно до могилы.	Mit großen Ehren in dein Grab.
Всегда я верность уважал,	Drauf zähl ich, meiner Pflicht getreu
Я никого не обижал,	Und kein Verräter; jährlich neu
Платил исправно десятину	Zahl meinen Zehnten ich vollauf.
И то же завещаю сыну.	Ich habe meines Lebens Lauf
Не ненавида, не враждуя,	Vollführt ohn Haß und ohne Neid.
Я жил и мирно смерти жду я.	(187-198)
(249-260)	

Син зневажає батькові настанови, прагнучи вирушити у далекий світ, стати лицарем і жити багато, не працюючи, чим порушує заданий Порядок. У такому випадку передбачений певний кінець:

Господь всеильный нам являет	Gott ist ein rechter Wundermann;
Немало истинных чудес,	An dieser Mär man's sehen kann.
Карая грешников с небес,	(1461-1462)
Как подтверждает эта повесть.	
(1638-1641)	

Отже, один із головних конфліктів, артикульованих текстом, полягає у порушенні сином Божого порядку. У Претцель підсумовує: “Життєвим ідеалом проголошується тут більшою мірою збереження Божого порядку, непорушне значення морального світового порядку, який базується на верстовому поділі людства, будь-який злочин проти нього і проти десяти заповідей вимагає і знаходить у цьому світовому порядку своє суспільне і божественне покарання. Таким чином, за живою захоплюючою історією, яка часто послуговується простою мовою, не можна не помітити глибокого морального змісту цієї вражаючої трагедії, яка не протиставляє лицарський і селянський світи, а захищає їх

II. Свіжий погляд на давні тексти

визнає їх родичами. “Покарання через осліплення і каліцтво зовсім виразно проголошується як помста за образу пошани батька і матері”, – вважає Г.Бракерт¹⁵.

На підставі того, що у творі фіксуються деякі закономірності взаємовідносин людини і світу, а також людини у світі, текст набуває особливої здатності самотлумачення. Зокрема, поведінка героя, спрямована у будь-якому сенсі проти власної суті, обов’язково спричинить покарання. Логічно, що не уникнути його, якщо зневажити вищу ідею божественної суті світу, яка досить часто виявляється в текстовій тканині твору через послання у вигляді застережень, передбачень, погроз.

Події, зображені у легенді, представлені в основних моментах двічі: в оптимістичній інтерпретації молодого Гельмбрехта і в негативному варіанті, який підтверджує трагічний кінець розповіді. Помітно, наскільки важливо письменнику винести вирок порушнику порядку. “Для того, щоб це зобразити, Вернеру потрібне було велике літературне вміння, яке дозволило йому не нав’язувати додатково своє вчення, свою тенденцію розказаним подіям, а повністю їх реалізувати в текстурі своєї оповіді, у розгорнутій під час розмов аргументації, а також у переплетенні образів і символів”¹⁶. Двічі молодий Гельмбрехт залишає свій дім, двічі батько намагається його затримати, спочатку як рівноправного партнера, а потім він пропонує сину нічого не робити, лише б той залишився вдома. Двічі розповідається про “вільне” життя Гельмбрехта при дворі. У послідовності цих подій Г.Фішер бачить біблійну модель, а саме структуру мотиву блудного сина¹⁷. В основі цієї структури схема з трьох елементів:

¹⁵ *Brackert H., Frey W., Seitz D. Nachwort zu: Wernher der Gartenaere: Helmbrecht // Das Märe. Die mittelhochdeutsche Versnovelle des späteren Mittelalters / Hrsg. von K.-H. Schirmer. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. – S.373.*

¹⁶ *Ibid. – S.374.*

¹⁷ *Fischer H. Gestaltungsschichten im „Meier Helmbrecht“ // Das Märe. Die mittelhochdeutsche Versnovelle des späteren Mittelalters / Hrsg. von K.-H. Schirmer. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. – S. 344-368.*

вирушення в дорогу – чужина – повернення. Однак Вернер суттєво модифікує цей мотив, акцентуючи кінцевий момент: першого разу Гельмбрехт повертається гордо верхи на коні; вдруге він вимолює місце хворого жебрака у домі свого батька, але його не приймають. У зіткнення входять германська правова мораль і християнське почуття милосердя: батько вказує каліці-сину на двері, мати непомітно подає йому хліб. Очевидно, притча про блудного сина була актуальною в пам'яті автора і читача, паралелі, які випливали в їх свідомості, вражали жорстокістю контрасту поміж безмежним милосердям і радістю, які виявляє батько в притчі, і відмовою Гельмбрехта-старшого прийняти сина-невдаху. Рух від гріха до покаяння також не прослідковується у творі. Молодий Гельмбрехт страждає від покарання, але відкритого розкаяння не демонструє:

За все грехи калекой став,	...Solche Sünde stieß
Терзаясь муками расплаты,	Ins Elend ihn und tiefe Not
Он предпочел бы смерть стократы,	Tausendmal lieber läg' er Tot
Могильной насыпи покой	Als so am Leben bleiben
Позору участи такой.	Und sich der Schmach verschreiben.
(1698-1702)	(1516-1520)

Міфологічна основа тексту, наповнення слів батька особливою божественною силою переконливості, стиль висловлювання, який не допускає застережень і сумнівів у правильності сказаного, надають самому тексту особливої ваги і перетворюють буденну подію на ситуацію-приклад. Водночас автор намагається витримати оповідь у рамках реальної, нагадуючи читачеві, що сам він був свідком подій, про які йдеться, або ж про деякі деталі він дізнався з книг. У цьому сенсі текст будується на певних панівних у той час літературних моделях, які, однак, автором опрацьовані і часто представлені в іронічному світлі. Твір стає цікавим свідченням взаємовпливу духовних і світських форм комунікації. Одним із таких основних літературних зразків, що лежать в основі Вернерового тексту, є модель лицарського роману з його окремими елементами: вирушення в дорогу до лицарського двору, успіх, ряд

II. Свіжий погляд на давні тексти

пригод, повернення, ще один виїзд у світ, який, однак, у даному випадку закінчується катастрофою. “Також стосовно цієї схеми “Гельмбрехт” може бути зрозумілим лише як “контрафактура”, як свідоме структурне та тематичне перевертання”¹⁸. Г.Фішер вбачає у використанні цієї сюжетної канви вплив Гартмана фон Ауе¹⁹. У розгортанні мотиву неосвіченого вискокки, який прагне приєднатися до лицарського стану, вчені прослідковують у даному випадку запозичення із творів Нейдгарта фон Рейєнтала. Йому, а також Штріккеру, Вернер міг завдячувати ідеєю помістити своїх героїв у селянське середовище. Однак своєрідність опрацювання поетом відомих літературних зразків, тобто фактичне вивертання їх і наповнення нетрадиційним для них змістом, засвідчує авторську майстерність Вернера Садівника і ознаки нового типу мислення.

Письменник описує в “Селянині Гельмбрехті” деякі соціальні обставини XIII століття: непевне правове становище (лицарі-розбійники), втеча із монастиря, селяни, що прагнуть виділитися, зловживання правом війни в лицарському середовищі, позбавлення сенсу придворних форм життя. Один із аргументів батька, коли він переконує сина дотримуватись принципів загальноприйнятої моралі, базується на змінах, що відбулися в суспільстві, і які виявляють його кризовий характер.

Как подменили всех людей!
Когда-то лжец или злодей,
Желавший кривдой жить на свете
И на закон накинуть сети,
Друзей всесильных не имел
И при дворе не пил, не ел.
Теперь же тот богатство множит,
Кто льстит и лгать бесстыдно
может.

И при дворе ему почет,
И больше он успел, чем тот,

Ich schaut' es deutlich jener Zeit,
Wie Treu' und Ehr' allein gedeiht,
Durch Falschheit alles wird verheert.
Durch sie ward Rittersinn verkehrt.
Die Falschen ohne Scham und Zucht,
Die zu verdrehn das Recht gesucht
Mit List, verderbt dir Sitten,
Nicht wurden sie gelitten

Im Schlosse, nicht gespeist, geehrt.
Ach, heute golt als klug und wert,

¹⁸ Brackert H., Frey W., Seitz D. Op. cit. – S.375.

¹⁹ Fischer H. Op. cit. – S.350.

Кто честно выбрал путь-дорогу
И угодить старался богу.
(969-980)

Wer schmeicheln, lügen, trügen kann:
An ihm die Ritter sehn hinan,
Und er besitzt an Gut und Ehr'
Leider zumeist erklecklich mehr
An einer, der aufrichtig lebt,
Nach Gottes Wohlgefallen strebt.
(841-856)

Син у своєму прагненні стати лицарем обґрунтовує власну позицію лише своєю незвичайною зовнішністю. За фасадом він не являє собою нічого особливого, чим би повинен був володіти, прагнучи перейти у вищу соціальну верству. Іронічно зауважує автор, що передусім лицарським повинен був бути зовнішній вигляд Гельмбрехта. Структуруючи образ молодого селянина за принципами лицарського роману, Вернер іронізує над схематичністю та поверхневистію лицарських образів. Акцентуючи на зовнішності, поет загострює відсутність будь-яких моральних принципів, які в цілому існували лише як зразкові правила гри, бо ж були витісненими показовістю лицарського етикету.

Освоюсь с рыцарским обычаем
Не хуже знатного птенца,
Что вырос в горницах дворца,
Когда мою увидят шапку
И золотых кудрей охапку,
Поверят, что не знался с плугом,
Не гнал волов крестьянским лугом,
И клятвой присягнут везде,
Что не ступал по борозде.

Мне в каждом замке будут рады,
Когда надену те наряды,
Что подарили мне вчера
И мать, и добрая сестра.
(300-314)

Bin, Vater, ich beritten,
Getrau in höfischen Sitten
Ich mir so glänzend zu bestehn,
Wie die seit je zu Hofe gehen.
Wer nur auf meinem Haar erblickt
Die saubre Mütze, kunstgestickt,
Der schwüre tausend Eide drauf,
Daß nie ich zog mit Ochsen auf,
Nie durch die Furche stieß den
Pflug.

Tret ich daher auf meinem Zug
In jenem schmucken Kleide,
Das Mutter, Schwester, beide
Mir steuerten, so ahnt gewiß
Kein Mensch, daß je ich Stecken
stieß...

(239-243)

Ідейно ж автор пояснює поведінку молодого Гельмбрехта тим, що він не помічає і не сприймає

II. Свіжий погляд на давні тексти

вражаючих масштабів того, у чому, як у гріху гордині і зарозумілості, відмовлено селянину і що може бути водночас перевагою для інших.

Ведь люди истину толкуют:
“Кто слишьком многого взыскует,
Тот сам в ничтожество впадет”.
И алчность грешника влечет
Неотвратимо в бездну ада.
(1594-1597)

Schon öfter hört' ich sagen:
Wer zu viel will erjagen,
Dem wenig oder nichts verbleibt.
Zur Hölle, in den Abgrund treibt
Die Habsucht durch der Sünde
Macht.

(1421-1425)

Вернер робить спробу поєднати традицію лицарського роману з демократичною традицією “літератури дурнів”. Це прослідковується в описі одягу Гельмбрехта-сина. Він надміру яскравий, розкішний, франтівський. Замість того, щоб, з погляду автора, служити доброчесності, герой одягає дороге вбрання, яке для селянина не має жодного сенсу. Вернер видає себе навіть за ображеного, коли описує захоплення жінок та дівчат Гельмбрехтом.

Всю грудь безмозглый дуралей
Усеял множеством камней,
Зелёных, синих, голубых,
Лиловых, красных и иных,

Сверкавших, словно в сказке,
Когда кружился в пляске.
И на его уборы
Все устремлялись взоры
Влюблённых девушек и жен.
Он был их роем окружен,

А окажись я рядом,
Не удостоят взглядом!
(199-210)

...Schaut, von Kristalle
Schlossen drei Knöpfe, nicht zu klein,
Des Narren Brust. Mit Knöpflein
Gelb, blau, schwarz, weiß, braun, rot
und grün,

War sie bestreut, die fernhin glühn
Und strahlen zauberbunten Glanz:
Sooft er trat einher im Tanz,
Sah Mädchen man wie Frauen
Gar liebend nach ihm schauen.

Kaum würd' ich neben diesem
Knaben
Bei Frauen noch gegolten haben.
(142-152)

Таким чином, окрім того, що одяг відповідав своєю пишністю лицарському, на ньому були й інші знаки, які сигналізують справжню суть його власника:

У плеч его, на рукавах,
Легко подхвачены на швах,
Бубенчики висели

Dort, wo der Ärmel wächst hervor,
Da war von kleiner Schellen Chor
Die Naht ringsum behangen,

И весело звенели...
(211-214)

Die alle hell erklangen,
Sobald er sprang im Reigen.
(153-157)

Шапка у вигляді ковпака, дзвіночки на рукавах – це атрибути блазня і дурня. Автор і сам не раз відкрито називає Гельмбрехта-сина дурнем.

З позиції середньовічного символічного сприйняття світу кожна річ окрім прямого значення є ще й знаком, який може виходити далеко за межі означуваного. “Середньовіччя, – пише Ф.Олі, – має власну, відповідну до нього перспективу у спіритуалістичній транспаренції буттєвого. Вона виявляється у погляді уверх, викликаному земними речами, і баченні наскрізь аж до спіритуалістичної реальності значень знаку, наявного у креативному. Вона є перспективою у справжньому сенсі, яка осягає через зрине невидиме...”²⁰. При цьому річ може мати як позитивне, так і негативне значення, і в залежності від контексту виявляти те чи інше. Показовими речами-символами у “Селянині Гельмбрехті” є шапка і волосся молодого чоловіка. Шапка, вишита черницею-біглянкою, містить образи, які відображають прагнення героя. Той факт, що черниця, мріючи про придворне життя, втікає з монастиря і стає грішницею, переноситься на річ, яку вона виготовляє, і визначає долю подальшого власника цього справжнього витвору мистецтва. Легенда починається описом шапки і закінчується тим, що селяни, які чинять розправу над розбійником Гельмбрехтом, рвуть її на шматки.

Порвали шапку на частицы,
А что до грешной головы, –
Она сверкала без ботвы,
Гола и спереди и сзади.
Былых кудрей былые пряди
Лежали втоптанные в прах.
(1895-1901)

Sittiche, Sperber, Tauben
Und Lerchen jetzt verstauben
Im Weg, zerfasert dort und hier,
Die einst der Mütze schönste Zier.
Da lag ein Zäuschen Haargelock,
Daneben seidenes Geflock.
(1693-1698)

²⁰ Weddige H. Op. cit. – S.67.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Знаковий характер мають також слова. Зокрема те, що батько і син носять одне й те ж ім'я, засвідчує приналежність їх до одного роду, однієї справи, яку син повинен продовжити услід за батьком.

Отже, прагнення молодого Гельмбрехта виділитися з свого середовища та зробити кар'єру лицаря для самого письменника є протизаконними. Підтвердженням цього є те, що таке соціальне зростання можливе лише як розбій.

Мне должно знаться с высшим
 кругом.
Учи других возится с плугом
И утирать соленый пот.
Я нападу на здешний скот
И погоню добычу с луга.
Пуускай быки ревут с испуга,
Пустившись вскачь, как от огня.
Мне не хватает лишь коня
С друзьями мчать напрополюю,
Я только лишь о том тоскую,
Что мужыков до этих пор
Не гнал, хватая за вихор.
Я бедность не хочу сносить,
Три года стригунка растить,
Телушку пестовать три года,
Немного от того дохода.
Чем честно бедствовать с тобой,
уж лучше я пушусь в разбой...
(363-380)

...Ich muß hinaus

Jetzt in den Ritter Kampfgebraus.
Heiß mit dem Pfluge, mit den Küh'n
Sich andere deiner Söhne mühn!
Vor mir das Vieh soll brüllen bald,
Das fort ich treibe mit Gewalt.
Die blöde Stute! Lang sonst wär'
Ich auf und fort und kreuz und quer
Toll mit den andern hingefahren,
Wild durch die Hecke bei den Haaren
Die Bauern zerrend, wie ich will.
Qual ist mir's, hier zu liegen still!
Die Armut soll der Teufel holen,
Aufziehn drei Jahre lang ein Fohlen
Päppeln gleich lange Zeit ein Rind –
Solch ein Erwerben gilt mir Wind!
Nein, rauben alle Tage
Will ich...

(295-312)

“Усі традиційні витончені розмежування вищого стану щодо нижчого, такі як культивовані манери, елегантний зовнішній вигляд, освіта і знання, не можуть відлякати цього вискочку, тому принципово необхідно довести протиприродний характер його намірів. З цього погляду Вернерову новелу слід розуміти не лише як виступ проти суті розбійників-лицарів, проти окремих недоліків хаотичного часу, а як солідарність проти змін існуючих відносин, тобто щось на зразок відтермінування

соціального переділу влади”²¹. Звідси – критика непевності, нестабільності часу. З цією проблемою Вернер Садівник конфронтує саме лицарську публіку, висміюючи розбійницьку поведінку лицарів на прикладі селянина. “Переконалим є те, що збідніле дворянство повинне було розуміти тенденції росту селян як безпосередню загрозу і скорочення власних привілеїв. Воно прагнутиме суттєво скоротити ці наміри просування наверх. Що може бути в такому випадку дієвішим, аніж критика, яка здійснюється представниками найнижчого стану щодо тих представників їхньої верстви, що незадоволені статусом, якого вони набули в результаті народження, критика, яка понад це посилення на заповідь покірності своїм батькам дозволяє ще й релігійне загострення?”²²

Ці загальні співвідношення в XIII столітті пояснюються дезорганізацією феодального суспільства. Як показує соціальна історія і підтверджує твір Вернера Садівника, становище селян у той час змінилося. Зменшився тиск залежності, селяни могли завдяки своїй праці досягти вільнішого становища, стати власниками. Особливо це стосується майерів, які вели самостійне господарство. Та текст рефлектує, з іншого боку, ще одну з вічних соціальних проблем – проблему правової справедливості й захищеності. У Вернера йдеться про мінімум державного порядку і безпеки. Ця думка з’являється в кінці твору, коли після знищення розбійників, як зауважує автор, на дорогах стало спокійно. У цій ситуації критики бачать відображення необмеженого права війни в Середні віки, згідно з яким проголошувалося право сильного, а також фактично не можна було провести межу між рицарем і розбійником. Відповідно з цим, відображений у “Гельмбрехті” криміналітет лицарської ватаги може бути прочитаним як опис “легальної” міжусобної війни. Тому до поетичних якостей тексту належить постановка у ньому

²¹ Brackert H., Frey W., Seitz D. Op. cit. – S.378.

²² Ibid. – S.380.

II. Свіжий погляд на давні тексти

реальних проблем. “Новела не рятується втечею, як у інших тогочасних творах, у позбавлену суті видимість казкової дії, а з критичною гарячковістю розробляє зображення реальності, істинна суть якої переростає свідомі інтенції автора... У тому, що тут виявляються об’єктивні моменти історичної ситуації, досвід соціальної верстви, яка постійно беззахисно була піддана небезпеці лицарських воєн і змушена була відчувати у них несправедливість і жорстокість, виділяються нові структури сприйняття, які забезпечують цій новелі її літературний ранг і значну позицію у розвитку середньовічної літератури”²³.

Поряд із соціальним конфліктом автору вдалося зобразити конфлікт поколінь. Ознакою нового часу є порушення комунікації поміж батьками і дітьми. Іронічно ця ситуація загострена у сцені першого повернення молодого Гельмбрехта додому. Він звертається до родичів іноземними мовами, які ті не розуміють, що наочно демонструє його відчуження від колись близького йому середовища. Батько повторює цей прийом, коли каліка-син просить пристановища, завдяки чому автор мовно унаочнює всю нікчемність становища горе-лицаря.

Текст здобуває авторитет завдяки використанню у ньому символічних чисел, оскільки Бог усе організував за своєю кількістю, числом і вагою (зокрема, “4” – четверта заповідь, чотири сні, “10” – 10 розбійників). У симетричній побудові твору також зафіксовані зв’язки-посилання між буттєвим і вищим сенсом. Така структура передбачає такі композиційні принципи, як протиставлення, повторення, урівноваження. Це, у свою чергу, відповідає ідеї гармонії, багатозначності, контрастності речового світу і віддзеркалення в ньому невидимої божественної суті.

Оповідь безумовно носить дидактичний характер. Але й у цьому сенсі оповідна структура “Гельмбрехта” є своєрідною. Однозначні моралістичні формули переплі-

²³ Ibid. – S.383.

таються з аргументацією, заснованою на життєвому досвіді, оповідач залишається вірним загальноприйнятим етичним нормам. Роки перебування Гельмбрехта при дворі передані не епічно, а дидактично: самі злочини не зображаються, лише говориться про їх наслідки. Дидактична логіка дуже струнка: повчання – неприйняття науки – покарання. Тому поразка молодого Гельмбрехта не є трагічною у класичному сенсі, а послідовною щодо цього. У цьому ж плані послідовною є і невмолимість батька. Трагіка ж старшого Гельмбрехта випливає із конфлікту обов'язків: любов до ближнього, батьківська любов, з одного боку, а з іншого – християнське та суспільне розуміння справедливості. У такий спосіб оповідач мотивує читача задуматися над поведінкою героя.

Твір середньовічного автора залишається актуальним і у наш час. Сучасна рецепція знаходить у ньому відправні моменти, які актуалізують середньовічну тематику і стають основою для новітніх інтерпретацій. Так, Жак Ле Гофф вбачає у тексті прихований зміст. Оскільки батько і син наділені одним ім'ям, дослідник робить припущення, що молодий Гельмбрехт об'єднує в собі два обличчя, як на картинах Пікассо: ідеалізованого і дияволізованого селянина²⁴. У кожному разі, сучасні драматизовані обробки сюжету акцентують саме постать молодого Гельмбрехта, виділяючи його бунтівний характер і прагнення вирватись із вузького середовища, яке не дозволило б йому розгорнути свою індивідуальність²⁵. З 60-х років у медієвістиці перевага віддається назві “Гельмбрехт”, оскільки вважається, що саме долю молодого Гельмбрехта Вернер Садівник прагнув відобразити у легенді. Очевидно, що сам автор представляв свою новелу у віршах вперше у

²⁴ Гофф Ле Ж. Цивілізація середньовічного Запада. – Москва, 1992.

²⁵ Helmbrecht ist noch heute aktuell // Burghauser Anzeiger, 19. August 2004, № 192; Wernher der Gärtner „Helmbrecht“: Die Beiträge des Helmbrecht-Symposiums in Burghausen 2001 / Hrsg. Von Th.Nolte, T.Schneider. – Stuttgart: Hirzel, 2001; Wetzl R. Helmbrecht als Chance. Kommentar // Burghauser Anzeiger, 21. August, № 194. – S. 32.

II. Свіжий погляд на давні тексти

середньовічному замку міста Бургхаузен. На основі Вернерового тексту у 1918 році Ойген Ортнер створив драму, яка з 1932 року є провідною в рамках театрального фестивалю “Майєр Гельмбрехт”, що за давньою традицією проводиться в Бургхаузені.

Сприйняття світу Вернером Садівником, в основі своїй середньовічне, знаменує, однак, досить виразно розвиток німецької бюргерської літератури і зародження в ній гуманістичних ідей. Вирішення Вернером Садівником етичних, моральних, соціальних проблем дає поштовх до глибшого розуміння сучасності, виокремлюючи важливі механізми формування характеру особистості і напрями його розвитку. Текст легенди є також значним свідченням зламу соціальних відносин та прагненням утвердити ідею стабільності, захищеності у соціальній сфері. Зміни, які відбуваються у світі, представляються як загроза усталеному порядку, вони відчужують людину від її власного середовища. Але сьогодні вони прочитуються також і як необхідні для поступального руху, який, очевидно, неможливий без заперечення, руйнування, деструкції. У цьому сенсі негативна за логікою оповіді, але динамічна за структурою фігура Гельмбрехта-сина є, парадоксальним чином, конструктивнішою для сучасної інтерпретації комплексу ідей, пов'язаних із нею. Та привабливою і бажаною водночас залишається також ідея справжнього порядку в світі, правильної поведінки в організованому за Божою волею суспільстві.

III. Україна в контексті європейського Відродження

*Білоус Петро
(Житомир)*

“Перше відродження” української літератури (друга пол. XVI – початок XVII ст.)

У другій половині XVI ст. перед українською літературою постало принаймні два шляхи відродження: Європа з її оновленою Ренесансом, розвинутішою, секуляризованою культурою – чи закостеніле, малорухоме візантійство, яке не "пропускало" до пори до часу ні ренесансних, ні барокових тенденцій. Ще раніше до європейських університетів потягнулися студенти з України – там була перспектива. Петро Скарга своїми трактатами змусив православних діячів-письменників заглибитися в історію, розвиток громадської думки, аби на рівні вести полеміку (полемічна література стала найяскравішим явищем на межі XVI-XVII століть), засвоюючи водночас і художній досвід європейської літератури. Сприяючи збереженню національної і релігійної самобутності, візантійська ідеологічна і культурна парадигма все ж вступала в суперечність із західноєвропейськими світоглядними та естетичними орієнтирами. Все це спліталось в клубок неоднозначних проблем, серед яких головною була проблема вибору.

Наявність цієї проблеми висунула на перший план у літературному бутті творчу індивідуальність. Невідворотність у розв'язанні означеної проблеми драматизувала життєву і творчу поведінку письменника, з

III. Україна в контексті європейського Відродження

чого виразно постали риси його особистості. Вибір – це вчинок, на який здатна сильна особистість.

Найпомітніша постать цього часу – Іван Вишенський. Він за церковно-православну, а значить – за національну самобутність і незалежність, оперту на візантійсько-православні основи, за відродження киеворуських традицій (а не "поганських учителів Аристотеля і Платона"), відродження духовності через повернення до ранньохристиянських ідеалів. Пристрасне відстоювання ним своїх світоглядно-моральних принципів постало в емоційно-експресивній формі, зумовило яскравий індивідуальний стиль, творчий темперамент, увиразнило авторське "я", що зливалося з "я" патріотичним.

Вишенський визначив свою дорогу і по праву належить до того типу письменників, котрі своїм життям і творчістю перевертали епоху – аж до самозречення заради самозахисту нації. Однак православно-український патріотизм в особі Вишенського виражався в загостреній недобррозичливості до всього "латинського", у протиставленні йому власної середньовічної традиції. Дисидентство Вишенського – не відступництво, а лише пере-ступництво – заради власного "я", збереження цільності. І все ж це не рятує його, бо відірваність від громадського середовища, перебування на чужині загострюють у ньому кризу, породжену проблемою вибору. У тій конкретній історико-культурній ситуації він прагне вирватися на нові обшири, покладаючись на візантійство, проте його підступно очікує у тому візантійстві комплекс роздвоєності українського інтелігента, набутий тим чи не з часів прийняття християнства: Вишенський не приймає дух народного слова і відкидає Європу, що оновлюється. Як творча особистість він гине ще до своєї фізичної смерті.

Інший шлях обирають сучасники Вишенського: лідер львівського братства Ю.Рогатинець, з яким монах із Афона сперечається у "Посланні до Домнікії", літератори К.Транквіліон-Ставровецький, Л.Зизаній, Д.Наливайко,

П.Беринда, С.Пекалід, К.Сакович, О.Митура, С.Кленович. Вони також висловлюють патріотичні думки щодо майбутнього України, проте їх погляди спрямовані на нову Європу з її освітою, економікою, правом, культурою. Вони також роблять свій вибір та обґрунтовують його, зокрема в літературній формі, виявляючи свою творчу індивідуальність.

Щоправда, прийняття унії, ополячення розцінювалося здебільшого як національна зрада і гостро сприймалося православними українцями. Дехто з діячів львівського братства (наприклад, Ю.Рогатинець) обстоює розумний компроміс: заради засвоєння європейської культури можна поступитися певними національними і релігійними інтересами. Що ж, це теж був вибір, свого роду відступництво, або удаване відступництво, яке не завжди тягло за собою відчуження від нації. Однак і така ситуація породжувала драматичну напруженість у творчій атмосфері, бо то було, власне, примирення з двоїстістю позиції тих, хто йшов на компроміс.

Обидва шляхи українського письменства, які означилися на межі XVI-XVII століть, характеризуються пробудженням національної свідомості. Це по-різному виявляється у кожній творчій індивідуальності письменника. У Вишенського – це піднесення морально-етичної гідності. У З.Копистенського, С.Кленовича, С.Пекаліда, К.Саковича – усвідомлення належності до української спільноти через звернення до історіографічних праць, зацікавлення минулим свого народу, його видатними діячами. У П.Беринди, Л.Зизанія, М.Смотрицького – увага до народної мови, її граматичних особливостей і лексичних багатств – на противагу середньовічній традиції.

Проблема вибору в контексті українського відродження безпосередньо пов'язана з перебудовою усієї системи художнього мислення. Візантійська традиція спиралася на античну систему художнього сприйняття в її середньовічному варіанті. Це в основному визначало

III. Україна в контексті європейського Відродження

самобутність києворуської літератури, в руслі якої реалізувалася письменницька творчість. Своя, власна, художня система, що коренилася у дохристиянському світогляді, існувала здебільшого поза літературою. У другій половині XVI ст. з'явилася можливість звернутися до своїх джерел і розпочати оновлення саме з них, проте у конструюванні нового літературного світу вирішальну роль зіграли все ті ж античні зразки, що прийшли до письменницької свідомості через шкільну освіту, яка регламентувала обов'язкове засвоєння поетики і риторики на новоевропейський взірець. Істотне оновлення художнього світу української літератури на народній основі поки що відкладалося.

Проте, завдяки змінам у літературній освіті, у цю пору створюються для письменників перспективи побудови власного художнього світу, що є прикметою самовияву творчої індивідуальності. Це реалізувалося у розширенні художніх пошуків у сфері ліричних та драматичних жанрів, уже достатньо апробованих на цей час у європейських літературах.

Суттєво змінюється погляд на авторство літературних творів. Візантійство з його християнським комплексом гріховності та самоприниження не акцентувало на авторстві, оскільки автор мислився виконавцем "волі Божої", отож літературне творіння трактувалось як прояв тієї волі і автору, по суті, не належало. Виявляти свою індивідуальність у творі було не обов'язковим.

Ренесанс, який підніс ідею самоцінності людини, істотно змінив погляд на авторство, що почало розумітись як неодмінна функція літературного твору, яка підкреслювала його значущість і неповторність. Наприклад, Кирило Транквіліон-Ставровецький у передмові до "Перла многоцінного" високо оцінює власну літературну діяльність. Іван Рутинець називає свої вірші "цілющим джерельцем". Захарія Копистенський у "Палінодії" підкреслює, що праця його "велика". Похвально оцінюють своїх сучасників-

літераторів інші діячі: Памво Беринда високо ставить творчість того ж Захарії Копистенського, а Тодосій Земка захоплено відгукується про Лаврентія Зизанія. А вже Данило Корсунський чинить цілком у дусі попередньої традиції: він копіює "Хоженсь" Данила Паломника, і не подумуючи про індивідуальну розповідь про подорож до Святої Землі. Не прагне відхилятися від традицій і Іван Вишенський, називаючи себе "простаком", "голяком-странником", хоч і не втримується від того, щоб під своїм твором поставити "Иоанн мних Вишенский".

Друковані видання цього часу з'являються, як правило, із передмовою, більшість з яких підписана авторами. Інакше кажучи, маємо приклади авторського волевиявлення. Таким чином, важливою прикметою індивідуалізації творчості у цей час є фіксація імені автора саморучно, за чим стоїть цілком нове явище в українській літературі – обнародування авторського імені, усвідомлення цінності своєї праці, її значимості, а головне – виявлення своєї індивідуальності, відповідальності за написане, певність в авторитеті літературного твору як такого, його громадянської ваги.

"Перше відродження" в українській літературі було передусім відродженням візантизму, його посиленням на тлі активізації католицизму з усім його конфесійним, культурно-освітнім комплексом. І.Франко відзначав, що "головною характеристикою нашої літератури другої половини XVI в. можна вважати її популярність"¹, а в першій половині XVII ст. "образ української літератури виявляє значну децентралізацію і повсюдне оживлення та зацікавлення народних мас"². Щоправда, варто було б уточнити, про які "народні маси" йдеться. І.Франко має на увазі передусім "міщанство зі своїми школами, друкарнями і братськими касами", яке й "надавало головний характер

¹ *Франко І.* Історія української літератури // Збір. творів: У 50 т. – Т.40: Літературно-критичні праці. – К.: Наукова думка, 1983. – С.242.

² Там само. – С.249.

III. Україна в контексті європейського Відродження

письменству тієї доби"³. Щодо селянства, то тут справа мала інший вигляд: культурно-освітні діячі писали і друкували свої книги "для простих людей язика руского", проте навряд чи вони потрапляли до рук малограмотного селянина, котрий продовжував задовольняти свої духовні потреби традиційною усною творчістю. Якщо й відбувалися якісь зміни у селянському середовищі, то вони стосуються певного пожвавлення у сфері культурного буття: "Місцеві чудеса переробляють людські співаки (кобзарі, бандуристи, лірники. – П.Б.) на пісні, якими заспокоюють цікавість громадян і заохочують до мандрівок по святих місцях. Школярі, так само жебруючі, як і каліки, ходять від міста до міста і від села до села, декламують орації зразу на духовні, потім на світські теми, повні гумору й іронії, вульгарні в тоні, жебрацькі в тенденції. Вони співають канти, духовні і світські, чи то на моральні, чи то на інші теми, представляють релігійні драми й архісвітські інтермедії"⁴.

Як бачимо, посилення візантизму досить своєрідно відбивається на народному світогляді: іде процес пристосування "книжної мудрості" до потреб і розуміння народних мас, проте у тому процесі простежується накладання книжності на усно-творчі канони та стереотипи, від чого з'являється химерний конгломерат книжно-фольклорних елементів, які неможливо віднести тільки до літератури чи тільки до фольклору. З іншого боку, це була форма популяризації літератури, яка, однак, не витісняла усну творчість, а частково вливалася в неї, набуваючи там фольклорних рис.

"Орієнтація на Європу" не враховувала демократичний елемент, фольклор залишається на маргіналіях тієї орієнтації. Впровадження через освіту західноєвропейських літературних форм (книжне віршування, драматургія)

³ Там само, с.248.

⁴ Там само, с. 292.

свідчило, що європеїзація була спрямована на культурно-освітні кола, котрі мали б остаточно позбутися "поганства", якщо воно ще залишалося в цій сфері. Тож фольклор у такій ситуації заганнявся глибоко в побут, коли мова йшла про освіту й окультурення мас.

Загалом кажучи, українська література другої половини XVI ст. – початку XVII ст. була здебільшого заклопотана "реформаційними імпульсами" (М.Грушевський), міжконфесійною ідеологічною боротьбою, ніж художніми пошуками; більше відродженням "старої національної церкви", ніж розширенням літературного тла епохи. Певною мірою це визначило місце та значення фольклору у тому часі, у тім словеснім мистецтві.

IV. Полемічна трибуна.

*Михед Тетяна
(Київ)*

„Американський ренесанс” як категорія і напрям: життя у каноні

1.0. Історичне функціонування терміну „американський ренесанс”: від Ф.Маттіссена до С.Берковича

*Words are only human
instruments for the expression
of human ideas; and it is
impossible that they should
express anything else..*

Andrews Norton

Звичний і широко вживаний сьогодні західними істориками культури і літератури термін „американський ренесанс” (the American Renaissance) бере початок з надрукованої 1941 року книги американського науковця Ф.Маттіссена „Американський ренесанс: мистецтво і виражальність у добу Емерсона та Вітмена”¹. Значення цієї роботи важко переоцінити, бо, як справедливо зазначає М.Креймер (M.P.Kramer), з неї „почалось відродження американського літературознавства”, яке отримало очевидний доказ того, „що предметом дослідження літературної критики є слова, а не тільки ідеї”². Обраний

¹ *Matthiessen F.O.* American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. – N.Y.: Oxford Up., 1941; Reprint, 1969.

² *Kramer M.P.* Imagining Language in America. From the Revolution to the Civil War.- New Jersey: Princeton UP, 1991.- P.2.

Ф.Маттієсеном ракурс дослідження – „що являли собою ці книжки (роботи Емерсона, Торо, Готорна, Мелвілла і Вітмена – Т.М.) як твори мистецтва” (“what these books were as works of art”³), чітко визначений предмет аналізу – „концепції, яких дотримувались п’ять наших головних письменників стосовно функцій природи літератури”⁴ і, обґрунтований практикою аналізу, теоретичний висновок про формування „суто американського модусу і теорії виражальності”⁵, – змінив ставлення і критики, і публіки до літератури 1850-х років.

Ідентифікована до цього нейтрально як один із історичних етапів, цікавий хіба що документальними свідченнями про стан суспільства у передчутті Громадянської війни, література 1850-х, в інтерпретації Ф.Маттієсена, постала „надзвичайно сконцентрованим моментом виражальності”, періодом „першої зрілості” (the first maturity) національної літератури, що заявила про свої права „у загальному розвої мистецтва і культури”⁶. Творчість Емерсона, Торо, Готорна, Мелвілла і Вітмена (до цього ряду Ф.Маттієсен, з певними застереженнями, включає також Е.А.По та Е.Дікінсон) за своєю значимістю і рівнем художніх здобутків, поціновувана на рівні „європейського ренесансу”⁷, по-перше, почала асоціюватись із категоріями „американського ренесансу” і „американського канону”, і, по-друге, стала об’єктом гострої зацікавленості і перманентної критики з боку тих, хто прагнув і прагне ревізувати канон.

Один із перших критиків концепцій Ф.Маттієсена, Ч.Фіделсон (Ch.Fiedelson), у надрукованій 1953 року роботі „Символізм і американська література” (“Symbolism and American Literature”), зауважив, що твори „американського

³ *Matthiessen*, p.XI.

⁴ *Ibid.*, p.YII.

⁵ *Ibid.*, p.XY.

⁶ *Ibid.*, p.YII.

⁷ *Ibid.*, p.XII.

IV. Полемічна трибуна

ренесансу” не мають, у його очах, якоїсь надзвичайної естетичної ваги, але є „результатом певного світосприйняття і відповідної літературної практики, що сформувалась у результаті постійного тиску інтелектуальних запитів суспільства”⁸. Для Ч.Фіделсона, література американського ренесансу (цей термін він уживає без лапок як самодостатній і валідний, тобто визнає *de facto* його право на існування) є результатом плідної взаємодії двох виразних інтелектуальних традицій. Одна з них – європейська, „безупинний маятниковоподібний рух від Декарта через посередництво англійських емпіриків до Канта, що закінчився у 19 столітті розколом між матеріалізмом та ідеалізмом”⁹. Друга традиція трактується ним як виразно національна – „один безперервний поступ від пуританської доби через нове осмислення Локка, втілене в американському просвітництві, до нової філософії Емерсона”¹⁰. Американський ренесанс, у баченні Ч.Фіделсона, народився у точці перетину цих двох традицій. Саме посткантіанська філософія забезпечила термінологічно властиву американській ментальності схильність до символізму, сформовану біблійською матрицею світосприйняття. За словами Ч.Фіделсона, „побутовий символізм” був не оказіональним стилістичним прийомом, але „сформованою точкою зору, постійно присутньою в інтелектуальному ландшафті”¹¹. Втім, для Ч.Фіделсона, як і для Ф.Маттієсена, попри певну розбіжність естетичних преференцій, очевидним було народження національної літератури та інтелектуальної історії з мови та в мові Емерсона, Торо, По, Готорна, Мелвілла та Вітмена.

⁸ *Fiedelson Ch. Symbolism and American Literature.- Chicago: University of Chicago Press, 1953. – P.74.*

⁹ *Ibid.*, p.70.

¹⁰ *Ibid.*, p.108.

¹¹ *Ibid.*, p.43.

Свою версію американського ренесансу запропонувала Дж.Томпкінс, 6-й розділ книги якої, "The Sensational Designs", промовисто називається "Інший американський ренесанс" ("The Other American Renaissance"¹²). Предметом уваги дослідниці є сентиментальна література (тому переклад назви роботи Дж.Томпкінс українською неминуче втрачає один із конотатів: "The Sensational Designs" імплікує окрім „почуттєвості” ще й „сенсаційність”, на що розраховує літератка), яку вона вважає недооціненою, а причини бачить у маскулінних пріоритетах формування канону. Власне, всі розмови про американський ренесанс так чи інакше закінчуються спробами реформи канону, що ілюструє, зокрема, рубрика "Extra" в часописі "American Literature"¹³. У ставленні до американського ренесансу сучасне американознавство характеризується, як уже говорилося, перш за все, намаганням змінити смисло-наповненість канону, який має бути доповнений за рахунок репрезентативності створених добою мультикультуралізму „альтернативних” канонів – феміністичних, афроамериканських тощо, і, по-друге, стремлінням радикального переосмислення самої категорії.

Нагадаю, що для Ф.Маттієсена американський ренесанс був чітко визначеним в історії національної літератури періодом. Власне, це були 1850-1855 роки, коли з’явились найбільш репрезентативні для доби і нації твори, що, характеризуючись виразною світоглядно-естетичною

¹² *Tompkins J. Sensational Designs. The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860.* - N.Y.: Oxford UP, 1985. –147-185.

¹³ Див., наприклад: *Kolodny A. The Integrity of Memory; Creating a New Literary History of the United States*, 57 (1985): P.291-307; *Spengemann W. American Things: The Problem of American History*, 57 (1985): P.456-481; *Elliott E. New Literary History: Past and Present*, 57 (1985): P.611- 621; *Bercovitch S. America as Canon and Context: Literary History in a Time of Discourse*", 58 (1986): P.99-107. Принагідно зауважу, що на загал для студій С.Берковича характерний, так би мовити, ідеологічний підхід, про що свідчать як його стаття "The Problem of Ideology in American Literary History" (*Critical Inquiry* 12 (1986): P.631-653), так і укладений і відредагований ним збірник наукових праць "Reconstructing American Literary History" (Cambridge: Harvard UP, 1996).

IV. Полемічна трибуна

близькістю, засвідчили появу конкурентноспроможної в усіх смислах національної літератури: це романи Н.Готорна (N.Hawthorne) „Багряна літера” (“The Scarlet Letter”, 1850) і Г.Мелвілла (H.Melville) „Мобі Дік” (“Moby Dick” 1851), цикл есеїв Р.В.Емерсона (R.W.Emerson) „Представники людства” (“Representative Men”, 1853), „Волден” (“Walden”, 1854) Торо (H.Thoreau) та перше видання збірки В.Вітмена (W.Whitman) „Листя трави” (“Leaves of Grass”, 1855). Запропонована ж наприкінці 20 століття модифікація категорії спрямована, перш за все, на розширення хронологічних меж американського ренесансу. На сьогодні існують принаймні три найбільш популярних варіанти. Це визначення меж ренесансу 1790-1860-ми роками, умовно кажучи, від війни за незалежність до Громадянської війни¹⁴, або 1830-1860-ми, де за точку відліку слугує відмова Емерсона від проповідницької кафедри¹⁵. У 1980-1990 роки популярності зажила пропозиція відвести під американський ренесанс, на кшталт його європейського аналогу, ціле століття – 1830-1930 роки, де завершенням періоду бачиться вихід з економічної депресії, що спонукала до кардинального переосмислення національних засад, а мистецтво, вибухнувши грандіозністю архітектурних комплексів громадських будівель Вашингтону, Чикаго, Нью-Йорку, здавалось, візуально втілювало заповідану „батьками-засновниками” ідею створення „нового демократичного порядку” (Т.Джефферсон). Тому американський модернізм, як мистецтво нового часу, вже самою своєю природою був орієнтований на принципове відмежування від традицій минулого¹⁶.

Розширення хронологічного простору мало закономірним наслідком намагання представити американський ренесанс як цілісний культурний рух, що, знов-таки, за

¹⁴ *Tompkins*, p.149.

¹⁵ *Rosa A. Salem*, *Transcendentalism, and Hawthorne*.- Associated UP, 1990. – P.25.

¹⁶ *Smith D.L.* *Representative Emerson: Versions of American Identity // Religion and American Culture*, Vol.2, #2 (Summer, 2002).- P.159-180.

європейським зразком, характеризується радикальними змінами у суспільному, духовному і науковому житті. За доказ наводиться оновлення догматики і практики традиційного пуританства, яке, переживши „друге пробудження” у 1820-ті роки, прибрало менш ригористичну, пантеїстично-раціоналістичну форму унітаріанства. Зникнення географічного фронтиру і поширення аболіціонізму, розквіт техніки і формування книжкового ринку, закладання традицій національного живопису в роботах митців, що об’єдналися в „школу річки Гудзон” (“Hudson River School”), не забуваймо про здобутки національної літератури, – навіть цей побіжний перелік, на думку апологетів¹⁷, має переконати в необхідності експансії категорії.

Не вступаючи в розлогу дискусію, зверну лишень увагу на те, що всі інноваційні варіанти так чи інакше обертаються довкола центральної постаті 1850-х років, а саме Р.В.Емерсона, діяльність якого не тільки вирішальним чином вплинула на мистецьке і особистісне становлення практично кожного з діячів доби, але ідеї якого формували інтелектуальну та художню матрицю американського суспільства протягом тих тридцяти років, що передували Громадянській війні. За історично підтвердженим визнанням В.Вітмена, „Америка майбутнього... не знайде нікого, кого б можна було поставити поряд з цією людиною, з якої почалася ціла процесія”. Тому, розуміючи під американським ренесансом філософсько-мистецьке життя США 1830-1860-х років, мейнстрімом якого була діяльність очолюваних і керованих Емерсоном трансценденталістів, вважаю за доцільне детальніше зупинитись на ключових концепціях трансценденталістської філософії, етики та естетики, що не тільки вплинули на формування літературних пріоритетів доби, але і уможливили співвіднесення її досягнень зі здобутками титанів європейського Відродження.

¹⁷ Ibid., p.179.

1.1. Прологомени трансценденталізму

*The key to the period
appeared to be that the mind
had become aware of itself.*

R.W.Emerson

Дефініція „трансценденталіст” була досить широко вживаною в середовищі американських інтелектуалів 19 століття і залюбки застосовувалась ними для самоідентифікації. Так, Дж.Кларк (James Freeman Clarke) називав себе трансценденталістом просто через те, що „не вірив, ніби людські відчуття були джерелом всього доступного йому знання”¹⁸. Для Дж.Ріплі (George Ripley) термін імплікував віру „у верховенство розуму над речами”¹⁹. На противагу йому, К.Креч (Christopher Crach) вважав трансценденталізм нічим іншим, але „тим живим і завжди новим духом правди, який неухильно струмує вперед у своєму завоюванні світу”²⁰. Дж.Секстон (Jonathan Saxton) стверджував, що „кожна людина є трансценденталістом”²¹, а Емерсон не погоджувався з тим, що взагалі є підстави говорити про „чистих трансценденталістів”²².

Тривалість і напруга дискусій, що точились у Новій Англії 1840-х років стосовно дефініції і смислонаповнення категорії „трансценденталізм”, говорять про драстичність умов формування цього руху молодих інтелектуалів. Зароджений як реакція на внутрішньо конфесіональний конфлікт унітаріанства, трансценденталізм став викликом існуючим культурним формам, пошуком шляхів

¹⁸ Thomas J.W. James Freeman Clarke: Apostle of German Culture to America.- Boston: Luce, 1949. – P.131.

¹⁹ The Transcendentalists: An Anthology. Ed. By Perry Miller.-Cambridge: Harvard UP, 1950.- P.255.

²⁰ Ibid., p.301.

²¹ Ibid., p.87.

²² The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. 12 vols. Ed. By Edward W.Emerson.- Boston: Houghton Mifflin, 1903-1904.- Vol.1.- P.338.

реінтеграції духовного і матеріального начал, намаганням реалізувати умоглядні ідеї на практиці, що привело до ревізії і реструктурування усталених і узвичаєних норм релігійного, суспільного і культурного життя. З часом стало зрозумілим, що трансценденталісти належали до першої генерації американських інтелектуалів, діяльність яких, як колись і діячів європейського Ренесансу, розповсюдилась на всі сфери життя – від релігії до освіти, від філософії до життєвої практики. Присутність трансценденталізму на побутовому рівні дратувала і викликала бажання супротиву чи хоч би в'їдливого коментаря. Ч.Діккенс зі своїх американських вражень вивіз спогад про трансценденталізм як "щось незрозуміле", а Е.А.По саркастично радив письменнику-початківцю для створення "трансцендентальних текстів" "вживати якомога менше слів, перекинувши їх смисл на прямо протилежний загально прийнятому". Популярність ідей і одночасна затемненість їх смислу спонукали Емерсона до виголошення лекції "Трансценденталіст" ("The Transcendentalist", 1842), хоч і вона не надто виправила ситуацію. За Емерсоном, "трансценденталіст приймає цілісну систему духовної доктрини. Він вірить у чудеса, у постійну відкритість людського розуму до нових потоків світла і сили; він вірить у натхнення і екстаз. Він воліє, щоби духовні принципи переживались, щоби вони цілковито розкривали себе, в усіх можливих відношеннях до людини, не допускаючи нічого недуховного, тобто все позитивне, догматичне, особистісне. Тож духовним виміром натхнення є глибина думки"²³. Так у плетиві унітаріанської риторики викристалізовувалось сформульоване Емерсоном нове для американської спільноти розуміння мислительної діяльності як активної творчої сили, здатної впливати на дійсність і трансформувати її. Тож термін поступово набував досить чіткого наповнення і, попри можливі

²³ Ibid., p.158.

IV. Полемічна трибуна

раміфікації, був ідентифікований за рядом виразних типологічних ознак. У нашій розвідці ми обмежимося маркуванням того аспекту пуритансько-унітаріанського дискурсу трансценденталістської художньої практики, що мала кінцевим результатом формування засадничих принципів поетики національної літератури.

Історично новоанглійський трансценденталізм заявив про себе як одна з форм пошуку нової релігії, що було досить поширеним явищем в Америці першої половини 19 століття²⁴. Він став засобом вираження радикального невдоволення, притаманного американському унітаріанству, (що, у свою чергу, було ліберальним рухом у межах конгрегаціоналізму), породженого суперечностями унітаріанської епістемології, базованої на концепціях Дж.Локка. Унітаріїв зацікавив один із його постулатів, а саме твердження, що людське знання є емпірично похідним наслідком чуттєвого досвіду. Приймаючи цю тезу за висхідну, унітаріанство доповнило її думкою про досягання сакральної іпостасі універсуму, явленої в природі і людині, через цілеспрямоване, раціональне рефлексування одкровень Святого Письма, вважаючи його ефективнішим за безпосередню інтуїцію²⁵. Для молодих унітаріанських радикалів, керованих Р.В.Емерсоном і Т.Паркером, така світоглядна пресупозиція виявилась малопродуктивною, оскільки, як вони вважали, вона унеможливлювала безпосередність спілкування зі Всевишнім. Стимульовані посткантіанською філософією, знаною на американському континенті у редакції Гете, Карлайля і, не в останню чергу, Кольріджа, вони були схильні наділяти людину, вже

²⁴ Загальний огляд релігійного контексту, у якому формувався трансценденталістський рух, див.: *Miller P. The Life of the Mind in America, from the Revolution to the Civil War.* - N.Y.: Harcourt, 1965. - Book 1; *Hudson W. Religion in America.* - N.Y.: Scribner, 1985. - P.158-203; *Noll M. America's God. From Jonathan Edwards to Abraham Lincoln.* - Oxford UP, 2002. - P.161-346.

²⁵ Глибокий і виважений аналіз рецепції ідей Дж.Локка новоанглійським унітаріанством див.: *Howe D. The Unitarian Conscience: Harvard Moral Philosophy, 1805-1861.* - Cambridge: Harvard UP, 1970. - P.27-44.

обдаровану здатністю „розуміти” (“understanding”), вищими ментальними спроможностями, тим розумом (Reason), який дозволяє інтуїтивно осягати духовну істину. Принагідно зазначу, що, номінувавши інтуїтивне начало як „Reason”, вони зіткнулись із семантичним парадоксом, який так і не спромоглися доладно пояснити. Унітаріанська дихотомія Розум = Розуміння (Reason = Understanding), функціонуючи як біполярна синонімія рівнозначних і взаємозамінних категорій, стала важливим кроком у самоідентифікації новоанглійського трансценденталізму.

Пріоритетність концепту вищого розуму і була осердям того інтелектуального феномену, що отримав назву американського трансценденталізму. У філософських студіях трансценденталістів номен „Розум” (“Reason”), часом, субституювався синонімічними „Дух” (“Spirit”) чи „Душа” (“Soul”), але завжди розумівся як вияв внутрішнього світла, або голосу Всевишнього чи іманентної присутності божественного в людині. У суто релігійному сенсі існували певні відмінності у світогляді трансценденталістів, спричинені мірою їх радикалізму: Дж.Кларк (James Freeman Clarke), В.Фернес (William H. Furnes) та К.Френсіс (Convers Francis) належали до поміркованих, що обумовило їх авторитетність серед представників унітаріанського руху; Дж.Вері (Jones Very) шокував оточуючих, представляючись новим месією; Б.Олкотт (Bronson Alcott), поділяючи з Емерсоном віру в ефективність особистісних стосунків з Господом, був категоричнішим у трактуванні ідеї іманентності.

Власне, можна говорити про трансценденталізм як цілком певний образ думання, своєрідну мисленну матрицю, що сформувалась всередині унітаріанства як реакція на його раціоналізм, і, еманована зовні, виявилась потужним стимулом навіть для таких світоглядно незалежних творчих особистостей як Вітмен і Мелвілл.

У 1835-1845 роках, що були періодом розквіту руху, до кола трансценденталістів належало досить велике число

IV. Полемічна трибуна

інтелектуалів різного гатунку і масштабу. Тому обмежимося найвідомішими іменами тих, хто беззастережно входить до трансценденталістського канону. Це Бронсон Олкотт, Орест Браунсон (Orestes Brownson), Еллері Ченнінг (Ellery Channing), Джеймс Ф.Кларк, Ральф В.Емерсон (R.W.Emerson), Маргарет Фуллер (Margaret Fuller), Джон Ф.Двайт (John F.Dwight), Теодор Паркер (Theodore Parker), Елізабет Пібоді (Elizabeth Peabody), Джордж та Софія Ріплі (George and Sophia Ripley), Генрі Торо (Henry Thoreau) і Джоунс Вері. Впливів трансценденталізму зазнали Джеймс Р. Ловелл (James Russell Lowell) і В.Вітмен (Walt Whitman), Н.Готорн і учасники комун у Брук-Фарм (Brook Farm) та Фрутлендс (Fruitlands), більше того, навіть така позірно далека від реалій життя поетка, як Емілі Дікінсон (Emily Dickinson).

Оскільки ця розвідка не ставить за мету докладне висвітлення історії трансценденталізму, а претендує на осмислення лише кількох аспектів, що стосуються переважно літературної діяльності, то увага більшою мірою буде зосереджена на постатях, чия літературна творчість знайшла визнання за межами Трансценденталістського Клубу. Попри існуючу в американознавстві традицію трактувати літературу трансценденталістів у переважно релігійному вимірі, більше того, як цілковито релігійний феномен, що став одним із наслідків „другого релігійного пробудження”, або як вияв реформаторських пошуків конгрегаціоналізму²⁶, чи як суто лінгвістичні вправи у випрацюванні мови Нового Світу²⁷, безсумнівним, з точки зору сьогодення, є потужний і виразний вплив трансценденталізму як на соціальну та інтелектуальну історію країни, так і на формування цілком певних естетичних стандартів. Прикметною і справедливою є заувага П.Міллера: „Трансценденталізм не був, як звикли вважати, суто літературним явищем, але поезія в ньому

²⁶ Thomas, p.134-142.

²⁷ Kramer, p.42.

була на другому місці після релігії”²⁸. Трансценденталісти, переймаючись вирішенням релігійних проблем, разом із тим не забували про публіку, „до уваги якої апелювали так само настійливо, як і до її розуму”²⁹. Думається, що попри унікальний і оригінальний характер кожного твору трансценденталістів, чи то є „Волден” Торо, чи екстатична поезія Дж.Вері, профетичний романтичний імпульс, інтенсифікований традиційною для Нового Світу релігійною практикою, став головним фактором жанрових девіацій. Всупереч енергійним твердженням трансценденталістів, що між ними „немає двох подібних мислителів” (Дж.Кларк), гадаю, що саме в естетичній площині є можливим виділення певних найбільш загальних спільних рис, до яких належать біблеїзована риторика, символічність і алегоризм, розкішна образність і метафоричність, тяжіння до афористичності і дидактизму. Це є цілком зрозумілим, якщо згадати вже зазначену генезу трансценденталізму на перетині релігійних (унітаріанство), культурних (європейський романтизм) і філософських (посткантіанство) тенденцій. Тож наступним завданням цього шкіцу є амбітна спроба розглянути трансценденталізм як органічний симбіоз цих трьох тенденцій, зацентрувавши увагу на засадничому пуритансько-унітаріанському компоненті. Це найбільш помітно у прагненнях до профетичності, у намаганнях реконструювати світ довкола себе і, головне, у настійливому формуванні власної індивідуальності (за словами Емерсона, „розвивати особистість задля належного служіння громаді і Всевишньому”), маніфестованих у підкреслено особистісних ліричних ламентациях від першої особи. Сформовані і закріплені літературою трансценденталізму, ці риси на століття стануть родовими ознаками американської літератури.

²⁸ The Transcendentalists, p.9.

²⁹ Buell L. Literary Transcendentalism. Style and Vision in the American Renaissance. - Ithaca: Cornell UP, 1973.- P. 13.

1.2. Трансцендентне підґрунтя національної літератури: доктрина і практика

Одним із загальних місць американознавства є відлік епохи трансценденталізму з 1832 року, коли Р.В.Емерсон відмовився від посади проповідника. Більшість трансценденталістів так само, як Емерсон, або були проповідниками, або отримали духовну освіту. Але навіть неоцерковлені Фуллер, Торо і Елкотт були носіями потужних релігійних пристрастей. Найвідоміший часопис трансценденталістів мав характерну назву „Журнал для літератури, філософії і релігії” (“A Magazine for Literature, Philosophy, and Religion”). Розуміння тісного зв'язку між релігією і мистецтвом, а мистецтва – як похідного релігійного переживання і релігійного почуття, що за самою своєю природою потребувало образного мислення, було спільною засадничою тезою трансценденталізму. Хоч, як уже згадувалось, трансценденталізм витоками своїми пов'язаний з унітаріанством, а отже, зароджувався як релігійний рух, за слушною заувагою Л.Буелла, „він був не меншою мірою поетичним і органічно викладав свої думки у піснях”³⁰.

Від початків формування Нового Світу пуританські проповідники традиційно відігравали в соціумі роль не тільки духовних, але і культурних наставників пастви, контролюючи формування належних етичних пріоритетів і естетичних смаків. Згідно кальвіністської доктрини, це жодним чином не впливало на число обраних Господом для спасіння, але могло стати вирішальним у долі спільноти, приналежність до якої гарантувала певну соціальну і духовну захищеність. Висловлена унітаріями, а потім розвинена трансценденталістами думка про можливість виправлення і вдосконалення людської природи, з одного боку, стала свідченням радикальної ревізії старої догматики, а з іншого, мала наслідком зміну розуміння

³⁰ Ibid., p. 22.

природи мистецтва і його функцій. Унітарії бачили кінцеву мету своєї релігії у ефективному пошуку шляхів удосконалення моральних якостей людства і тому всіляко намагались уникнути суворого розмежування між „сакральним” і „секулярним”. Це уможливило бачення мистецтва як одного із дієвих допоміжних засобів впливу на паству, як форму своєрідного проповідництва, а не породження зла, яким його проголосили кальвіністи. Категорії „істини” і „краси” в ідеології унітаріїв мислились як гомогенні і синонімічно взаємозамінні. Так, В.Е.Ченнінг писав: „Немає такого поняття, як гола істина, принаймні, якщо йдеться про моральні речі. Така істина має являтися нам теплою і живою, з усіма враженнями і симпатіями, які вона викликала в душі, що її породила”³¹. Навіть набагато консервативніший за Ченнінга у питаннях релігії В.Пібоді (W.B.Peabody) вважав „поезію не дуже віддаленою від релігії, оскільки їй теж властива тенденція підносити думки і почуття над рівнем буденного життя”³². Тому закономірним виглядає висновок, до якого, продовжуючи думку унітаріїв, прийшли трансценденталісти: мистецтво, і, зосібна, мистецтво слова, потенційно є такою ж мірою духовним і надихаючим, яким є сакральне біблійське слово. Окрім взагалі властивого романтичним поетикам трактування слова як еманції пророчої сутності генія-художника, американський трансценденталізм мав ще свої, власні резони для проголошення подібних одкровень.

В очах пуритан і їх нащадків Біблія, на загал, і Христос, зокрема, були найдосконалішим втіленням натхнення божественного Творця. Але при цьому вони вважали, що й інші люди відкриті для божественного натхнення, хай меншою мірою, не так абсолютно і досконало, як Ісус, але можливість прилучитися до сакрального джерела надається кожному від народження. Можливо, ця пресупозиція прояснює наступні слова

³¹ The Transcendentalists, p.124.

³² Цит. за: *Kramer*, p.86.

IV. Полемічна трибуна

Емерсона: „що завадить нам універсалізувати діяння Бога і К., щоби повірити, що дії Святого Духа у випадку пророка Ісайї були того самого штибу, що і у випадку поета Мільтона?”³³. Тож, якщо натхнення чи долучення до божественного джерела доступне для всіх, тоді літературна творчість стає не тільки розвагою чи можливим корисним заняттям, а щонайменше сакральним актом. „Творення, – писав Емерсон, – це доказ присутності божественного начала. Хто б не творив, вже є Богом, і якими б таланти не були, якщо людина не творить, чистий потік Божества тече повз неї”³⁴. У художньому вимірі це твердження можна трактувати як один із оригінальних варіантів романтичної експресивності, хоч теологічний аспект типологічно близький до того, що німецькі романтики називали романтичною релігією. Поет, у цьому разі, прибирає роль натхненного напівбога, який творчістю долучається до Творіння. За версією Емерсона, Христос і пророки були, в першу чергу, поетами, висловлювання яких збурювали високі почуття формулюванням простих і вічних істин.

Відоме Емерсонове „Звернення до студентів теологічного коледжу” (“Divinity School Address”, 1838) є одним із найбільш яскравих свідчень цих положень. Стрижнем його доповіді є послідовно проведена аналогія між поезією, релігією та її проповідниками. Пророки, включно з Ісусом, для Емерсона, це „святі співці” (“holy bards”), висловлювання яких „священні і незмінні, що відповідає їх чистоті”³⁵. Але, як вважає Емерсон, їх слова не можуть правити за абсолют, якого має дотримуватись людство. Твердження Ісуса, що він – Бог і що людство побачить Бога у ньому, на погляд Емерсона, було результатом „захвату піднесених емоцій”. А пізніше ці його слова, як і „всі доктрини Розуму”, було zdeформовано

³³ The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson. 8 vols. – Cambridge: Harvard UP, 1960-1966. - Vol. III. - P.240.

³⁴ The Journals... - Vol.Y. – P.341.

³⁵ The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. - Vol.1. - P.126.

„доктриною Розуміння”. „Розуміння вихопило цю піднесену пісню з поетових вуст” і перетворило на догму, що Ісус був Богом. „Ідіоми його мови і фігури його риторики узурпували місце його правди; і церкви збудовані не на його принципах, але на його штукарстві. Християнство перетворилося на Міф, як це сталося перед тим з поетичними вченнями Греції і Єгипту”³⁶. На думку Емерсона, Ісус не висловлював неповаги до древніх пророків; він був просто чесною людиною, „впевненою у своїх силах” (“he was self-reliant”)³⁷. Тому, закликає Емерсон, не варто обожнювати його особу, але треба вчитись у нього впевненості у власних силах³⁸.

„Ви – новонароджені співці Святого Духа”, – звертався Емерсон до майбутніх теологів і проповідників, закликаючи їх до сміливого вдосконалення і прояснення тексту Святого Письма: „Гебрейські і грецькі рукописи містять безсмертні висловлювання, що стали хлібом насущним для мільйонів. Але їм бракує епічної цілісності, вони фрагментарні, не впорядковані належно інтелектуально. Я чекаю на нового Вчителя, який так заглибиться у ці осяйні приписи, що побачить їх як цілісну систему, побачить їх досконалу циклічну завершеність”³⁹. Виголошена Емерсоном доповідь недвозначно розкриває його ставлення до біблійського тексту саме як до тексту, новий, покращений варіант якого може бути написаний богонатхненними талановитими сучасниками.

Загальновідома реакція аудиторії і громадського загалу на цю доповідь Емерсона: від цілковитої негачії з боку ортодоксів і клерикалів до ентузіастичного захвату молодой генерації теологів, соратників-трансценденталістів і навіть поміркованих інтелектуалів. Характерним є висловлювання Г.В.Лонгфелло, який сам належав до

³⁶ Ibid., p. 129.

³⁷ Ibid., p. 129-130.

³⁸ Ibid., p. 130-132.

³⁹ Ibid., p.115.

IV. Полемічна трибуна

унітаріанської церкви, з повагою ставився до духівництва, а його брат, унітаріанський проповідник, з часом приєднався до трансценденталістів: „Зрештою, це був тільки сміливий гуманітарний дискурс, у якому Христос і Гете згадувались як великі філософи”⁴⁰.

Більш-менш близькими до радикальних ідей Емерсона були позиції трансценденталістів Е.Нортон (Andrews Norton), Е.Хейла (Edward E.Hale), В.Е.Ченнінга. Нарис останнього про Мільтона (Milton, 1842) став ілюстрацією до Емерсонової тези, що „інтелектуальні дари Господа у поетичному геніїві є найбільш трансцендентними” і слугують „достеменним виявом божественного начала”⁴¹. Як писав В.Ченнінг: „В інтелектуальній природі, облаштованій для прогресу і вищих форм буття, мають бути креативні енергії... І поезія є тією формою, в якій ці енергії найчастіше оприявлюються”. Через це, хоч би поезія була недолугою в художньому сенсі, „вона слугує вищим законам” і „є могутнім засобом облагородження і піднесення почуттів”⁴².

Цей нарис Ченнінга мав широкий розголос. Емерсон побачив у ньому своєрідну віху в становленні американської критики⁴³. Брайант залюбки цитував з нього фрагмент про важливість поезії для суспільства і завершив ним власну лекцію „Цінність і ужиток поезії” (“The Value and Uses of Poetry”). Це був той додатковий аргумент, який свідчив про дистанціювання ідей трансценденталістів від унітаріанства. Трансценденталісти принципово відстоювали важливість мистецтва релігійною природою його першопочатків. Для Емерсона це була та теза, на якій трималась вся його теорія мистецтва: поезія поціновується своїм духовним наповненням, здатністю „пробуджувати

⁴⁰ Цит. за: Buell, p.32.

⁴¹ The Transcendentalists, p.162.

⁴² Ibid., p.166.

⁴³ The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. - Vol.X. - P.339.

безсмертні почуття⁴⁴, в той час як „Біблія та інші святі писання є єдиними по-справжньому оригінальними книгами, у порівнянні з якими програє і Шекспір”⁴⁵.

Літературна мета, якої прагнув Емерсон, була щонайменше подвійною: він хотів об'єднати в одній творчій особистості „поета” і „проповідника”, а духовне одкровення – з досконалістю вербального втілення. Ця амбівалентність висвічує образ поета-проповідника зі „Звертання до студентів...” і проходить пунктиром крізь всю літературну критику мислителя. Як і ідеальний проповідник, Емерсонів „поет” має виступати „примирителем” (“reconciler”⁴⁶), бездоганним медіатором натхнення, явленого у досконало твореному слові⁴⁷. У Емерсоновому есеї „Представники людства” Шекспір і Сведенборг персоніфікують ці полюси амбівалентності. „Для виконавських якостей, для творчості Шекспір є унікальним, його спроможність до виразності є незрівнянною”, - вважає Емерсон, хоч, зауважує, що у англійського барда немає іншої мети, окрім самодостатньої краси слова і задоволення смаків публіки⁴⁸. Сведенборг, у свою чергу, був обдарований прозорливістю великого поета, але його розум, „обмежений релігійними приписами”, продукував відверто нудні твори⁴⁹. Тож, на думку Емерсона, світ потребує „поета-проповідника, примирителя, що не марнуватиме час, як драматург Шекспір, і не йтиме навіпамаки серед могил, як плакальщик Сведенборг, але який буде бачити, говорити і діяти з належним натхненням”⁵⁰.

⁴⁴ The Journals... - Vol.VII.- P. 314.

⁴⁵ The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. - Vol.IY.- P.357.

⁴⁶ The Journals... - Vol.III. - P.37.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. - Vol.IY.- P.212.

⁴⁹ Ibid., p.134.

⁵⁰ Ibid., p.219.

IV. Полемічна трибуна

Неоднозначно сприйняли трансценденталісти сформульовану Емерсоном естетичну доктрину, хоч ніхто не заперечував, за словами Ченнінга, що „Емерсон є найкращим серед усіх нас”⁵¹. Той же Ченнінг дорікнув Емерсону, що він займається, власне, конструюванням башти зі слонової кістки, так почавши критичний огляд есею „Американський вчений” (“The American Scholar”): „Не як учений, не як поціновувач літературної праці, не як митець він (вчений – Т.М.) повинен бути серед людей – але як їх брат”⁵². Так вважали й інші, а Б.Олкотт, один із найсуворіших критиків Емерсона, зауважив: „Література має бути результатом продукування Релігії, тобто, іншим аспектом спроб людини вдосконалити себе”⁵³.

Для М.Фуллера емерсоніанська естетика виглядала не надто радикально. Вона вважала культуру Бостона не чутливою до „поетичної сторони буття”, тож поезія, „що співається задля співу, не має етичного чи якого іншого суттєвого значення”⁵⁴. Дж.Двайт, К.Креч, В.Ченнінг і, до певної міри, Торо віддавали перевагу художньому началу перед релігійним. „Як може існувати релігія без музики?” – питався Двайт і сам відповів на це, облишивши проповідництво і присвятивши своє життя музичній критиці⁵⁵. Торо, постійно говорячи про свою втому від нав’язливого моралізаторства трансценденталістів, змушений був визнати: „Що найбільше дратує мене в моїх творах, так це відчутний у них моральний елемент”⁵⁶.

Видається очевидним, що ніхто з трансценденталістів, попри позірну незгоду з Емерсоном, не знехтував образом поета-проповідника. Ченнінг настійливо оспівував у своїх

⁵¹ Цит. за: *Buell*, p. 40.

⁵² Цит. за: *Buell*, p. 41.

⁵³ *The Transcendentalists*, p. 89.

⁵⁴ *Ibid.*, p.91.

⁵⁵ *Kramer*, p.201.

⁵⁶ *The Journals of Henry D. Thoreau*. 14 vols. – Boston: Houghton Mifflin, 1906. – Vol.1.- P. 316.

віршах височінь його намірів та ідеальність духовних поривань: „Настільки святе його покликання, що тінь зневаги не торкнеться його шляху” (“So sacred is his Calling, that nothing / Of disrepute can follow in his path...”⁵⁷), приміряючи до себе створений образ, а також, захочуваний Емерсоном, і роль першого поета Нової Англії. М.Фуллер, у черговий раз рефлексуючи з приводу драстичних Емерсонових концепцій, змушена була визнати: „Людина, яка має в собі блискітку генія чи здатність розвивати талант, певно, вважає себе обдарованою священним обов’язком. Вона бачить себе проповідником від природи, пастирем людної”⁵⁸. Не дивно, що поезія і критика трансценденталістського часопису „Циферблат” (“Dial”) звучали в унісон цим деклараціям.

Цей перелік переконливих прикладів можна множити далі, але всі вони, так чи інакше, свідчать про те, що трансценденталісти, зрештою, прийняли Емерсонову романтичну концепцію поета-проповідника за певну модель для творчого наслідування, хоча міра її привласнення, адаптації, як і розуміння її значимості, були різними. Ця модель, по-перше, ідеально відповідала професійним навичкам трансценденталістів, як теологів чи проповідників, і опосередковано, через покликання, підтверджувала приналежність до обраних Всевишнім. Так, Т.Паркер і О.Броунсон свій поклик до проповідництва і подальшу літературну діяльність пояснювали глибоко емоційно пережитим відчуттям присутності Бога, яке кожен із них зазнав у дитинстві⁵⁹. Тобто, вони пережили трансцендентальне одкровення набагато раніше до того, як суперечності унітаріанства привели до розриву з ним. І, по-друге, створений Емерсоном образ поета-проповідника

⁵⁷ The Transcendentalists, p.356.

⁵⁸ Ibid., p.192.

⁵⁹ The Works of Orestes A.Brownson. Ed. Henry E.Brownson. - Detroit: Nourse, 1882-1907. - Vol.5. - P.5-6; Parker Th. Autobiography, Poems and Prayers. - Boston: American Unitarian Association, 1911. - P.290.

IV. Полемічна трибуна

вдовольняв приховані творчі амбіції, в чому більшість з трансценденталістів, включаючи самого Емерсона, зізнавались у щоденниках: роль поета „зваблює не провокативністю наявних у ній обмежень, але спокушує можливостями впливу”⁶⁰. Можливо, найбільш показовим виявом синтезу цих двох векторів трансценденталізму стало формування людської і творчої особистості Вітмена, який, за його власним зізнанням, дійшов до точки кипіння завдяки Емерсону.

Романтично-емблематичний образ поета-проповідника приховував більш практичну і нагальну потребу, перед якою стояли трансценденталісти, - це визначення власного місця в соціумі, який дотоді не випрацював для них якогось соціального статусу. Всі вони пройшли через доволі гостру і болісну кризу пошуку власної ідентичності, яку воліли називати „покликанням” (“vocation”). Можливо, це була і перша генерація американського соціуму, що стояла перед проблемою ідентифікації власного життєвого і соціального призначення. Торо так писав про це у щоденнику: „Я б побоювся бути рибалкою, мисливцем, фермером, проповідником і т.п., але вловив би, вполював, фермерствував, проповідував щось інакше, ніж це зазвичай робиться”⁶¹. Або його ж характерне зізнання: “Моя професія – завжди бути насторожі, щоб знайти Господа серед природи”⁶². Такого роду непрактичність віталась трансценденталістами. Як говорив Емерсон, „маленька чесність краща за будь-яку кар’єру”⁶³. Коли Дж.Двайт втратив кафедру проповідника у Нортгемптоні (Northampton), Е.Пібоді закликала його не втрачати доброго гумору, бо тепер він може „проповідувати істинно трансцендентально в істинній церкві друзів... без грошей і

⁶⁰ The Journals of Henry D. Thoreau. - Vol.VI. - P.144.

⁶¹ Ibid., p.45.

⁶² Ibid., p.472.

⁶³ The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. - Vol.YI. - P.189.

без розцінок – уславлюючи єднання зі Всевишнім”⁶⁴. Це був досить трагічний і болісний пошук, який приводив і до руйнації особистостей внаслідок жорстокого розчарування і втрати ілюзій. За справедливою увагою Ч.Фіделсона, „всі Емерсонові молоді люди мали проблеми з вибором кар’єри: сьогодні, озираючись на те покоління, розумієш, що пробудження трансценденталізму привело до серії особистих поразок”⁶⁵.

Майже всі трансценденталісти, що мали літературні амбіції, зазнали подібних невдач. Емерсон заохочував до творчості Б.Олкотта, В.Е.Ченнінга, Дж.Вері, Г.Д.Торо, М.Фуллер, закликаючи наслідувати ідеальний образ поета, „який відчуває і всім серцем любить гармонію, що існує в душах і речах, і особливо відповідності між тими і тими”⁶⁶. В лекції „Трансценденталіст” (“The Transcendentalist”) Емерсон якраз і змальовував стан молодшої генерації сучасників, які намарне чекали на знак-свідчення свого високого покликання.

Коли ж трансценденталісти все ж досягли певного літературного успіху, то зіткнулись з невідповідністю своїх творів запитам публіки. ”Есеї про Істину, Красу і Добродієвість, – писав Дж.Кларк в одному з листів, – нікому не потрібні в околицях Бостону”⁶⁷. Тому, окрім літературної творчості, що відповідала іпостасі поета-проповідника, трансценденталісти реалізовували себе у визначених і визнаних суспільством ролях журналістів, оглядачів і лекторів. Саме лекторування найбільше відповідало їх намагання інкорпорувати істинно трансцендентальний тип висловлювання у громадське життя. Лекторування потребувало практично тієї ж ораторської техніки, що і проповідування у церкві, навички

⁶⁴ Цит. за: Buell, p.51.

⁶⁵ Fiedelson, p.16.

⁶⁶ The Letters of Ralph Waldo Emerson. Ed. Ralph L. Rush. - N.Y.: Columbia UP, 1939. - P.435.

⁶⁷ Цит. за: Buell, p.52.

IV. Полемічна трибуна

і принципи організації якого були засвоєні трансценденталістами як випускниками богословських шкіл. До того ж лекторування, здавалось, відкривало необмежені можливості перед словом і його носієм: „Ти можеш реготати, плакати, переконувати, співати, глузувати чи молитися, відповідно до свого генія”, – звирявся Емерсон Карлайлеві⁶⁸. Правда, з часом, виявилося, що успішними лекторами з-поміж усіх трансценденталістів були тільки Емерсон і Паркер.

Ретроспективно видається, що літературні позиції трансценденталістів були доволі суперечливими. З одного боку, вони формували той образ поета, на якого чекала публіка Нової Англії і який готова була прийняти. Але з іншого, – вони шукали можливостей зберегти пуританську концепцію літератури у час, коли ця концепція на очах ставала анахронізмом. Використання релігійної лексики у зображенні ролі і призначення Поета по суті обмежувало їх естетичні шукання традиційними для новоанглійської культури теоцентричними рамцями. У цьому полягала одна з особливостей літературного кредо трансценденталістів – їх цікавили не естетичний ідеал чи релігійна істина як такі, але гармонійне поєднання обох, що було одночасно і причиною невдач, і тривалого успіху створеної ними літератури.

1.3. Художня своєрідність літератури трансценденталізму: антитетичний синтез екстатичного натхнення і літературної майстерності

Ідея натхнення є стрижневою у спробах трансценденталістів пояснити, як саме має створюватись мистецтво і яким чином воно має впливати на публіку⁶⁹. „Композиція твору не може конструюватись за довільним бажанням, – був переконаний Б.Олкотт. – Душа одна є

⁶⁸ The Letters of Ralph Waldo Emerson, p. 171.

⁶⁹ Про концепції натхнення трансценденталістів див.: Buell, p.55.

справжнім письменником"⁷⁰. Поет, на думку Ч.Бронсона, „не шукає своїй пісні, вона сама приходить до нього. Вона дарується йому”⁷¹. Дж.Вері цілком серйозно просив поціновувати його вірші „не через те, що вони належать йому, але через те, що не належать”⁷². Емерсон був згідний з цією думкою: „Твір мистецтва є чимось, що сотворив Розум, не звертаючи увагу на руки”⁷³; твір з’являється „у пропорціях, сформованих не волею митця, але тих, що спродукував його мозок під впливом божественного плану і ефекту”⁷⁴. Навряд чи Емерсон мав на увазі „автоматичне письмо” чи „потік свідомості”: „Чи є поетичне натхнення бурштином, що бальзамує і підвищує в ціні мух та павуків?.. Чи здатен божий дух аналізувати і компонувати самотійно?”⁷⁵. Видається, що за риторикою натхнення ховався властивий Емерсону здоровий глузд і навіть славнозвісний американський практицизм, ті якості, що дозволили йому бути вимогливим і успішним редактором і літературним критиком. Тому-то, декларуючи натхнення як першооснову творчості, трансценденталісти, навіть Ченнінг і екзальтований Вері, не забували ретельно працювати над своїми рукописами. Характерною є заувага М.Фуллер, яка, порівнюючи Байрона і Гете, дійшла висновку, що неосвічений геній є великим, але культивований геній його перевершує⁷⁶. Торо, тримаючись за теорію натхнення, зізнавався, що, в кінцевому підсумку, „можливим стане відкриття, що всього ми досягли власними молитвами і самодисципліною”⁷⁷. Ці твердження досить промовисто говорять, що, попри бажання атрибутувати свої твори як

⁷⁰ The Transcendentalists, p.206.

⁷¹ Цит. за: Buell, p.56.

⁷² Цит. за: Buell, p.56.

⁷³ The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson. - Vol.Y. - P.206.

⁷⁴ The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. - Vol.XII. - P.466.

⁷⁵ The Letters of Ralph Waldo Emerson, p.331.

⁷⁶ Цит. за: Buell, p.57.

⁷⁷ The Journals of Henry D. Thoreau. - Vol. IX. - P.53.

IV. Полемічна трибуна

еманацію божественного натхнення, трансценденталісти не цурались літературного ремесла у прагненні до художньої досконалості. Той же Джонс Вері досить багато часу приділив вивченню теорії і практики написання сонетів, перш ніж з'явилися його власні „богонатхненні” сонети.

У певному сенсі погляди трансценденталістів на творчий процес тотожні випрацюваній пуританськими теологами концепції божественної благодаті⁷⁸. В обох випадках індивід бачиться пасивним знаряддям, яке, обдарувавши благодаттю натхнення, використовує божественний творець. В обох випадках декларується цілковита довіра і повна залежність від вищої сили, якою може бути Господь або Муза. До цього обов'язково долучається особиста готовність і відповідні здібності індивіда до виконання покликання.

Аналогія, можливо, видається дещо поверховою, але вона має підстави для існування, зваживши на цілеспрямоване використання трансценденталістами біблійованої риторики і лексики, коли йшлося про творчий процес. Типово романтичний лексикон, сфокусований на дихотоміях штибу „геній / талант, уява / фантазія чи романтичне / класичне”, був задіяний для обґрунтування трансцендентальної теорії творчості, але, як і концепція поета-проповідника, мав витоками релігійно-духовне переживання і досвід. Не варто забувати і про постійне опонування унітаріанству, раціоналізму якого трансценденталісти протиставили безпосереднє спілкування людини з божеством. Принагідно зазначу, що тільки Дж.Вері і Т.Паркер звірялись у тому, що мали цей досвід прямого контакту з джерелом божественного натхнення. На щось подібне натякала М.Фуллер, О.Броунсон і Б.Олкотт непевно згадували про божественні візії дитячих років⁷⁹. Найяскравішим спогадом Емерсона про екстатичний досвід

⁷⁸ Детальніше про це див.: *Miller P. The New England Mind: The Seventeenth Century.* – N.Y.: Macmillan, 1939. – Ch.X.

⁷⁹ Цит. за: *Buell*, p.59-60.

є його опис осяяння, пережитого в 1834 році при відвідинах цвинтаря в Обурні (Auburn Cemetery)⁸⁰. Важко віднайти відверто містичні пасажі і в творах Торо, які, на загал, характеризуються раціоналізовано-усвідомленим викладом сприйняття оточуючого універсуму. У щоденниках трансценденталістів, на відміну від багатьох сучасних їм проповідників-євангелістів, відсутні згадки про втручання провидіння у повсякденне життя. Вони скоріше воліли бачити провіденціальний вплив у довершеності людських діянь, аніж у чомусь ірраціонально надзвичайному. „Що є найбільш величним і вражаючим? – запитувався Емерсон. – Споглядання чудового птаха, який спускається небом, чи бачення променів божественної благодаті, що, прихована в розумі і серці, випромінюється зовнішністю людини?”⁸¹. Містицизм трансценденталістів був, так би мовити, високо інтелектуальним, радше уявним, про який більше говорилося, аніж відчувалося насправді. „Не варто постійно жити в очікуванні Одкровення”, – застерігав Емерсон, бо це приводить до бездіяльності і безпомічності⁸². З ним солідаризувався Т.Стоун (Thomas T.Stone): „Духовне життя вимагає, а якщо точніше, утримує в собі ембріон, що продукує висловлювання словом, висловлювання ділом” (“utterance of word, utterance of deed”⁸³).

Важливо і те, що найбільш пасіонарні з-поміж трансценденталістів, Броунсон і Паркер, були настільки послідовними у вимогах раціоналізування емоцій, логічного структурування самого творчого процесу, що це, зрештою, привело одного до католицизму – О.Броунсон, а другого, Т.Паркера, до пошуків нової теологічно-соціальної реформи.

⁸⁰ The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson. - Vol.IV. - P.272-273.

⁸¹ Ibid. – Vol.VII. - P.236.

⁸² Ibid. – Vol.VIII. - P.188.

⁸³ Цит. за: Buell, p.192.

IV. Полемічна трибуна

Показовим є ставлення трансценденталістів до поезій Джонса Вері. Вони досить байдуже сприйняли його месіанські претензії, розуміючи, що хай як би раціонально вони не звучали, їх виголошувала хвора людина (розумовий розлад Дж.Вері був медично зафіксованим фактом). Дж.Кларк говорив про Вері, що той все робив, „керуючись провидінням, навіть у таких дрібницях, як перейти кімнату чи лягти на ліжко. Та й справді, якщо це стало звичкою душі бути керованою в усьому, у великому і малому, то чому і не в оцих двох випадках? Тільки я гадаю, що більшість із нас вважатиме не вартим того, щоб консультуватись із Провидінням у суто автоматичних діях, подібних до цих”⁸⁴. Приблизно в такому ж ключі звучали коментарі Емерсона стосовно утопічного експерименту в Брук-Фарм або настійливої пропозиції Е.Палмера (Edward Palmer) скасувати гроші. Ситуація з Вері виглядала інакшою, бо він, за слушною заувагою Л.Буелла, „переживав у реальності той досвід, який Емерсон вважав за необхідне рекомендувати”⁸⁵. Це змушений був визнати і Емерсон: „Показово, що наша віра у екстатичне цілком ґрунтується на його (Дж.Вері – Т.М.) переживаннях”⁸⁶. Як свідчать власні твори Емерсона, він такого досвіду не мав, і на початку 1840-х років його ставлення до божественного натхнення, як головного рушія творчості, зазнало відчутних коригувань.

Емерсон приходить до розуміння натхнення як природної компоненти творчого процесу: „Ми кажемо: „Я рухатимусь далі, і істина у всій своїй ясності постане переді мною”. Ми йдемо вперед, але не можемо її знайти. Нам здається, що ми потребуємо спокою і усталеного ладу бібліотеки, щоб ухопити думку. Але ми продовжуємо йти, і так само далекі від неї, як і перше. Потім, за мить, без попередження, істина з’являється. Якесь мерехтливе світло

⁸⁴ Цит. за: *Buell*, p.62.

⁸⁵ *Buell*, p. 82.

⁸⁶ *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*. - Vol. YI. - P.213.

з'являється, і це і є та ознака, той принцип, якого ми прагли. Але оракул став можливим через те, що ми вели послідовну облогу осяяння. Правдоподібно, що закони розуму нагадують ті закони природи, якими ми тепер надихаємось, тепер видихаємо...це закон хвилеподібного руху...⁸⁷.

Так, поступово в середовищі трансценденталістів складається концепція натхнення як особливого досвіду, надзвичайної події життя, що, раціоналізована, знаходить адекватне втілення у біблеїзованій лексиці. За словами Ф.Геджа (F.H.Hedge), „це не повинна бути бурхлива емоція чи лихоманка у крові, чи неприродний жар. Це не має нічого спільного з буревієм або вищем, але це спокій, що притаманний як природі, так і розуму у їх здоровому стані – лагідний спокій сонячного світла – спокій напруженого мислення”⁸⁸. За вдало сформульованим висловом М.Джонса (Mumford Jones), “релігія була досвідом, що витав над, але не лежав під здатністю раціонально мислити”⁸⁹.

Важливою складовою літературних розмислів трансценденталістів була проблема відповідностей творчої і людської іпостасей продуцентів літературних текстів. У есеї „Поет” (“Poet”) стурбований цим Емерсон вимагає дотримання аскетичного образу життя ідеальним співцем: „Не можна здолати природу обманом... Величні видіння з'являються чистій і простій душі, що знаходиться у чистому і добродішному тілі”⁹⁰. Варіант Торо виглядає дещо заплутаним, але не менш характерним: „У процесі творчості не можна розраховувати на везіння. Обмани тут не проходять. Найкраще, що ти можеш написати, буде найкращим виявом тебе, як людини. Кожне речення є

⁸⁷ Ibid. – Vol. II. - P.331-332.

⁸⁸ Цит. за: Buell, p.65.

⁸⁹ Jones M.H. Belief and Disbelief in American Literature. – Chicago: University of Chicago Press, 1967. - P.54.

⁹⁰ The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. - Vol.VII. - P.28.

IV. Полемічна трибуна

результатом довгих перевірок. Характер автора прочитується з титульної сторінки до останнього рядка”⁹¹. Зрозуміло, що Торо говорить не тільки про володіння ремеслом і професійними навичками письма. Щирість і моральна чистота, а головне – відповідальність за написане слово були, в його розумінні, доконче важливими у письменстві.

Таке розуміння образу і місії художника, а мистецтва як виразу характеру і душі творця було досить популярним у романтичну добу, як, до слова, характерним і для християнського розуміння (принагідно згадується і „Мистецтво поетичне” Горація, де до поета він висуває подібні ж вимоги). Трансценденталістів відрізняє щирість і відповідальність, з якою вони поставились до цих ідей, до всього, за пуританською традицією, вважаючи, що мова, яка не слугує утвердженню істини, втрачає своє первісне призначення. Це одна з причин їх досить зневажливого ставлення до Лонгфелло, який, на їх думку, розміняв свій талант на дрібниці”⁹².

Той поет чи бард, яким він в ідеалі бачився трансценденталістам, був скоріше подібний до античного рапсода, а точніше - до біблійського пророка, що для них важило значно більше. У знаково названому вірші „Поет” (“The Poet”) К.Креч окреслює жаданий трансценденталістами ідеальний образ: „Він не схиляється до потурання пастви, / Смаків її непевних і жадань жажних, / У нього на вустах священне слово, / Байдуже, те слово розради чи кривди є, / Бо це є Правда”⁹³. Йому суголосив Дж.Вері: „ Твоє слово нещадніше за слово древніх юдеїв, / Бо його силу ти загорнув у свої слова; / І хоч твоя рука моєї не торкнулася, / Слова твої поцілили туди, де меч і спис ніколи б не змогли”⁹⁴.

⁹¹ The Journals of Henry D. Thoreau. - Vol.1. - P.225-226.

⁹² The Works of Orestes A. Brownson, p.392.

⁹³ The Transcendentalists, p.63.

⁹⁴ Ibid., p.89.

Попри те, що всі трансценденталісти мали себе за поетів і надрукували чимало поетичних збірок, їх найбільші здобутки лежать у царині прози, бо слово лекторське чи проповідницьке було їм звичнішим, природнішим, а отже, дієвішим. У прозі їх профетичні амбіції і месиджи звучать на рівні біблійських заклинань і обвинувачень біблійських пророків. Модальністю Еклезіаста відлунюють рядки з відомої проповіді Т.Паркера, що потім була надрукована як есей "Тимчасове і постійне у християнстві" ("The Transient and Permanent in Christianity"): „Ніщо не зазнає більших змін від епохи до епохи, ніж доктрини, що вивчаються як християнські і про які говориться, що вони найсуттєвіші для християнства і особистого спасіння. Що є облудою в одній місцині, стає правдою в іншій. Єресь однієї доби стає ортодоксальною вірою і єдиним непорушним законом наступної. Арій і Атанасій сьогодні стоять поруч. Вони взаємозаперечували один одного, кожен стверджував те, що інший відкидав. Людей спалюють за вішування того, що людей спалюють за заперечення”⁹⁵. Аналогічні висловлювання подибуємо в есеї О.Броунсона „Нові погляди” ("New Views"): „ Я не прочитую свій час невірною. Я не дивлюсь на світ тільки через вікно мого клозету; я задіяний в його житті; я сміюся і плачу разом із ним; я сподівався і лякався, вірив і сумнівався разом із ним, і я є тільки тим, що світ зробив з мене. Я не можу прочитати його невірною. Він благає про цілісність”⁹⁶. Виразно подібними є натхненно викривальні і афористично-влучні пасажі Торо: „Ми вибираємо граніт для облицювання наших будинків і корівників; ми будуємо паркани з камення; але ми не шукаємо заспокоєння у граніті правди, у найпростіших, найпримітивніших скелях. Наші склепіння струхлявіли”⁹⁷. Саме в прозі найбільше відчутна та натхненно-виразна дескриптивність інтенсифіковано

⁹⁵ Parker Th., p.362-363.

⁹⁶ The Works of Orestes A. Brownson, p.123.

⁹⁷ The Journals of Henry D. Thoreau. - Vol. IY. - P.470.

IV. Полемічна трибуна

ліричного енергійного стилю, якого так бракувало поезії трансценденталістів.

Попередньо підсумовуючи, можна говорити про те, що загально романтичний концепт натхнення у трансценденталістській естетиці набув додаткової релігійної, прикметно пуритансько-унітаріанської конотації. Образ ідеального поета транспонувався у координатах поета-проповідника, сформованого реаліями як суспільного, так і особистого досвіду трансценденталістів. Профетичний пафос, типологічно притаманний романтичній поетиці, в естетичній парадигмі трансценденталізму трансформувався у вимогу особистої відповідальності за мовлене слово, вимогу самовдосконалення, що цілковито відповідало пуританській концепції безпосереднього спілкування з Творцем і особистої відповідальності перед ним.

1.4.

*We will walk on our own feet;
we will work with our own
hands; we will speak our own
minds... A nation of men will
for the first time exist, because
each believes himself inspired
by the Divine Soul which also
inspires all men.*

R.W Emerson

Проведений аналіз дає підстави говорити про трансценденталістів як генерацію інтелектуалів, що, глибоко переживаючи національну історію, не тільки прагли, але працювали для створення самобутньої американської культури та літератури. Поява трансценденталізму була інспірована як ерозією традиційних кальвіністських форм релігії, так і кардинальними змінами у житті соціуму, спричиненими інтенсивним розвитком індустріальних форм виробництва. Вторгнення “машини” в ідилічний локус “американського едему”, витіснення патріархально-

сільських моделей життя агресивним поступом буржуазно-урбаністичної цивілізації потребувало переосмислення освячених традицією і авторитетом "батьків-засновників" світоглядних засад. Тож, народжений як одна зі спроб ревізії традиційного унітаріанства, трансценденталізм став прагматичною філософією, формою духовності, зорієнтованою на синтетичне осмислення універсуму, в центрі якого знаходиться звичайна людина. Вивільнена романтизмом уява зідеалізувала людину як таку, що в сформованому на релігійних засадах американському суспільстві привело до формування антропоцентричної утопії "преображення" як наслідку самовдосконалення людини. Людина бачиться тим духовним осердям світу (за відомим висловом Емерсона, "I become a transparent eyeball" ("Природа" / Nature)), крізь який "циркулюють потоки універсального буття" (Емерсон), що в ідеалі має уможливити віднайдення загадки природи, історії і, зрештою, самого всесвіту. Структура універсуму розуміється трансценденталістами як аналог людської особистості. Тому пізнання себе (Емерсонова "довіра до себе" як американський відповідник заклику "Cognosce te ipsum") стає необхідною пресупозицією пізнання світу і його символічної природи. Людина, "як частка Бога" (Емерсон), трансцендентно спроможна увібрати у себе всесвіт і пояснити його через себе, через свою єдність із ним, але водночас, самоутверджуючись і самоідентифікуючись, прагне зберегти свою неповторність і одиничність як індивіда. "Пізнання себе" і "вивчення природи" у полі трансцендентального світогляду розуміються як синонімічні процеси. Тож трансценденталізм, який потребував для реалізації своїх грандіозних надзавдань, специфічної естетики і мови, став синкретичним духовним, філософським, літературним рухом, інтелектуальний потенціал якого стимулював і насичував креативні сили сучасників – творців американської культури. Можливо, поява американського ренесансу і його пролонгований у

IV. Полемічна трибуна

століттях вплив, доказовим виявом чого є його константна присутність у каноні, пояснюється і тим, що трансценденталісти не акцентували увагу на закликах до нагальних і радикальних реформ, але так трансформували суспільну свідомість, що реформування соціуму стало його невідворотною іманентною властивістю. Американський світ настільки виразно змінився завдяки діяльності трансценденталістів, що це дає достатні підстави бачити в них “представників людства” (Емерсон), масштаб здобутків яких близький європейському Відродженню.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*Пронкевич Олександр
(Миколаїв)*

“Архетипний зір” і “націоналізація” культури: Асорінівський міф про Дон Кіхота Сервантеса

Літературні образи, разом з іншими символічними формами репрезентації культури, стають тими стрижнями, навколо яких формується нація-держава як “удавана спільнота”, про яку писав Б.Андерсен¹. Протягом доби модерності Роланд, Фауст, Вільгельм Тель, Князь Ігор та інші літературні персонажі неодноразово наново “відкриваються” “націоналістичною уявою” і повертаються до читачів як справжні національні міфи², покликані втілювати ті чи інші риси національного характеру, з якими себе ідентифікують члени певної нації. Аналогічна процедура може здійснюватись і з життєтворчими текстами самих письменників (Пушкін як зразковий росіянин або Діккенс як всеанглієць). Таке “переписування” пам’яток і явищ літератури є частиною глобальних стратегій нарації націй і загальноприйнятою культурною практикою в усіх модерних суспільствах, втягнутих у процеси націотворення.

¹ Anderson B. Imagined Communities. – N.Y. - London: Verso, 1991. – P.6

² Міф ми трактуємо як складну семіологічну систему, виражену в нараціях про вигаданих персонажів або реальні історичні особи, за допомогою якої читачам навіюються певні цінності. Ці цінності визнаються спільнотою як візирцеві й гідні поваги, і через це виконують роль глибинних мотивів, що керують поведінкою й творчістю.

Теоретично будь-який літературний твір, персонаж, його автор, а також текст культури можуть бути “націоналізованими”. Для цього інтелектуалам, які ставлять перед собою таку мету, потрібно перш за все змінити оптику, навчитися бачити в тому чи іншому явищі історії літератури (творі, герої, письменнику) не просто гру уяви, не просто персонажа, не просто долю творця, а прообраз національного героя і переказати його історію (легенду) у відповідний спосіб. Набутий у такий спосіб результат інтерпретації явищ культури пропонується (фактично нав’язується) публіці як емблема національної ідентичності, як норма національної приналежності, з якою співвідносять себе члени тієї чи іншої національної спільноти. Віднині їм задано певний горизонт бачення, крізь який вони витворюють себе як націю. Це відбувається тоді, коли її члени опановують вміння самотужки перекодовувати літературну і культурну історію в національні міфи, у які вірять і які утворюють єдиний духовний простір спілкування.

Цю зміну оптики ми пропонуємо називати “архетипним зором”. Останній є спроможністю бачити в явищах культури і літератури глибинні символічні схеми, які визначають роботу людської свідомості, поведінку й уяву і які мають загальнонаціональне значення. Така здатність є певним звуженням, водночас переосмисленням, “дописуванням” і “переписуванням” смислів художніх творів, літературних персонажів або життєтворчих текстів письменника з метою створення національного міфу, який широко використовується в усіх спектрах філософської, естетичної, соціально-політичної думки.

Довіра реципієнтів текстів культури до описаних вище національних міфів, “відкритих” інтелектуалами, пояснюється тим, що вони зовні дуже схожі на архетипи. Сконструйовані як узагальнюючі моделі організації й структурування з національного несвідомого, вони впорядковують, спрощують, гомогенізують не тільки самі

тексти культури, на базі яких створюються, а й внутрішньо суперечливий етнокультурний і національний досвід загалом. Для реципієнтів текстів культури вони набувають статусу інтерпретаційного ключа, який допомагає зорієнтуватися, побудувати власний дім у хаотичному розмаїтті смислів. Оскільки вони є наново відкритими й авторськими, їх не можна називати архетипами (тому термін "архетипний зір" нами взято в лапки). Вони є прямо протилежними за своєю природою явищам, які тільки маскуються під архетипи. За Юнгом, останні, сказати б, об'єктивно зібрані в колективному несвідомому людства. Натомість національні міфи, які є продуктами "архетипного зору", починають існувати тільки тоді, коли "нав'язані" їхніми творцями національним спільнотам і визнаються останніми як свої власні. Це здійснюється через школу, мас-медіа, виховання – через культуру. Особливе значення для легітимації національних міфів, створених "архетипним зором", має також те, що вони записані конкретними національними мовами, з'являються в контексті певних національних культур і тому можуть тлумачитись як продукт національної уяви, тільки реалізованої через конкретних письменників.

Історія іспанської літератури ХІХ – першої половини ХХ ст. великою мірою є однією з наймасштабніших спроб послідовного "вигострювання" національного "архетипного зору". У цей процес було втягнуто кілька поколінь блискучих іспанських інтелектуалів (філософів, письменників, науковців, освітян) протягом усього ХІХ ст. (романтики, краусисти Вільного інституту освіти, рехенерасьоналісти, представники так званих "поколінь 1898" і "1914 року"). Вони залишили по собі колосальний обсяг національних літературних і культурних міфів, для створення яких скористалися з надзвичайно широкого кола образності, включаючи в орбіту націотворення "Пісню про Мого Сіда", Романсеро, твори поетів-містиків, Лопе де Веги, Кальдерона, Кеведо та ін., картини Ель Греко,

Мурільо, Сурбарана, Веласкеса, Гойї, архітектуру (Ескоріал)³.

Основу такого підходу до інтерпретації текстів іспанської культури становить концепція “інтраісторії” М. де Унамуно. Цей відомий іспанський письменник-філософ, відкидаючи офіційну історіографію, закликає дивитися на речі по-новому – під поверхнею мовчазного життя навчитися розрізняти всередині, в глибинах повсякденної реальності вічне, постійне – метаісторичну (антиісторичну) Іспанію, явлену в символах, образах, снах, метафорах. “Вічну традицію – ось що повинні шукати ясновидці (*videntes*) кожного народу, щоб освітити і зробити здобутком свідомості те, що заховане в народному несвідомому, аби в такий спосіб дати народові кращі орієнтири”⁴.

Легко передбачити, що саме Дон Кіхот та його автор Сервантес стали в Іспанії такими національними орієнтирами. Вони посідають окреме місце в галереї іспанських національних міфів, “відкритих” “архетипним зором” іспанських інтелектуалів ХІХ – першої половини ХХ ст. Переписування історії Лицаря Сумної Постаті в Іспанії того часу нагадує справжню культурну індустрію. “Наприкінці століття постать Дон Кіхота настільки активно експлуатується, що персонаж Сервантеса починає нагадувати скриню з лекалами. Користуючись ними, кожен вибудовує свою систему цінностей, з якими ідеологічно ідентифікує себе. Рехенерасьоналісти перетворили його на біблію національного відродження і в такий спосіб відкрили шлях для маніпулювання текстом Сервантеса з різними ідеологічними завданнями. Внаслідок цього ми натрапляємо на донкіхотівський міф у анархістів, лібералів, карлістів та ін. Історією Дон Кіхота послуговуються у своїх

³ Див. докладніше: *Fox I. La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional.* – Madrid, Cátedra, 1997. – P.111-174.

⁴ *Unamuno M. de. En torno al casticismo.* – Buenos-Aires – México: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1952. – P.29.

суперечках наші інтелектуали напередодні Першої світової війни. Образ Дон Кіхота фігурує в цілій низці політичних теорій, які заперечують одна одну. Він перетворюється на міф нашої модерності, який використовується для ідеологічного виправдання сьогодення"⁵. Серед авторів донкіхотівського міфу можна згадати таких відомих інтелектуалів ХІХ – першої половини ХХ ст., як Гальдос, Валера, Переда, Ганівет, Рамон і Кахаль, Масіас Пікабеа, Валентін Альміраль, Малляда, Сіліо, Унамуно, Маесту, Асорін, Ортега-і-Гассет та ін.

У нашій статті ми зосередимо увагу на розгляді лише одного міфу про Дон Кіхота/Сервантеса, створеного відомим іспанським письменником Асоріном у його есе "Шлях Дон Кіхота" і "Кастильський геній". Такий вибір зумовлено кількома причинами, насамперед тим, що серед усіх іспанських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. Асорін був, мабуть, найбільш обдарований здатністю дивитися на речі "архетипним зором". Письменник розробив власну концепцію художнього часу, яка стала подальшим розвитком поглядів Унамуно на "інтраісторію". Перебуваючи під впливом ідей Шопенгауера і Ніцше ("теорія вічного повернення"), Асорін стверджує, що треба в історії й культурі звертати увагу тільки на повторювання, оскільки саме через них стають помітними глибинні невисловлювані вічні структури, що керують національним буттям. Асорін одночасно живе в двох епохах – у минулій і теперішній (точніше, різниця між ними немає для нього значення), завдяки чому його погляд набуває здатності під поверхнею повсякденного життя бачити вічну Іспанію.

Сутність "історичного методу" Асоріна влучно описав Ортега-і-Гассет. Для Асоріна "жити означає бачити, як усе повертається" (*vivir es ver volver*) – бачити, що принципово людина ніколи не змінюється внутрішньо, а перевтілень

⁵ *Blasco J. La Vida de don Quijote y Sancho o lo que habría ocurrido "si don Quijote hubiese en tiempo de Miguel de Unamuno vuelto al mundo."* // letrahispanas.unlv.edu/Vol1/Blasco.htm.

зазнає лише її зовнішня оболонка. Візьміть дві епохи в історії, переказує погляди Асоріна Ортега, одну блискучу й позначену творчими злетами, а іншу занепадницьку й духовно збіднілу. На перший погляд, люди в них реалізуються по-різному. В одній шукають слави, ідуть до величних звершень і подвигів, а в іншій нічого не відбувається, тільки нудьга і біль. Але пірніть під поверхню й зазирніть у глибини душ, і ви побачите, як помічені розбіжності в якості людського життя зменшуються. “Люди блискучої епохи та епохи занепаду відчують ту саму тривогу перед існуванням”⁶.

Квінтесенцію глибинного бачення Асоріна, яке базується на “вічному поверненні”, Ортега ілюструє, посилаючись на есе самого Асоріна “Місто і балкон”. У ньому спостерігач бачить зміну історичних епох: відкриття Америки, Революцію та Соціалізм. Три різних людини дивляться на життя з того самого балкона, і з’ясовується, що розбіжності між епохами – лише видимості, “гра хвиль на зеленій шкірі ставка, чиї рідкі нутрощі залишаються нерухомими. Змінюються також пейзажі, індивіди, які на них дивляться, але щось найважливіше не зазнає жодних змін: біль почуттів, меланхолія людини, яка споглядає пейзаж. Зі світом може відбуватися що завгодно, але обсяг меланхолії у всесвіті буде постійною величиною”⁷.

Створення Асоріном міфу про Дон Кіхота/Сервантеса було невідривно пов’язане з тими завданнями, які ставили перед собою члени так званого “покоління 1898 року”, одним із лідерів якого він вважається. Як і інші іспанські інтелектуали – представники “покоління” (Мігель Анхель Ганівет, Мігель де Унамуно, Раміро де Маесту, Рамон дель Вальє Інклан, Піо Бароха, Антоніо Мачадо), Асорін намагався “допомогти” іспанцям подолати духовну апатію і комплекс меншовартості, які характеризували іспанське

⁶ *Ortega y Gasset J. Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas). Madrid: Castalia, 1987. – P.315.*

⁷ *Ibid. – P.336-337.*

суспільство наприкінці XIX – на початку XX ст., особливо внаслідок поразки у війні з США. Для цього він долучився до справи розробки стратегій стимулювання іспанської національної свідомості з метою виховання у співвітчизників почуття національної гідності. Однією з таких стратегій став "архетипний зір" – системне перетворення образів класичної іспанської літератури Середньовіччя, Відродження і бароко на національні міфи, які є відображенням "колективного несвідомого" іспанської нації й пізнання яких повинно стати гарантом її духовного відновлення.

До осмислення образу Дон Кіхота та творчої долі його автора Сервантеса Асорін постійно звертався протягом усього свого тривалого життя⁸, проте його есе "Шлях Дон Кіхота" та "Кастильський геній" посідають у роздумах Асоріна над темою особливе місце, оскільки, на наш погляд, саме ці два есе вирізняються найбільшою оригінальністю трактування донкіхотівської історії. Ще недостатньо усвідомлене їхнє значення для формування інших версій донкіхотівського міфу, написаних іспанськими інтелектуалами пізніше, таких як Дон Кіхот Ортеги або Р. де Маесту.

"Шлях Дон Кіхота" (1905)⁹ становить низку нотаток, які відображають враження Асоріна під час його подорожі тими місцями, де бував славетний персонаж роману Сервантеса: у містечку Аргамасілья-де-Альба, де начебто народився Дон Кіхот, у Криптані, на батьківщині Санчо Панси, в Тобосо, з якого походила Дульсінея. Мета Асоріна – поглянути "архетипним зором" на ті декорації, у яких відбувалася трагікомедія Ламанчеського ідальго, щоб спробувати розв'язати "проблему Іспанії", з'ясувати причини її відсталості й занепаду. "Я люблю цей великий

⁸ Див. веб-сайт <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras>.

⁹ Нагадаємо, що 1905 року відзначалась трьохста річниця від моменту виходу першого тому "Дон Кіхота", що стало приводом для проведення різноманітних культурних акцій, присвячених цій події (виступи, урочисті зібрання, публікації есе та статей тощо). Одна з них – написання Асоріном книги "Шлях Дон Кіхота".

сумний образ – наш символ і наше дзеркало”, – зізнається Асорін¹⁰.

Люди, з якими Асорін-наратор зустрічається під час подорожі, постають єдиною спільнотою, у якій відбувається метампсихоз істинно іспанських душ, внаслідок чого обличчя персонажів відбивають сукупність постійних “архетипних” національних рис. Жести, слова, рухи викликають у подорожнього “чіткий і глибокий образ істинної Іспанії”¹¹ (*la España castiza*). Дон Луїс, один з “академіків” Аргамасільї, втілює “істинний тип кастильського ідальго... Невисокий на зріст, нервовий, рухливий, гнучкий, міцний, мов криця, аристократичний”¹². Він походить від одного з тих вишуканих кабальєро, яких зображував Ель Греко. Дух справжньої “іспанськості” впізнається і в обличчі простої селянки, у чие тіло вселилася душа аристократки доби Відродження¹³. В обличчі дона Вісенте, одного з мігелістів Тобосо, проявляються риси Гарсіласо, а сам наратор Асорін є двійником Дон Кіхота, який через триста років після виходу в світ першого тому втретє вирушає на пошуки пригод. Непарма донья Ісабель хоче спалити папери Асоріна, як колись спалили парох і цирюльник книжки Дон Кіхота.

Погляд Асоріна є принципово “інтраісторичним”, тобто пірнає під поверхню зовнішніх форм, звертаючи увагу лише на монотонність незмінного. Ці повторення і є духовними константами, які становлять основи колективного національного досвіду і визначають долю нації. Рух до них можна уподібнити до спуску Дон Кіхота в печеру Монтесіноса, на дні якої персонаж Сервантеса бачить “спокійну чорну воду, глибоку, нерухому, таємничу,

¹⁰ Цит. за *Асорин*. Избранные произведения. – М.: Художественная литература, 1989. – С.252. Оригінальний текст твору див.: <http://www.galeon.com/gacetillaliteraria/Libros/rutadonquixote.htm>.

¹¹ *Асорин*. Избр. произв. – С.252.

¹² Там само. – С.266.

¹³ Там само. – С.270.

тисячолітню, підземну воду, яка, коли ми шпурляємо в неї камінь, відповідає глухим нам гомоном – загрозливим і жалібним, – що не піддається визначенню”¹⁴.

Це одноманітне повторювання складає “чорний” іспанський міф, який визначає рух нації й країни у зачарованому колі стагнації. За триста років від того моменту, коли Сервантес написав свою безсмертну книгу, іспанці не навчилися бути інакшими ніж Дон Кіхот, який, за Асоріном, уособлює безплідний вибух мрійливості. З погляду Асоріна, іспанець завжди в духовному плані є Дон Кіхотом, оскільки спроможний лише на короткочасні вибухи непрактичного ентузіазму, які швидко стухають і нічим не закінчуються. На думку Асоріна, Сервантес у своєму романі засудив цю “безумну екзальтованість, що паралізує”¹⁵. Дон Кіхот втілює “безрозсудну й бурхливу уяву, яка раптово руйнує свою бездіяльність, аби знову безплідно впасти в параліч”¹⁶.

Крізь есе Асоріна червоною ниткою проходить стратегія “натуралізації” донкіхотівського божевілля. Її сутність полягає в тому, щоб переконати читача, що ті суто негативні риси персонажа Сервантеса, а також іспанської нації, про які йшлося вище, є продуктом природно-культурного середовища, у якому вони сформувалися. “Натуралізація” донкіхотівського божевілля слугує засобом легітимації “архетипного зору”, оскільки доводить кліматично-культурну детермінованість тих чи інших (хай і негативних) національних рис, втілених в образі Дон Кіхота.

Головним методом, використаним Асоріном для “натуралізації” донкіхотівського божевілля, є демонстрація зв’язку останнього з іспанським ґрунтом. Стійким мотивом есе Асоріна є твердження, що Алонсо Кіхано Добрий, який охрестив себе Дон Кіхотом, є продуктом химерного й безглузлого середовища. Такий тип як він неодмінно

¹⁴ Там само. – С.288.

¹⁵ Там само. – С.309.

¹⁶ Там само. – С.308.

повинен був з'явитися в Кастилії з її бідним і жахливим пейзажем. На цю думку ми натрапляємо, коли Асорін описує дух “мандрівного міста” Аргамасілья-де-Альба, у якому, за припущеннями деяких дослідників, міг народитися прототип Дон Кіхота. Його особистість сформувалася в ситуації нестабільності, фобій, страхів і відчаю, що спричинялися потребою з різних причин переносити місце розташування Аргамасільї. Паніка, нервові потрясіння, розпач, тривоги, спричинені частими пересуваннями її жителів, відбилися на вдачі Дон Кіхота. Ситуація, яка склалася з Дон Кіхотом, є певною мірою “архетипною”, оскільки в усій іспанській історії подібні настрої визначили долі багатьох реальних її діячів. “Хіба не в такому середовищі народилися і сформувалися великі особистості шукачів пригод, мореплавців, конкістадорів, могутні, страшні, але самотні й анархічні”¹⁷. Вони вирізняються ідеалізмом, але виявляються неспроможними “на повсякденні, прості дії, які вимагають терпіння і які потрібні для поступу народів”¹⁸.

Формування донкіхотівського ентузіазму невідривне від такого топосу іспанського ландшафту, як безлюдні суворі пропалені сонцем рівнини, знамениті “поля Кастилії”, прокляті Богом і оспівані А.Мачадо. На них людина відчуває “пригніченість, впадає у відчай, роздратування, безнадійність, у галюцинаційний стан”¹⁹. Асорін стверджує, що всі іспанські пейзажі негативно впливають на свідомість, спричиняючи галюцинації, проте рівнини Аргамасальї, батьківщини Дон Кіхота, вирізняються особливою галюцинаційною силою. Тут “галюцинації мають колективний, епічний, загальнонаціональний характер”²⁰.

Одним словом, Асорін намагається представити історію Дон Кіхота як справжній національний міф,

¹⁷ Там само. – С.261.

¹⁸ Там само. – С.263.

¹⁹ Там само. – С.285.

²⁰ Там само. – С.307.

перетворює його на своєрідний національний "архетип", у чій історії можна прочитати зашифровану національну долю. Скориставшись юнгіанською термінологією, ми можемо схарактеризувати Асорінівську нарацію міфу про Дон Кіхота як різновид історії про героя, якому не вистачає сил, розуму й наполегливості, аби подолати свого дракона – світ складної й суперечливої реальності. Таким чином, версія міфу про Дон Кіхота в Асоріна є здебільшого негативною: навчені дивитися на історію Дон Кіхота крізь "архетипну оптику" письменника, іспанці повинні усвідомити, чим вони не повинні бути, чого їм треба позбутися, аби подолати національну кризу.

Проте в Асоріна є й позитивний національний міф, пов'язаний з романом. Його ядром є історія не Дон Кіхота, а життя і творчість його автора Сервантеса. Її ми знаходимо в есе Асоріна "Кастильський геній", вміщеному в книзі "Читаючи іспанську класику" ("Lecturas españolas"), яка побачила світ 1912 р. Головна мета даного есе – захистити Сервантеса від звинувачень у тому, що він "сміючись у своїй книзі з героїв лицарських романів, одночасно знищував цим глузуванням ті великі цінності, які обстоювали ці герої: щедрість, ідеалізм, пристрасть, ентузіазм, віру тощо"²¹. Таку критику Асорін називає безпідставною, оскільки ставлення автора "Дон Кіхота" до свого персонажа протягом роману змінюється, і наприкінці другого тому критика поступається місцем співчуттю. На думку Асоріна, Сервантес насправді ставив перед собою завдання не зруйнувати лицарський ідеал сатирою, а, натомість, очистити його від фантастики і зайвої мрійливості. За Асоріном, геніальність Сервантеса полягає в тому, що він зміг поєднати високий ідеалізм лицарства з духом прагматизму. Він зберіг святу віру Дон Кіхота, тільки додав до неї "елемент практичного смислу"²²,

²¹ *Azorín. El genio castellano // Azorín. Lecturas españolas.* – Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1976. – P.20.

²² *Ibid.* – P.21.

загартував її знанням реального життя. Таким чином, Асорін намагається доповнити негативний національний міф про Дон Кіхота позитивним національним міфом про Сервантеса. Саме Сервантес постає першим і найбільшим універсальним іспанцем, позитивною емблемою національної ідентичності, нормою “іспанськості”, на яку повинна рівнятись іспанська нація й іспанська культура. Таким шляхом пізніше піде Ортега у своїх “Роздумах про Кіхота”.

У міфі про Дон Кіхота/Сервантеса, створеного Асоріном, привертають увагу ще дві важливі, пов’язані між собою обставини: намагаючись “націоналізувати” іспанську культуру, письменник 1) “есенціалізує” іспанську національну ідентичність і 2) фактично “кастелянізує” її. Крізь обидва аналізовані нами есе Асорін послідовно проводить переконання, що етнокультурний тип іспанця існує вічно як постійна і незмінна даність, сформована духом Кастилії. Кастильський ідальго є уособленням справжньої “іспанськості”. Прикметник “castizo” є одним з найчастіше вживаних у текстах обох есе для підкреслення “істиності”, “справжності”, “іспанськості” зображуваних персонажів. Для Асоріна “lo castizo” означає “lo castellano”. Вже чимало було написано відносно того, що есенціалістський кастеляноцентризм є одним з наріжних каменів репресивного проекту іспанської національної ідентичності, який виключає або замовчує інші національні ідентичності інших національностей Іспанії (басків, каталонців, галісійців, андалусійців, валенсійців тощо).

На сторінках “Шляху Дон Кіхота” ми неодноразово спостерігаємо, як поняття “істинне”, “кастильське” й “іспанське” вживаються як абсолютні синоніми. Прибувши до Аргамасільї, наратор Асорін зустрічає вишукану елегантну даму в жалобі. У захваті від її величності, він називає її “справжньою іспанкою, кастильянкою, яку так по-іспанськи щойно назвали на старовинний кшталт

Пачеко"²³. Самотні й сумирні руїни Аргамасільї оголошуються "такими істинними, такими іспанськими" саме тому, що просякнуті духом Ламанчі (Кастилії). Це відрізняє їх від "галасливих і наповнених рухом помешкань Леванту"²⁴. Цілком закономірно, що друге аналізоване нами есе має назву не "Іспанський", а "Кастильський геній". Очевидно, Асорін має на увазі не тільки те, що Сервантес був найкращим письменником, який писав кастильською мовою, а й те, що він був найповнішим утіленням кастильського ("істинно іспанського") духу, який, на думку багатьох іспанських інтелектуалів, створив Іспанію. Крім Сервантеса, його уособлюють іспанські поети-містики, зокрема Свята Тереса де Хесус. Складовими формули "істинно іспанської" ідентичності, репрезентованої ними, за Асоріном, є поєднання практичного розуму з кастильським містицизмом.

Звичайно, поводження Асоріна з текстом роману Сервантеса і з біографією самого автора, так само як й інших іспанських сучасних Асоріну інтелектуалів, було вільним. Це дало підстави І.Тертер'ян стверджувати, що "роман "Дон Кіхот" як історико-літературне явище і сам Сервантес як письменник та історична постать їх зовсім не цікавлять"²⁵, проте це не означає, що вони не були спроможні пристати на філологічну точку зору, адже багато з них мали ґрунтовну філологічну підготовку. Їхні інтерпретації містять чимало блискучих інтуїцій, які вплинули на підходи наступних поколінь літературознавців, що займалися вивченням творчості Сервантеса. Проте нам видається неадекватним оцінювати створені ними версії прочитань "Дон Кіхота", а також інших творів іспанської класики, з позицій адекватності/неадекватності сприйняття закладених у них смислів. По-перше, у

²³ Асорин. Избр. произв. – С.255.

²⁴ Там само. – С.260.

²⁵ Тертер'ян И.А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. – М.: Наука, 1973. – С.41.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

теперішньому постмодерністському літературознавстві навряд чи можна вести мову про канонічне або нормативне розуміння творів. По-друге, перед іспанськими інтелектуалами стояла зовсім інша мета. Вони використовували іспанську класику як поле міфотворчості, як об'єкт споглядання “архетипним зором” і вигострювання останнього. Власне для тренування такого погляду і відбуває в подорож за маршрутом Дон Кіхота Асорін. Переживши на власному досвіді вплив іспанського пейзажу, заглибившись в іспанську історію, він здійснює на собі своєрідний експеримент, аби навчитися дивитися на речі по-новому – якось специфічно по-національному. Навчившись цього, він прагне передати своє “вміння” іспанцям, реалізуючи в такий спосіб програму “націоналізації” іспанської культури в кастеляноцентристському дусі.

Summaries

Nataliya Torkut

Interpreting Shakespeare's sonnets in the methodological field of inter-disciplinary approach

The author of the article submits the original texts and Ukrainian translations of sonnets 110 and 144 by W.Shakespeare to comparative analysis, thus testifying the scientific efficiency of inter-disciplinary dialogue between literary and translation studies. While text interpretation models provided by contemporary literary criticism (structuralism in particular) broaden the repertoire of translation strategies, stereoscopic reading of an original text and its translations as a strategy of new-literary translation contributes to more profound conceptualization of text poetics.

Oksana Sydorenko

Laughter motives as the main means of creating laughter ground in fabliaux, schwanks and jests

The author of the article reasons the thesis concerning the typological similarities between French fabliaux, German schwanks and English jests that can be traced on the level of creating laughter ground in them. Laughter ground is considered as an ability of text to form general emotional atmosphere in the reader's mind. Laughter motives, the main constituents of the laughter element in West European "low" literature of Middle Ages and Renaissance which are aimed at creating new ethical and psychological norms and ideas are singled out and classified in the paper.

Olena Lilova

Popular festival laughter echoing in the interlude "The Four PP" by J.Heywood

The peculiarities of using the elements of popular laughter tradition in J.Heywood's "The Four PP" are under the analysis in the article. A special type of laughter imagery characteristic of this tradition is formed in "The Four PP" due to acting out images of material bottom, deliberate interchanging of hierarchic poles, applying grotesque and festive manner of speaking. The play preserves its genetic relation to the literary genres of late Middle Ages (morality, *débat*, farce) as well. The way in which the problem is raised and solved in the text evidences Heywood's adherence to the English humanist movement of Renaissance.

Summaries

Daniel W. Doerksen

“Holy Love, and Sober Studie”: John Donne and the Scriptures

The article looks into the influence the Scriptures made upon Donne’s religious prose, his sermons in particular. As it is shown in the research Donne not only delighted in the literary patterns he found in the Scriptures but also called for “sober” study of the Biblical text, which presupposes considered, thoughtful response from its readers.

Nadiya Kirnosova

The genre of “Notes of a journey” in Chinese literature of the Min epoch

The researcher’s attention is focused on the genre *you-ji* in Chinese literature of the Min epoch. The article is aimed at showing that the essential transformations of *you-ji* genre structure were caused by the shifts in aesthetic ideals and tastes that occurred in Min culture. This thesis is illustrated through the comparative analysis of the abstracts from the works of the famous writers of the time Yuan Hong-dao and Xu Xia-ke, which were translated into Ukrainian by the author of the article.

Kateryna Vasylyna

Poetics of the novel “The Counterfeit Lady Unveiled” (1673) by F.Kirkman in the context of baroque aesthetics

The article deals with studying the peculiarities of realization of baroque aesthetics in criminal fiction of the 17th C. England on the basis of the novel “The Counterfeit Lady Unveiled” by F.Kirkman. In the course of research it was defined that while depicting the popular topic the novelist reconsiders it in accordance with baroque outlook, introduces new pathos into English “criminal fiction”, fixes changes in reception of crime in English society of the end of the 17th C.

Mary Elizabeth Smith

“In the beginning”: Some Literary Derivatives from the Genesis Creation Accounts

The article deals with the peculiarities of the poems of Thomas Traherne, Gerard Manley Hopkins and D.H.Lawrence interacting with the presentation of creation in the early Genesis material (especially chapter 1). It also discusses ways in which the creation sections of the anonymous medieval *Service for Representing Adam (Ordo repraesentationis Adae)* and *Paradise Lost* Books IV and IX of Milton interpret the divine/human relationship and the man/woman relationship of Genesis 2 and 3 especially.

Summaries

Yevhen Dzhydzhora

Rhetorical methods of regularizing narration in late Mediaeval hagiography

The main principles of regularizing narration in late Mediaeval hagiography are under consideration in the article. It is concluded that the order of narration in hagiographic texts is established by means of rhythm, based upon the repetition of some lexical (syntactical) element, tempo of narration as well as proportion of narrative forms (*oratio* and *narratio*).

Svitlana Macenka

The mediaeval tale “Meier Helmbrecht” by Wernher der Gartenaere from the point of literary hermeneutic

The article presents an interpretation of the German mediaeval tale “Meier Helmbrecht” from the point of literary hermeneutic. Special attention is paid to the principles of Christian hermeneutics, which is used as a method of analyzing the tale’s structure. The world perception and outlook of tale’s author foreshadowing the period of “New times” are also under consideration.

Petro Bilous

“First Renaissance” of Ukrainian literature (the second half of the 16th C – early 17th C)

The author of the article determines the main features of the cultural and literary renovation of Ukrainian writing that took place in the second half of the 16th C – early 17th C and was influenced by the “belated” Renaissance tendencies. The researcher focuses his attention upon the problem of choice between Byzantine and West European traditions, the individualization of literary work and the complex interaction of literature and folklore.

Tetyana Mykhed

American Renaissance as a Category and a Trend: Life in Canon

The paper is dedicated to one of the most impressive periods of American 19th century literary history and analyses the peculiarities of formation of the transcendentalist movement and the implementation of its ideas and concepts in culture and society of the time.

Olexandre Pronkevych

**“The Archetypal Sight” and the “Nationalization” of Culture:
Azorin’s Myth about Don Quijote/Cervantes**

The paper introduces the concept of “the archetypal sight” as a means of creating national mythology on the basis of the so-called “eternal images” of the world literature. The example of such a myth constructed by the “archetypal sight” is interpretation of Don Quijote’s adventures by the famous Spanish writer Azorin, a member of the so-called “generation of 1898”. In his essay *La ruta de Don Quijote* Azorin creates the negative national myth stating that the Knight of the Sad Countenance represents the exaltation of the Spanish nation. The negative myth about Don Quijote is counterbalanced by a positive one. Its nucleus is life and creative activities of Cervantes. Azorin calls Cervantes the Castilian genius, who combined the high ideals of chivalry with a common sense and pragmatism of Castile. Azorin’s myth about Don Quijote/ Cervantes legitimizes the program of the nationalization of the Spanish culture from the Castile-centered perspective.

Резюме

Торкут Наталия

Интерпретация сонетов В.Шекспира в методологическом пространстве междисциплинарного диалога

В статье на примере сравнительного переводоведческого анализа 110-го и 144-го сонетов В. Шекспира продемонстрирована научная продуктивность междисциплинарного диалога литературоведения и переводоведения. Как следует из проведенного исследования, разработанные современным литературоведением (в частности, структуралистской методологией) модели интерпретации текста способны расширить арсенал переводческих стратегий. Вместе с тем, оформившийся в концептуальных рамках необуквалистского перевода прием стереоскопического чтения текстов оригинала и переводов способствует более глубокому осмыслению художественного своеобразия литературных произведений.

Сидоренко Оксана

Смеховые мотивы как основные факторы создания смехового поля в фаблю, шванках и джестах

В статье обосновывается тезис о том, что между французскими фаблю, немецкими шванками и английскими джестами существуют типологические сходства на уровне механизмов создания смеховой стихии, под которой понимается способность художественного текста формировать в сознании читателя общую эмоциональную атмосферу. В ходе исследования названных жанров определены и классифицированы смеховые мотивы – основополагающие конститuentы смеховой стихии в западноевропейской «низовой» литературе позднего Средневековья и Возрождения, ориентированные на формирование новых этико-психологических норм и представлений.

Лилова Елена

Отзвук народно-праздничного смеха в интерлюдии Дж.Гейвуда „Четыре П”

В статье исследуется специфика использования элементов народной смеховой культуры в интерлюдии Дж.Гейвуда „Четыре П”. Присущий этой традиции особый тип смеховой образности воссоздается в произведении Гейвуда за счет обыгрывания образов материально-телесного низа, намеренной перестановки иерархических полюсов, применения приемов гротеска и карнавализации речи. В то же время пьеса сохраняет генетическую связь с

Резюме

литературными жанрами позднего Средневековья, в частности с моралите, *débat*, фарсом. Характер же постановки и решения проблемы в ней свидетельствует о том, что ее автор был одним из подвижников развертывания гуманистического движения в интеллектуальном пространстве ренессансной Англии.

Дозрксен Дениел В.

«Святая любовь и вдумчивое изучение»: Джон Донн и Священное писание

В статье прослеживается влияние Священного писания на религиозную прозу Джона Донна, в частности на его проповеди. Как показано в исследовании, Джон Донн видел в Священном писании не только источник эстетического наслаждения, но и материал для вдумчивого изучения, требующего напряженной мыслительной работы.

Кирносова Надежда

Жанр «путевых заметок» в китайской литературе эпохи Мин

Статья посвящена изучению трансформаций жанра *йоу-цзи* (или путевых заметок), происходивших в эпоху Мин. Изменения в структуре жанра прослеживаются на примере литературных образцов, принадлежащих перу двух выдающихся китайских писателей – Юаня Хун-дао и Сюя Ся-ке. Представлены переводы двух произведений в жанре *путевых заметок*, выявлены элементы нарушения канона в структуре этих произведений и установлены вероятные причины изменений.

Василина Екатерина

Поэтика романа Ф.Киркмена «Разоблачение фальшивой леди» (1673) в контексте эстетики барокко

Данная статья посвящена изучению специфики реализации эстетики барокко в криминальной прозе Англии XVII ст. на примере романа «Разоблачение фальшивой леди» (1673) Ф.Киркмена. В ходе исследования было выявлено, что, продолжая разрабатывать популярную тематику, романист переосмысливает ее в русле барочного мироощущения, привносит новый пафос в английскую «criminal fiction», фиксирует изменения в рецепции преступления в английском социуме конца XVII ст.

Смит Мэри Элизабет

**“В начале”: несколько литературных производных из
библейского сюжета о сотворении мира**

В статье прослеживается специфика толкования эпизода о сотворении мира (Книги Бытия, глава 1) в стихотворениях Томаса Трахерна, Джерарда Мэнли Хопкинса и Д.Г.Лоуренса. Предметом интереса автора статьи также является суть отношений «Бог – человек», «мужчина – женщина» как они представлены в главах 2, 3 Книги Бытия и в анонимном произведении XII века «Служба о представлении Адама» (*Ordo repraesentationis Adae*), а также в книгах IV и IX “Потерянного рая” Дж.Мильтона.

Джиджора Евгений

**Риторические технологии упорядочения литературного изложения
в позднесредневековой агиографии**

В исследовании выявляются основные композиционные принципы упорядочения литературного изложения в восточнославянской позднесредневековой агиографии. В статье делается вывод о том, что порядок изложения в агиографическом произведении устанавливается за счет ритма, основанного на повторении некоего лексического (синтаксического) элемента, темпа изложения, а также соотносительности форм литературного изложения (*oratio – narratio*).

Светлана Маценка

**Средневековая легенда «Крестянин Гельмбрехт» Вернера Садовника
с точки зрения литературной герменевтики**

В статье интерпретируется немецкая средневековая легенда Вернера Садовника «Крестянин Гельмбрехт» с точки зрения литературной герменевтики. Особое внимание уделяется принципам христианской герменевтики, использование которых позволяет постичь структуру данного текста. Кроме того, в статье рассматриваются особенности авторского восприятия и понимания мира, предвосхищающие эпоху Нового времени.

Билоус Петр

**"Первое возрождение" украинской литературы
(вторая половина XVI - начало XVII в.)**

Автор статьи определяет главные черты культурного и литературного возрождения украинской литературы, которое осуществилось во второй половине XVI - в начале XVII в. под влиянием "запоздалого" в Украине Ренессанса. Обращается внимание на проблему выбора между византизмом и западноевропейскими традициями, на индивидуализацию литературного

Резюме

творчества этого времени, на сложное взаимодействие между литературой и фольклором.

Михед Татьяна

«Американский ренессанс» как категория и направление: жизнь в каноне

В статье исследуется своеобразие категории американского ренессанса, его место в современном литературном каноне, обусловленное спецификой его становления, в частности, воздействием трансцендентализма на формирование национального сознания и литературы.

Пронкевич Александр

“Архетипное зрение” и “национализация” культуры: Асориновский миф о Дон Кихоте/Сервантесе

В статье обосновывается понятие «архетипное зрение», которое является одним из средств создания национальной мифологии на основе переосмысления «вечных образов» мировой литературы. В качестве примера национального мифа, сконструированного на основе «архетипного зрения», в статье рассматривается версия истории Дон Кихота, которая принадлежит перу известного испанского писателя Асорина, представителя так называемого «поколения 1898 года». В своем эссе «Путь Дон Кихота» Асорин создал отрицательный национальный миф, утверждая, что Рыцарь Печального Образа символизирует экзальтированность испанской нации. Отрицательный миф о Дон Кихоте в художественно-интеллектуальном мире Асорина уравнивается положительным мифом о Сервантесе как о кастильском гении, который смог соединить идеалы рыцарства с прагматизмом и практическим смыслом Кастилии. Разработанный Асориным миф о Дон Кихоте/Сервантесе служит моделью для национализации испанской культуры в духе кастеляноцентризма.

Відомості про авторів

Білоус Петро Васильович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Житомирського державного університету ім. Івана Франка (м. Житомир).

Василина Катерина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент, кафедра англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Джиджора Євген Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент, кафедра журналістики Одеського національного університету ім. І.І.Мечникова (м. Одеса).

Доерксен Деніел В. (Daniel W.Doerksen) – професор, факультет англійської філології університету Нью Бранзвік (м. Нью Бранзвік, Канада).

Кірносова Надія Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, кафедра китайської, корейської та японської філології Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка (м. Київ)

Лілова Олена Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент, кафедра зарубіжної літератури Гуманітарного університету “Запорізький інститут державного та муніципального управління” (м. Запоріжжя).

Маценка Світлана Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, кафедра світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів).

Михед Тетяна Василівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та методики навчання іноземних мов Київського міського педагогічного університету ім. Б.Д.Грінченка (м. Київ).

Відомості про авторів

Пронкевич Олександр Вікторович – кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету іноземної філології Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили (м. Миколаїв).

Сидоренко Оксана Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Сміт Мері Елізабет (Smith Mary Elizabeth) – професор, факультет англійської філології університету Нью Бранзвік (м. Нью Бранзвік, Канада).

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Гуманітарного університету “Запорізький інститут державного та муніципального управління”, науковий керівник Лабораторії ренесансних студій ГУ “ЗІДМУ” (м. Запоріжжя).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

<i>Торкут Наталія.</i> Інтерпретація сонетів В.Шекспіра в методологічному просторі міждисциплінарного діалогу	3
<i>Сидоренко Оксана.</i> Сміхові мотиви як провідні чинники творення сміхового поля у фаблію, шванках і джестах.....	20
<i>Лілова Олена.</i> Відлуння народно-святкового сміху в інтерлюдії Дж.Гейвуда „Чотири П”	34
<i>Doerksen Daniel W.</i> “Holy Love, and Sober Studie”: John Donne and the Scriptures	48
<i>Кірносова Надія.</i> Жанр “мандрівних нотаток” в китайській літературі епохи Мін	58
<i>Василина Катерина.</i> Поетика роману Ф.Кіркмена “Викриття фальшивої леді” (1673) у контексті естетики бароко	71
<i>Smith Mary Elizabeth.</i> “In the beginning”: Some Literary Derivatives from the Genesis Creation Accounts	87

II. Свіжий погляд на давні тексти

<i>Джиджора Євген.</i> Риторичні технології упорядкованості літературного викладу в пізньосередньовічній агіографії	103
<i>Маценка Світлана.</i> Середньовічна легенда “Селянин Гельмбрехт” Вернера Садівника крізь призму літературної герменевтики	118

III. Україна в контексті європейського Відродження

<i>Білоус Петро.</i> “Перше відродження” української літератури (друга пол. XVI – початок XVII ст.)	139
---	-----

IV. Полемічна трибуна

<i>Михед Тетяна.</i> „Американський ренесанс” як категорія і напрям: життя у каноні	146
---	-----

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

<i>Пронкевич Олександр.</i> “Архетипний зір” і “націоналізація” культури: Асорінівський міф про Дон Кіхота Сервантеса	179
<i>Summaries</i> (англійською мовою)	193
<i>Резюме</i> (російською мовою)	197
<i>Відомості про авторів</i>	201