

Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України
Запорізький державний університет

Ренесансні Студії

Випуск 3

Запоріжжя 1999

ББК 83.3 (0) 4
Р39
УДК 82.09

У збірнику вміщені статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені актуальним питанням вивчення ренесансної літератури, а також рецепції духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох. Полемічне переосмислення усталених концепцій, обговорення гостродискусійних проблем, аналітичні огляди – ось спектр досліджень, представлених у даному випуску. Науковий матеріал, зібраний у виданні, покликаний збагатити уявлення щодо проблематики художньої культури доби Відродження й одночасно по-новому висвітлити окремі аспекти її вивчення. Укладачі збірки, вважаючи за одне з головних своїх завдань популяризацію маловідомих персоналій епохи Ренесансу, вводять у науковий обіг ряд “нових” імен.

Збірник розрахований на широке коло науковців, викладачів гуманітарних дисциплін, аспірантів, студентів та може бути цікавим кожному, хто вивчає культуру епохи Відродження і небайдужий до її естетичних та духовних надбань.

Рецензенти: доктор філологічних наук, академік НАН України *Д.В.Затонський*
доктор філологічних наук, проф. *М.А.Ігнатенко*

Відповідальний редактор
кандидат філологічних наук
Наталія Торкут

Редакційна колегія:
член-кор. НАН України, док.філол.наук *Д.С.Наливайко*,
член-кор. НАН України, док.філол.наук *О.В.Мишанич*,
док.філол.наук, проф. *М.П.Кодак*,
проф. *М.Сміт* (Канада),
проф. *Л.Я.Потьомкіна*,
док. філол.наук, проф. *В.І.Скибіна*,
док. філол.наук, проф. *О.Д.Турган*

Рекомендовано до друку Науково-технічною радою Запорізького державного університету (протокол № від 1998 р.) та Вченою радою Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України (протокол № від 1999 р.)

© Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України, 1999
© Запорізький державний університет, 1999.

ISBN 966 – 599 – 063 - 2

Передмова

“Від європейського Відродження - до відродження України”

У розмаїтті голосів сьогодення ми лише зрідка і то приглушено вчуємо звуки минувшини. Стонлений нагальною потребою повсякчас занурюватися у глибини інформаційного буму сучасний розум вельми поверхово, а інколи й зверхньо ставиться до досвіду колишніх епох. Сприймаючи культурну спадщину предків як феномен виключно *естетичний*, епоха постмодерну мимохіть ігнорує *аксіологічну цінність* духовних надбань попередників. При цьому обрії наукового пошуку, який ведеться на теренах хронологічно віддалених культур, нерідко звужуються, адже йому бракує багатовимірності. Розгорнутий у площині історичної поетики, цей пошук, безперечно, виявляється плідним, проте, у випадку, коли дослідник не приділяє належної уваги аспекту концептуально-ціннісному, його підхід “страждає” на надмірну діагностичність. І тоді віддалена віковою дистанцією літературна пам’ятка стає об’єктом своєрідного “анатомічного розтину”, який ведеться з благим наміром – виявити міру “традиційного” та “новаторського” в ній. Згодом ця пам’ятка вноситься до відповідного жанрово-стильового реєстру, одержує певний “маркер”, як-то: “справжня перлина”, “типовий взірець”, або ж “епігонський зразок”, “естетично недосконалий витвір”, “передчасний” чи “занадто пізній” вияв якоїсь тенденції. А художнє слово так і залишається сукупністю застиглих знаків на аркуші паперу: воно має свого читача, але йому все ще бракує “партнера по комунікації”. Прочитане, зрозуміле і навіть осмислене, воно так і не встигає перетворитися на першу репліку діалогу з його сучасним реципієнтом. Діалог, навіть коли він майже назрів, не наважується розпочатися. Заважає дистанція, закладена безжальним хроносом, спровокована упередженим ставленням “сьогодення” до “минувшини”.

Напевне, це ставлення коріниться у споконвічному протистоянні “батьків і дітей”, яке привчає усіх нащадків не до

партнерських, рівноправних відносин з пращурами, а саме до вдячності за “щось”, або ж до відчуття провини через “щось” забуте, проігнороване, втрачене. Можливо, по-іншому й не можуть скластися стосунки між різними поколіннями, часами, епохами. Справді, надто вони різні...

Але не завжди слово “різні” викликало подібний сум та гіркоту. За часів Відродження саме завдяки категорії “*varieta*” (“різність”, “різноманітність”) зростало толерантне ставлення однієї людини до іншої, нової епохи до минулих часів. У повазі та прийнятті іншого у якості “ти” у ренесансному діалогізмі збагачувалося “я” особистості, виявлялось самоусвідомлення нації, оформлювався характер епохи.

Укладачі збірки “Ренесансні студії”, започатковуючи дане видання, керувалися при відборі матеріалів саме цим принципом – вмінням автора вести партнерський діалог. У матеріалах досліджень, що увійшли до третього випуску, уважний читач відчує як саме реалізований даний принцип і на яких рівнях він простежується.

У ряді статей нашої постійної рубрики “Історико-літературний процес” введені нові персоналії, чия поява, безперечно, збагатить згідно принципу “*varieta*” наші уявлення про стосунки між письменниками у далеку епоху Ренесансу та про природу жанрів, літературних стилів, творчу манеру письма.

Рубрика “Рецепція духовної спадщини Ренесансу у культурі наступних епох” за свою змістову домінанту ставить саме цей принцип – унаочнити діалог часів. Та ж сама категорія “*varieta*” уможлиблює ситуацію полеміки, результати якої представлені в іншій постійній рубриці нашої збірки “Полемічна трибуна”. Матеріали рубрики “Мова і культура” унаочнюють принцип діалогізму у взаємодії мови та красного письменства.

Висвітлюючи літературні реалії як доби Ренесансу, так і сьогодення, автори статей третього випуску “Ренесансні студії” прагнули також до живого зв’язку з читачем. Ми будемо вдячні за всі висловлені враження і пропозиції і сподіваємося на плідну співпрацю та щирий діалог з нашими теперішніми і майбутніми авторами і читачами.

I. Історико-літературний процес

Василина К.М.
(*Запоріжжя*)

Соціокультурні передумови виникнення жанру памфлета в Англії кінця XVI ст.

Усі явища об'єктивного світу, як відомо, включені у причинно-наслідкові зв'язки: все виникає з чогось та на щось перетворюється. Літературний процес виявляється результатом взаємодії цілого комплексу як внутрішньо-літературних, так і загальнокультурних, естетичних, соціопсихологічних, історичних, та ін. факторів¹. Митець є носієм певного типу менталітету, який формується під впливом соціально-економічних та історико-культурних відносин, характерних для конкретної епохи, для тієї чи іншої країни. Індивідуальне світобачення, зазнаючи впливу колективної свідомості, зумовлює мотивацію (ідеологічну чи суто прагматичну) мистецької діяльності. Втілюючи свої задуми та прагнучи донести їх до адресата, письменники певною мірою орієнтуються на кон'юнктуру. Цим пояснюється популярність одного кола тем та відповідних жанрових форм і нехтування іншими. Коли ж існуючий арсенал змістоформлюючих засобів виявляється недостатнім, то з'являється нова жанрова модель чи модифікація: трансформація змісту призводить до інноваційних процесів у галузі форми.

Детальніше, хоча й не вичерпно, зорієнтуватися в об'єктивних та суб'єктивних причинах, що обумовили появу окремого мистецького феномену, дозволяє соціокультурологія. При цьому важливо зауважити, що сутність соціокультурологічної методології полягає "не у простій сумі історико-соціальної та культурної характеристики епохи..., а у системному синхронному розгортанні генетичного та поетологічного аспектів вивчення твору, у розумінні складних та тонких взаємопереходів між... ментальною моделлю дійсності, що впливає на твір,...індивідуальною інтерпретацією

цієї моделі, образом дійсності, що є художньо втіленим, та... тим світом культури, що постійно змінюється, і в якому живе та сприймається літературна пам'ятка...”².

Зважаючи на вищезгадане, можна передбачати, що вивчення соціокультурних передумов виникнення конкретної жанрової моделі сприятиме більш глибокому розумінню процесів жанроутворення на теренах англійського Ренесансу, а також дозволить скласти певні уявлення про місце памфлету в макроструктурі духовного життя елізаветинського соціуму.

Англійський ренесансний памфлет, що виник як своєрідний інтелектуально-емоційний відгук на певні суспільно-історичні події, характеризувався злободенністю тематики й відбивав проблеми, які турбували тогочасне суспільство.

Традиційно вважають, що памфлет, генетично пов'язаний із сатирично-викривальними творами античних авторів³, став помітним явищем літературної дійсності саме у XVI ст.⁴. Важливим чинником, що сприяв бурхливому розвитку літератури взагалі і жанру памфлета зокрема, стало книгодрукування, інтенсифікація якого в Англії припадає на кінець XV ст. Варто зазначити, що на початку XVI століття видавці друкували переважно ту літературу, яка користувалася великим попитом та гарантувала стабільний прибуток – тобто переклади та твори релігійного змісту⁵. Згідно даних, наведених істориком А.Г.Р.Смітом, в Англії у 1525-1547 рр. було надруковано понад 800 видань релігійних творів⁶. І лише за часів Єлизавети I, правління якої справедливо називають “золотою добою” мистецтва, поступово розширювався асортимент друкованої продукції за рахунок випуску різноманітних підручників та книжок з питань релігії, політики, торгівлі чи етикету, а також суто розважальної літератури: балад, драматичних творів, віршів, жестових збірок і романів.

На літературну авансцену поступово виходив і новий тип розважально-дидактичної прози – памфлети про події тогочасного життя. Актуальність тематики сприяла широкій популярності цих творів, читачами яких виявлялися представники різних верств населення. Аудиторія споживачів друкованої продукції такого роду зростала як за рахунок підвищення загального рівня освіченості в суспільстві, так і

внаслідок залучення жінок до кола читачів. Певна емансипація жінок в Англії II пол. XVI ст. сприяла появі книжок, орієнтованих саме на цю категорію потенційних реципієнтів. Об'єктом інтересу тогочасного англійського жіноцтва був не тільки “високий” роман (“romance”), а й література прикладного характеру (книги з господарювання й домоведення тощо)⁷. Отже, друковані книжки, які були дешевшими за манускрипти, поступово перетворювалися на модний атрибут життя третього стану суспільства. Тепер і пересічні ремісники, йомени, підмайстри, як і деякі неписьменні заможні “джентльмени” мали вдома приватні бібліотеки.

Важливо, що найчисленнішим споживачем друкарської продукції з середини XVI ст. поступово стає не інтелектуальна еліта суспільства, а середній прошарок, що складався із юристів, купців, йоменів, ремісників, тобто тих, хто мав достатньо грошей і певний рівень освіти. Таким чином, саме з представників середнього класу сформувався новий шар читацької аудиторії, якого цікавила як спеціальна (прагматично спрямована), так і популярна (розважальна) література. З цього приводу Ф.К.Бок зазначає, що дана група читачів полюбляла і драматичні та поетичні твори, і памфлети та балади, і цікаві розповіді про мандри в далекі краї⁸. Загальновідомо, що в цей час на вершині популярності знаходилися фольклорні збірки анекдотів (так звані “джест-букс”), та кримінальні історії про життя злодіїв та шахраїв.

Цікавим є той факт, що при відносно високому рівні розвитку друкарської справи, у першій половині XVI ст. не було ще письменників, які заробляли собі на життя суто літературною працею. Поети та прозаїки, що писали свої твори заради уславлення багатих покровителів й, відповідно, користувалися їхньою фінансовою підтримкою, не виявляли великого бажання друкуватися. Однак, творіння красного письменства регулярно виходили друком і перетворювалися на об'єкт продажу у книжкових лавках, отже, виставлялися на всебічний розгляд широкого загалу. Показово, що майже кожний з творів елітарних авторів мав при собі своєрідний виправдувальний “документ”, який мав захистити репутацію автора від звинувачень у бажанні збагатитися за рахунок

мистецької діяльності. Вступні частини рясніли численними “пробаченнями”, “зверненнями” та “присвятами впливовим особам”, в яких неодмінно декларувалася непричетність автора до публікації власного твору. Єлизаветинські “men of letters” були напрочуд винахідливими щодо таких пояснень: одні з них “зізнавалися”, що твір потрапив до друкаря через недоречну послугу друга, інші – “приховували” власне авторство, видаючи свій роман або поему за реставрований манускрипт чи переклад.

Згадка про впливових осіб у передмовах та присвятах слугувала своєрідним захисним бар’єром від гострослів’я супротивників та нищівної критики. Потенційні опоненти змушені були ретельно обмірковувати власні критичні випадки, замислюватися над кожним словом, перш, ніж насмілитися виступити проти автора того, чи іншого твору.

Лише наприкінці XVI ст. в умовах стрімкого занепаду системи протегування та завдяки зростанню багатого й доволі освіченого прошарку читачів виникли певні можливості поставити літературну творчість на матеріальну основу, а, відповідно, формувався новий тип митця – професійний літератор.

Оскільки, пересічний читач – представник третього стану – не завжди був здатним зрозуміти вишукано-інтелектуальні твори, перевантажені ремінісценціями з античних джерел, філософсько-релігійними алюзіями чи складною науковою термінологією, то письменники-професіонали усвідомлювали нагальну потребу ідейно-естетичної переорієнтації власних мистецьких спонук та уподобань. Читач нового типу потребував такої літературної продукції, яка була б спрощеною стилістично та висвітлювала б знайомі теми, а, отже, дозволяла б йому обходитись тією сумою загальних знань та відомостей, які він отримав в початковій чи ремісницькій школі. Тому перед “комерційними” авторами (на противагу письменникам, які писали виключно заради честолюбних амбіцій та розраховували на елітарних реципієнтів) постала складна дилема: чому надавати перевагу – необхідності творчого самовираження чи можливості заробити грошенята, задовольняючи духовні потреби заможної, але малоосвіченої й недостатньо ерудованої аудиторії. Більшість з них розв’язували

цю етико-естетичну проблему за рахунок написання популярних драм, рицарських і любовних романів та різноманітних памфлетів.

Необхідно наголосити, що в XVI ст. саме слово “памфлет” (“pamphlet”) набуло напрочуд широкого вжитку. Памфлетом автори-єлизаветинці називали будь-який актуальний твір, спрямований на суб'єктивне висвітлення злободенних проблем. Якщо у 50-70^{-ті} роки таке жанрове самоназивання сприймалося як своєрідний маркер ідейно-естетичної недосконалості, певної меншовартості у порівнянні з романом, трактатом чи історією, то згодом воно позбувається первісно негативної та зневажливої конотації і починає номінувати літературну модель, яка відбивала події реального життя під особливим гостросуб'єктивним кутом зору⁹.

Зазначимо, що основними функціями памфлетного жанру були не тільки дидактична (обов'язкова за нормами тогочасного декоруму), але й агітаційна, полемічно-сатирична. Навряд чи автори англійських пізньоренесансних памфлетів опікувалися естетико-гедоністичною цінністю своїх творів (виняток становить хіба що “Евфуес” (“Euphues”) Дж.Лілі, який автор називав памфлетом, а сучасна літературознавча наука вважає одним із перших англійських романів). Орієнтація памфлетів на висвітлення певних сторін соціального життя єлизаветинців дозволяє (обираючи за класифікаційний критерій їх тематику) виокремити три основні різновиди памфлетного жанру: релігійно-політичний, літературно-критичний, соціально-побутовий.

У 60^{-ті} роки XVI ст. великою популярністю користувалися релігійно-політичні памфлети, які висвітлювали актуальні питання міжконфесійних суперечок та критикували, або ж, навпаки, роз'яснювали політику єлизаветинського уряду. Надзвичайна ряснота політично ангажованих та релігійно тенденційних памфлетів була зумовлена гостротою протистояння католиків, англікан та пуритан, яке спричинювалося специфічним перебігом реформаційних процесів¹⁰. Крім того, політика Єлизавети Тюдор, особливо протягом першого десятиліття її перебування на англійському троні, сприймалася громадськістю країни неоднозначно.

Об'єктом критичних випадів стали не тільки конкретні дії елизаветинського уряду, але й сама постать вінченосної особи. Ревні католики вважали, що Єлизавета I, яка була донькою Генріха VIII від морганатичного шлюбу з Анною Болейн, не мала прав на королівський престол. Деякі з протестантських проповідників виключали можливість перебування жінки на чолі держави і церкви. Водночас, прибічники королеви у будь-який спосіб намагалися не тільки захистити, але й скласти шану своїй могутній покровительці. Ця доволі складна ситуація знайшла адекватне художнє зображення в царині памфлетистики, де антиєлизаветинські критичні і гостросатиричні випаді спричинювали появу апологетичних та панегіричних творів.

Зокрема, у памфлеті “Гавань справжньої віри та істини” (“An Harborowe for Faithfull and Trewe Subjectes” (1559p.) Джон Ейлмер захищав правомірність перебування Єлизавети на англійському престолі й акцентував увагу на позитивних рисах її характеру та релігійної позиції. Його опонент В.Аллен у прокламаційному творі “Застереження знаті та народу Англії і Ірландії” (“An Admonition to the Nobility and People of England and Ireland” (1588 p.) декларував вороже ставлення до правління Єлизавети і, гнівно викриваючи вади тогочасного державного устрою, закликав до громадянської непокори.

До цього ж різновиду елизаветинської памфлетистики належать твори автора, що писав під псевдонімом Мартіна Марпрелата, а саме: “О, перечитайте Д.Джона Бріджеса” (“Oh, read over D.John Bridges”(1588p.) чи “Справедливий осуд” (“The Just Censure” (1589p.), а також інспірована урядом відповідь на ці памфлети – “Мигдаль для папуги” (“An Almond for a Parrot” (1590p.) Т.Неша.

На теренах релігійно-політичного памфлету дуже часто велася активна, гостросуб'єктивна полеміка – автори вдавалися до чистої критики своїх противників, і, зазвичай, не пропонували будь-якого “рецепту”, як позбутися того чи іншого хибного явища. Такі авторські інтенції зумовили провідні риси поетики релігійно-політичного памфлету, а саме: безсюжетність оповіді, риторичність стилю, загострену суб'єктивність презентації матеріалу, насиченість тексту яскравою образністю, що апелює до емоційної сфери читача.

Дані памфлети, написані, переважно, освіченими кліриками чи людьми близькими до уряду, рясніли посиланнями на давніх авторів, відзначалися чіткою логікою викладення думки. Їхня загальна тональність, що розгорталася у викривально-підбурювальному або ж апологетично-пропагандистському ключі, була просякнута релігійним пафосом та патріотичною патетикою. Стиль таких відверто тенденційних памфлетів, що вели свій родовід від проповідей¹¹, залишався високим.

Об'єктом уваги елизаветинських памфлетистів виявлялися не лише питання релігії та політики, а й стан справ у сфері мистецтва. В центрі етико-естетичних дебатів останньої третини XVI ст. постало широке коло питань, пов'язаних з театром. Спричинили цю полеміку агресивні випадки пуритан, котрі вважали театр та інші масові розваги головною причиною падіння суспільної моралі. Так, зокрема, С.Госсон, автор славнозвісної "Школи непристойностей" ("School of Abuse" (1578 р.) вважав театр "справжньою різницею християнських душ"¹², а У.Ранкінс вбачав у тогочасній драматургії, яку він назвав "верцадлом чудовиськ", істинне джерело пороку¹³.

Таке упереджене ставлення до театрального мистецтва викликало хвилю апологетичних памфлетів, спрямованих на захист етико-виховної ролі Поезії в цілому. Як слушно зазначає сучасна українська дослідниця Н.М.Торкут, серед численних літературно-критичних творів, просякнутих панегіричним пафосом щодо мистецтва слова, чітко "виокремлюються дві течії – етико-апологетична, представлена іменами Р.Вілліса, Т.Лоджа, Т.Хейвуда, та філософсько-теоретична, до якої можна віднести "Роздуми про англійську поезію"(1586 р.) В.Вебба, "Мистецтво англійської поезії" (1589 р.) Дж.Паттенхема та "Захист поезії" (1590 р.) Ф.Сідні"¹⁴.

Якщо в творах перших захисників театру абсолютно домінуючим був критичний пафос щодо позиції опонентів, то для представників другої течії актуальною стала проблема ґрунтовного осмислення сутності та природи поетичного мистецтва як такого. Безперечно, проблема жанрової дефініції їхніх творів заслуговує окремого комплексного дослідження, в контексті даної статті доцільно наголосити на тому, що зрушення у жанровій структурі літературно-критичного

памфлету відбувається внаслідок еволюції літературно-критичного мислення елизаветинських “men of letters”.

Отже, ранній літературно-критичний памфлет, що народжується як закономірний інтелектуально-естетичний продукт війни між противниками та захисниками театру, проходить декілька фаз жанрового розвитку. З одного боку, він став материнським лоном, з якого вийшли більш серйозні етико-естетичні твори, жанрова природа яких тяжіє до трактату (Ф.Сідні) та літературного маніфесту (С.Деніель та Т.Кемпін). З іншого – він продовжив своє існування, естетично вдосконалюючи саме памфлетний жанровий первінь.

Зразком пізньоєлизаветинського літературно-критичного памфлету (90^{ті} роки XVI – початок XVII ст.) слід вважати твори, котрі виникають в результаті полеміки, до якої були втягнуті Т.Неш, Р.Грін (з одного боку) та брати Харві (з іншого). Необхідно зауважити, що ця дискусія була спрямована не тільки на висвітлення питань літературної творчості сучасників, але й на створення своєї самореклами, на підтримку читацького інтересу до власних творів, тобто виступала елементом оригінальної стратегії поліпшення матеріальних статків. Памфлетисти атакували своїх опонентів не тільки через незгоду з їхнім етичним кредо чи стилістичною прихильністю, а й через презирство до їхнього походження. Наприклад, такі “університетські уми”, як Р.Грін та Т.Неш, що були синами багатих представників середнього класу та мали ґрунтовну університетську освіту, висміювали амбіційні наміри щодо літературної творчості братів Харві, чий батько був простим канатним майстром. “Низьке” соціальне походження деяких літераторів – конкурентів на літературній ниві – гостро висміює Р.Грін у памфлеті “Дотепна відповідь придворному-вискочці” (“A Quip for an Upstart Courtier” (1592 p.). Цікаво зазначити, що в іншому памфлеті (“Гріш мудрості” (1591 p.) він робить випад проти самого Шекспіра, називаючи його “вороною-вискочкою” (“upstart crow”). Впадає у вічі снобізм Гріна, який дуже часто на сторінках своїх памфлетів використовує образливе слово “вискочка” для презирливої характеристики своїх опонентів.

На відміну від Р.Гріна, критичні зауваження памфлетиста Т.Неша, автора “Пісної їжі” (“Lenten Stuffe” (1559p.) та

“Анатомії нісенітниці” (“An Anatomie of Absurditie” (1589p.), базуються на більш ґрунтовній основі, а саме, на спостереженнях літератора-практика над поетичною технікою та творчою манерою його колег. Так, зокрема, Т.Неш саркастично висміює пихатість та штучність евфуїстичного стилю Дж.Лілі, іронізує над тими з своїх сучасників, які схильні до епігонства рицарського роману.

Як вже зазначалося, професійні письменники полюбляли писати розважально-повчальні памфлети, які завдяки актуальності тематики та спрощеності форми схвально сприймалися необізнаним читачем. Вірогідно, саме соціально-побутовий памфлет, який розповідав про повсякденні події з життя простого люду, врешті-решт і став тією універсальною пластичною формою, в яку можна було вкласти загальнозрозумілий зміст.

Цікаво, що у цьому різновиді жанру, орієнтованому, переважно на середній клас, памфлетисти, чиє злиденне існування контрастувало із заможним життям безпосереднього адресата, часто піддають критиці не тільки політику уряду, а й самого адресата. Так, Т.Лодж у памфлеті “Протест проти лихварів” (“An Alarm against Usurers” (1584p.) засуджує лихварство як ваду суспільного життя. Зауважимо, що його настрої був співзвучним із пуританською філософією засудження лихварства: так у 1589 році один пуританський проповідник сказав, що “Лихварство – це диявол, якого в Англії всі апостоли Христа разом не можуть винищити”¹⁵.

Інший видатний памфлетист-єлизаветинець Т.Неш висміює народну віру в демонів та страх перед відьомською силою в творі “Жахи ночі” (“Terrors of the Night” (1594p.). Нагадаємо, що наприкінці XVI століття в Англії велику силу мали забобони: багато англійців серйозно займалися демонологією, класифікуючи прояви потойбічних явищ та вважаючи, що душевну хворобу викликають демонічні сили¹⁶. До того ж широкого резонансу у суспільстві набули судові процеси над відьмами, один із яких знайшов своє змалювання у памфлеті Е.Уайта “Смерть та страта Арнольда Косбі...27 січня 1591 року” (“The Manner of the death and execution of Arnold Cosbie... on the 27 of Januaries 1591”).

Війни, які періодично розв'язувала англійська корона, породжували інтерес до стану справ у елізаветинській армії, що й знайшло своє втілення на сторінках памфлетів, які вийшли з-під пера колишнього військовослужбовця Б.Річа (“Застереження Англії” (“Alarm to England” (1578 p.), “Мрія солдата” (“A Soldier’s Wish” (1604 p.).

Оригінальним тематичним підвидом соціально-побутової моделі жанру був так званий конні-кетчерівський* памфлет, сюжет якого концентрувався навколо опису життя лондонського андеграунду та нюансів й подробиць практики ошуканства. Цікавість до такого роду літератури була викликана тим, що в Англії кінця XVI ст. зростав прошарок бродяг та злочинців. Численні банди пройдисвітів поповнювалися за рахунок моряків та солдат, які після повернення з війни, не могли (чи не захотіли) знайти своє місце в житті; а також збіднілих селян та молодих людей, що вешталися по країні в пошуках кращої долі та легкої наживи. Як стверджує історик Ф.К. Бок, в Лондоні та Бристолі конні-кетчерство стало основним засобом виживання для тих, хто знаходився на нижчому щаблі соціальної піраміди¹⁷. Оскільки закон залишався вельми толерантним до злочинців, то криміногенна ситуація була дуже складною. Отже, колоритні анекдотичні історії про життя лондонських шахраїв, де реалістично змальовувалося їхнє життя, злочинства, наводилися ієрархічні списки та етимологічні довідки щодо сленгу, користувалися підвищеним попитом та мали великий комерційний успіх.

Найпопулярнішими памфлетами про конні-кетчерів були антології злочинства, написані скандально-відомим драматургом та романістом Р.Гріном. Це трилогія про конні-кетчерство (“Видатне викриття шахрайства” (“A Notable Discouevy of Coozenage”(1591p.), друга та третя частина конні-кетчерства), а також “Диспут між конні-кетчером та конні-кетчеркою” (“A Disputation between a Hee Conny-catcher and a Shee Conny-catcher” (1592 p.) та “Передвісник Чорної книги” (“A Blacke Bookes Messenger” (1592p.).

* “конні-кетчерівський”- синонім до “шахрайський”

Шалений успіх грінових антологій шахрайств згодом спричинив хвилю епігонських творів: “Мрія простака” (“Kind-hearts Dreame”) Четтла (1592 р.), “Захист конні-кетчерства” (“The Defence of conny-catching”) удаваного конні-кетчера Кутберта (його авторство приписують Нешу) (1592 р.), анонімний “Новини від Гріна з Небес та пекла” (“Greene’s News both from Heauen and Hell” (1593 р.), “Привид Гріна, що переслідує конні-кетчерів” (“Greene’s Ghost haunting conny-catchers”) Семюеля Роуландза (1602р.), “Глашатай Лондону” (“The Bell-man of London”(1608 р.) і “Світло ліхтаря та свічки” “Lanthorne and Candlelight”(1608 р.) Т. Деккера.

Широта тематичного діапазону, особливості персональних уподобань елизаветинських памфлетистів та нерозробленість жанрового канону призводять до поєднання різножанрових елементів та полярних стильових компонентів в художній структурі елизаветинського памфлету. Однак, якщо проблемно-тематичний комплекс та ідеологічна спрямованість релігійно-політичних й літературно-критичних памфлетів обумовлюють використання “високого” стилю викладення, то соціально побутовий різновид жанру презентує парадоксальний синтез елементів риторично-евфуїстичного та розмовного стилів. Зокрема, прагнучи досягти максимальної вірогідності та переконливості, Р.Грін використовує не тільки такі характерні для розмовної мови прийоми, як еліпсис чи неправильну побудову речень, а також сленгізми і вульгаризми. При цьому основний масив тексту оформлено за традиціями етико-дидактичного трактату (Т.Еліот, Р.Ешем), в якому стихія риторичного слова виявляється домінуючою.

Несталість стильового малюнку памфлетних зразків була зумовлена декількома причинами. По-перше, стиль англійської прози на той час переживав період свого становлення, синтезуючи класичну традицію з середньовічною народною. Тому спочатку в памфлетах домінує формальна риторика, а пізніше були зроблені спроби спростити мову¹⁸. По-друге, більшість памфлетистів у минулому писали вишукані твори, отже, у подальшій творчості не завжди були здатні подолати вплив стильової домінанти, що склалася на основі слідування античним взірцям – творам Сенеки й Цицерона. По-третє, література кінця XVI століття тяжіла до “реалістичності”.

Нагадаємо, що в культурі Ренесансної доби реалістичність передбачала зображення подій у соціально та економічно зумовленому контексті, характерному для даної епохи¹⁹. І, кінець-кінцем, події суспільно-економічного життя Англії останніх десятиліть XVI ст. спричинили поступові зрушення у світосприйнятті англійців: ренесансний оптимізм та віра у всемогутність вільної та прекрасної людини поступалися місцем маньєристичному ваганню та песимізму, втраті віри в безмежність людських можливостей та важкому відчуттю переваги хаотичних ірраціональних сил²⁰. Саме впливом маньєристичної естетики пояснюються і потяг елизаветинських памфлетистів кінця XVI ст. до композиційно-стильового експерименту, і мозаїчність стилістичного малюнку, і жанрова конгломеративність англійського пізньоренесансного памфлету.

Таким чином, памфлетний жанр, виступаючи органічним компонентом літературного процесу в Англії XVI ст., виникає в результаті взаємодії багатьох соціокультурних чинників. Він є адекватною реакцією на процеси, що відбувалися у різних галузях: в економіці, політиці, релігії, культурі, а також у повсякденному житті певних станів суспільства.

Змальовуючи широку панораму англійської дійсності та чутливо реагуючи на соціальне замовлення свого часу, памфлетні твори являють барвисту різноманітність тематичних модифікацій. Вельми цікавими виявляються й далека від уніфікації композиційна будова памфлетів та варіативність їхнього стилістичного малюнку. Це, в свою чергу, було спричинено орієнтацією на різні читацькі кола та впливом маньєризму – домінуючого стилю кінця XVI ст.²¹. Виступаючи своєрідним антиподом елітарному “romance”, памфлет наближає остаточне формування й становлення “novel” та передвіщає виникнення журналістики²² – найвпливовішого засобу формування суспільної думки.

Памфлет, що із плином часу був віднесений до публіцистичних жанрів, споріднюється з журналістикою не тільки за загальним пафосом чи безпосереднім зв'язком з реальним життям, але й за широтою діапазону змальовуваних тем. Поетична техніка англійського пізньоренесансного

памфлету згодом, безперечно, буде запозичена першими англійськими журналістами в XVII ст.

- ¹Ткаченко А.О. Мистецтво слова. – К.:Правда Ярославичів, 1997. –С.414.
- ²Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690 – 1760^x годов. – Днепропетровск: Пороги, 1996. – С.18 – 19.
- ³Про походження памфлета детальніше див. *Нестер З.М.* Поетика памфлета. - Київ: Наукова думка, 1973. - С.7; *Ткачев П.И.* Иду на “Вы”. - Минск: Изд-во БГУ, 1975. - 256 с.; Краткая литературная энциклопедия: в 9-ти томах. - т.5. - М.:Сов.энциклопедия. -С.559.
- ⁴*Ткачев П.И.* Вказ. твір; Литературный энциклопедический словарь/ под общ.ред. *В.М.Кожжевникова* - М.: Сов.энциклопедия, 1987. - С.266; *Clark Sandra.* The Elizabethan Pamphleteers. Popular Moralistic Pamphlets 1580-1640. –London.
- ⁵*Evans Maurice.* English Poetry in the Sixteenth Century - London, 1955. - P.24.
- ⁶*Smith Alan G.R.* The Emergence of a Nation State. The Commonwealth of England 1529-1660. - London and New York: Longman, 1993. - P.33.
- ⁷*Evans Maurice.* Op.cit.- P.25.
- ⁸*Bock P.K.* Shakespeare and Elizabethan Culture. An Anthropological View. - N.Y.: Schocken Books, 1984. - P.17.
- ⁹*Clark Sandra.* Op.cit. – P.17.
- ¹⁰Детальніше про специфіку релігійної ситуації див. *Потехин А.* Очерки из истории борьбы англиканства с пуританством при Тюдорах (1556-1603).- Казань, 1894. – 831 с.
- ¹¹Three Elizabethan Pamphlets./ ed. *G.R.Hibbard* - New York, 1969 – P.28.
- ¹²*Gosson S.* School of Abuse. – L: Reprinted for Shakespeare’s Society, 1841. – P.28.
- ¹³*Rankins W.* A Mirror of Monsters. // Elizabethan Critical Essays: in 2 v./ ed. by *G.Smith.* – Oxford: Clarendon Press, 1904. – v.1. – P.61 – 86.
- ¹⁴*Торкут Н.Н.* Особенности поэтики романов Т.Лоджа. Дис. на соиск. уч. степени кандидата филол. наук. – Днепропетровск, 1991. – С.23.
- ¹⁵The Age of Shakespeare. A guide to English Literature. Vol.2./ ed.*B.Ford* - London, 1961. - P.32.
- ¹⁶*Sanders W.* The dramatist and the Received Idea. Studies in the plays of Marlowe and Shakespeare.- Cambridge, 1968. - P.194 – 196.
- ¹⁷*Bock P.K.* Op.cit - P.16.
- ¹⁸*Lewis C.S.* English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama. - Oxford: Clarendon Press, 1954. – P.404-405.
- ¹⁹*Schlauch Margaret.* Antecedents of the English Novel 1400 – 1600. – London, 1963. – P.6.
- ²⁰Детальніше про характеристику маньєристичної естетики див. *Баткин Л.М.* Фиренцуола и маньеризм. Кризис ренессансного идеала в трактате “Чельсо, или О красотах женщин”// сб. Советское искусствознание, 22, Москва: Советский художник, 1987. – С.183-225; *Бялостоцкий Я.* Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись. //сб. Советское искусствознание, 22, Москва: Советский художник, 1987. – С.169-182.
- ²¹Домінанта маньєризму декларується у вищезгаданих працях *Баткіна Л., Бялостоцького Я.*
- ²²Three Elizabethan Pamphlets. Op.cit. – P.24.

*Макрушин А.
(Россия, п. Озерный)*

Образ Сергия Радонежского в литературной традиции

Образ Сергия Радонежского, формирующийся на протяжении шести веков, создается двумя разнонаправленными потоками рефлексии: первый направлен **от** реальной личности святого, его деяний, разворачивается в мир, второй формируется независимо от реального воплощения, конкретного подвижника Варфоломея - Сергия, деперсонифицирован, направлен **к** конкретной личности, к Сергию в данном случае.

В художественном тексте чаще всего воплощается возникающая при этом проблема идентификации, обнаружения соответствия по принципу “свой – чужой”.

Образ святого заступника предстает как с необходимостью порождаемый миром. По мере возникновения традиции изображения Сергия авторами все более осознается возможность неполной идентификации, либо неполного соответствия действительного, живого Сергия ожидаемому, тому, которого хотят видеть. В логике первого потока рефлексии можно говорить о неготовности мира принять и осмыслить всю глубину и величие личности Первоигумена; в логике второго потока рефлексии неизбежно отмечается приобретение образом автономии в читательском восприятии (ведь автор нового текста, привносящий свое видение жизни и деяний исторической личности в уже существующий художественный образ, сам является читателем).

Процесс такого формирования образа порождает две дихотомии, два противопоставления сосуществующих категорий: “Сергий-мир” и “Сергий-Сергий”. Первая дихотомия характерна, прежде всего, для произведений русского Предвозрождения (начиная с XV века). После преобразования агиографической традиции (начало которому положил на Руси Епифаний Премудрый, а завершил, кажется, полностью разрушив канон, протопоп Аввакум) естественным

стало желание общества разглядеть в приблизившемся иконописном лике черты реального человека, великой личности, повлиявшей на судьбы страны.

Вторая дихотомия ярче всего проявляется в произведениях литературы Нового времени, когда писатели уже умели и совершенствовались умение изображать внутренний мир героя в его многогранности и противоречивости. Корни этого умения находятся в древнерусской литературе, прорастают сквозь застывшую каноническую схему создания произведения, которой должен был руководствоваться автор, желающий рассказать о великой личности, святом подвижнике. Незаурядная судьба и подвиг жизни Сергия Радонежского одинаково трогают умы независимо от социального, экономического, политического и временного положения ищущего. Примером тому служит “Историческая выпись” Екатерины II¹. Венценосная особа, стоящая на вершине светской жизни, вновь и вновь возвращается мыслями к вечному подвигу духовного радения за Русь, подвижничества Сергия. Как заметил П.И.Бартенев и, позднее, Колесов, “императрица верила в слова Филарета, что православная церковь ограждала Россию”². Сергей понимается как один из основоположников русского государства, русской нации. Екатерину интересуют точные даты, исторические события. Она пытается освоить церковнославянскую грамматику и словарь (иногда смешиваются старые и новые формы, допускаются ошибки в написании). Главным источником для “Выписи” служит “Житие Сергия Радонежского” Епифания Премудрого. “Историческую выпись” можно рассматривать как реферат в силу делового, сжатого стиля языка, эклектизма понятий. Сведения о жизни и подвиге Сергия Радонежского мы можем получить из позднейших, по сравнению с “Житием Сергия Радонежского” Епифания Премудрого, житий и летописных сводов. Можно заметить, что позднейшие Жития являют собой результат культурно-исторических напластований, включающих авторские принципы изложения материала, авторский менталитет, проявляющийся в стиле, последовательности, способе изложения, самом отборе материала (в том числе на лексическом, фонетическом, синтаксическом уровне).

События той поры, когда жил Сергей, творил Епифаний, поры борьбы и подвига телесного и духовного, нашли свое отражение в сложившемся в народе в конце 14 века “Сказании о Мамаевом побоище”, одном из памятников Куликовского цикла. “Сказание” изучалось многими учеными, такими как Шамбинаго, издавший в 1909 году наиболее полный из дошедших до нас текст “Сказания”.

Авторский менталитет закономерно изменяется в соответствии с эпохой создания произведения, с господствующими или присутствующими объективно общественно-историческими реалиями. С этой точки зрения любой последующий список можно рассматривать как самостоятельное произведение. Таково, например, “Житие Сергия Радонежского”, составленное Никоном. Летописные своды позволяют выявить некоторые факты, достоверность которых может, в свою очередь, подвергаться сомнению и выявляться при сопоставлении нескольких свидетельств. Литература XIX века дает яркий пример выборочного, в угоду авторскому замыслу, использования фактов, дошедших до нас благодаря летописным сводам. Летописные факты используются в данном сочинении лишь в связи с задачей выявления причин и принципов авторского отбора материала. Кроме перечисленных источников нашего знания о Сергии Радонежском и его эпохе, следует упомянуть еще об одной разновидности произведений. Произведения эти написаны в разное время уже после преставления Сергия и рассказывают о посмертных чудесах, видениях, помощи великого Святого в трудные для Руси времена. Таково, например, сказание келаря Троице-Сергиевой Лавры Авраамия Палицына об осаде Лавры польскими интервентами в начале XVII века³. Текст отражает только один момент отечественной истории, когда истовая вера в святого Сергия помогла защитникам созданной им Лавры в борьбе против захватчиков, что, в конце-концов, стало легендой, обогатив тем самым образ Сергия Радонежского. О.А. Державина и Е.В. Колосова донесли до нас творения Авраамия Палицына⁴. Замечательный искусствовед, собиратель истоков народной культуры, С.А. Платонов, выпустил “Книгу о чудесах пресвятого Сергия, творение Симеона Азарьина”⁵, где описываются посмертные чудеса старца. Это еще раз

иллюстрирует глубокую веру народа в своего радетеля-заступника. Старец Троице-Сергиевой обители, Симеон, пребывал в Лавре с 1625 по 1665 год. Собранные им свидетельства носят ярко выраженный функциональный, деятельный характер, важны, прежде всего, влиянием на мир, жизнь людей, не существуют изолированно от нее, что является характерной чертой живущего в памяти народной образа Сергия. Текст, составленный в 1646-1654 годах, хранится в собрании Московской духовной Академии.

XIX век ознаменовался расцветом русской философской, как светской, так и духовной, мысли и, как следствие, возникновением интереса к глубинному осмыслению самих основ, нравственных устоев нашей жизни, тягой к нашим корням, к истокам нашей культуры, ибо, как сказано задолго до нас, мы подобны карликам, стоящим на плечах гигантов, и если мы видим дальше, то только благодаря им. Этот всплеск интереса широких слоев общества к истокам нашей культуры был неотделим от имени Сергия Радонежского и еще усилился в связи с празднованием 500-летия битвы на поле Куликовом и 500-летием подвига духовного Великого Пастыря. Как оказалось, такое объединение объективно способствовало ограниченности образа Сергия в литературе той поры в силу его политической заданности (этот недостаток был преодолен лишь в наши дни Д.Балашовым). Тогда выделилось несколько направлений в исследовании образа Сергия Радонежского и его времени. Писались исторические комментарии. Такова, например, работа А.В. Горского “Историческое описание Троице - Сергиевой Лавры”⁶, где название говорит уже само за себя, Е.И.Забелина “Троицкие походы русских царей”⁷, представляющая собой свод исторических ситуаций, когда Лавра спасала монахов от внутренней или внешней смуты, а чаще - от собственных мятущихся душ, давая причастие вечных ценностей человеческих.

Знаменитый Н.М.Карамзин интересовался ролью внутреннего мира личности, проявляющегося во внешнем, и составил “Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице и в сем монастыре”⁸. С.И. Смирнов выпустил книгу “Преподобный Сергий и Троицкая Лавра его времени”⁹, где довольно сухо изложил общественно-политическую ситуацию

того времени, причины возникновения Лавры, ее устройство, а также говорил о непреходящем значении деяний Сергия. Необходимо упомянуть и о работе Е.Ф. Орловского под названием “Сергий Радонежский и его время”¹⁰.

Путеводители, путешествия обязаны своим возникновением вечному народному поклонению перед образом Сергия, паломничеству со всех концов православного мира к Лавре, ее благодати, и другим святыням, связанным с Сергием. В этих работах, написанных в популярном в то время жанре путешествия, описывается путь к Лавре, ее устройство, распорядок жизни монахов, а главное - те чувства, которые вызывает в душе обыкновенного человека всепонимающий и всеблагий лик сергиев, сама атмосфера духовного центра Руси. Делались попытки как бы перебросить мостик из древности к современникам и действительности, которая их окружает и которая далеко не всегда соответствует заветам Сергия. Кроме того, работы данного типа интересны новой для своего времени ориентацией на массового читателя, дающей возможность мастерам слова показать эволюцию взглядов на мир обыкновенного человека, идущего прикоснуться к святыне. Жанр путешествия давал довольно большую свободу для авторской рефлексии, авторского присутствия, что и было творчески развито создателями современного романа. Таковы, например, работы Е.Е.Голубинского¹¹, С.П.Шевырева¹², А.Н.Муравьева¹³.

К историческим комментариям близки специальные научные исследования, изучающие в диахронном аспекте то или иное явление и систематизирующие оные. Такова, например, “История православного монашества в Северо-восточной Руси со времен преподобного Сергия Радонежского”¹⁴. С исследуемой темой здесь связаны части 1 и 2. Следует отметить, что большая часть таких работ не затрагивает глубоко или вообще не касается вопросов пересоздания образа Сергия Радонежского.

Особенное значение для понимания надвременной миссии Первоигумена и, опосредованно, Епифания Премудрого как первого писателя, запечатлевшего в веках образ святого, имеют труды русских философов XIX - начала XX века. В этих трудах через символы системы философских построений как

бы переплетаются, связываются неразрывно исторические, эстетические, этические, общественно-политические грани бытия. Применительно к ним вряд ли можно отграничить историка от литературоведа и от общественного деятеля, да и зачем?! Таковы, например, работы выдающегося историка Церкви и писателя Е.Е.Голубинского, составившего в 1892 году жизнеописание Сергия Радонежского¹⁵, исторические комментарии к нему, изучавшего историю подвижничества на Руси, приподнявшего, в частности, завесу неизвестности над личностью Епифания Премудрого. Голубинский, кажется, одним из первых утвердил в литературоведении отношение к церковной литературе как к историческому источнику и, с другой стороны, как к произведению искусства, имеющему внекорпоративное значение. При анализе “Жития Сергия Радонежского” он поднял проблему достоверности, историчности произведения. Вот один из фрагментов: “Речи жизнеописания, когда он говорит нам о характере, нраве, личностных чертах святого, мы имеем все основания считать не за такие, в которых перед нами предстал бы произвольным образом очерченный портрет, но за такие, в которых более или менее верно изображается действительный преподобный Сергей”¹⁶. А ведь была и другая точка зрения: “...Живой склад речи и отношение к предмету казались уже для книги невозможными”¹⁷; “Жития давали меньше для народно - поэтической истории, чем можно было ожидать”¹⁸.

Выдающийся историк В.В.Ключевский, известный своей яркой и даже страстной жизненной позицией, произнес речь по случаю 500-летия со дня кончины Сергия в Троице-Сергиевой Лавре в 1892 году¹⁹. Речь впервые была опубликована в “Богословском вестнике” №11 в 1892 году в Сергиевом Посаде.

Уже в начале нашего века труд по изучению наследия Старца продолжает Борис Зайцев, видный русский писатель, историк и литературовед. В 1923 году он создает жизнеописание Сергия Радонежского, основанное на научном исследовании текста²⁰. Основная мысль этого очерка - скромность подвижничества как русский идеал служения людям. Русский историк и философ Георгий Федотов публикует свои общекультурные исследования русского

подвижничества. Глава в его книге²¹ посвящена значению Сергия для Руси.

Нельзя не упомянуть такие имена, как П.Флоренский, С.Булгаков, Е.Трубецкой, В.Соловьев и др. Так, П.Флоренский толкует символическое значение Троице-Сергиевой Лавры и самого лика Сергия как “важное для мистически понимаемого единства России”²². Трубецкой писал: “Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов и человек и всякое дыхание земное, - такова основная идея нашего древнего религиозного искусства. Она была вполне сознательно и замечательно глубоко выражена самим святым Сергием Радонежским”²³, и, можно добавить, донесена до нас Епифанием Премудрым. Троица рассматривается Трубецким как символ стихийного проявления роевого начала в русском человеке.

С.Н.Булгаков собирательно воссоздает образ монашеского православия в том именно виде, как оно сложилось в связи с деятельностью Сергия Радонежского. Сергей видится автору как “синтез христианства и народной культуры”²⁴. Булгаков сравнивает этические системы православия, католицизма, протестантизма. Не обойден им также вопрос о значении ранних монастырских общин в развитии хозяйства эпохи становления русского государства. Здесь, разумеется, снова выходит на первый план деятельность Сергия Радонежского. Такова работа В.С.Соловьева²⁵.

Публикации найденных и реставрированных текстов, переиздание составляют необходимое звено в изучении литературного наследия. Почву для вышперечисленных исследователей, писателей, философов в большей мере подготовили такие энтузиасты, как Платонов, названный выше, Н.И.Троицкий²⁶, занимавшийся историко-археологическими исследованиями по памятникам той поры, Н.С.Тихонравов²⁷ и другие.

Выше уже говорилось о направленности многих произведений XIX века о Сергии Радонежском и его эпохе к широким массам населения. Даже в древних источниках исследователи обращали внимание, прежде всего на связь с современностью, истинную или мнимую. Показателен отрывок из научного исследования той поры: “Сказание о Мамаевом

побоище”, отличающееся последовательностью и заострением сюжета, последовательно разрастаясь в объеме, переходило из летописного изложения в исторический роман”²⁸.

Отмеченная тенденция распространилась и в писательской среде. Стали создаваться произведения, в которых связь с историей осуществлялась только лишь именами героев. На страницах таких произведений можно встретить имена Сергия Радонежского, Алексия, Дмитрия Донского, Мамаю, но лишь в связи с произвольно составленным либо вымышленным авантюрным сюжетом, призванным создать “кассовость” книги. Практически обязательно присутствовала любовная интрига, коллизии которой разворачивались на фоне колоритных “исторических” полотен. Язык героев насыщался лексическими старославянизмами, причудливо сочетающимися со словами современного языка; на уровне синтаксиса речь героев выполнялась в традициях современности. Часто ощущается влияние сентиментализма 1860^x годов: Такова, например, “историческая” повесть Михаила Евстигнеева²⁹. В таком же ключе созданы роман Ивана Гурьянова “Дмитрий Иванович Донской или ужасное Мамаево побоище”, роман Сергия ...ского “Сокольники или поколебание владычества татар над Россиею”, произведение Дмитрия Мордовцева “Мамаево побоище”, М.Чистякова “Черты из жизни Дмитрия Донского”.

Вышеописанная схема не являлась принадлежностью лишь “крупных” жанровых образований типа романа или повести. Примером служит широко известный в свое время рассказ анонима “Удалой наездник”. С точки зрения современных представлений об историческом произведении вышеперечисленные творения таковыми, конечно же, не являются, но представляют немалый интерес для изучения, ибо “произведения каждого этапа несут явственный отпечаток связи с соответствующей историко-литературной эпохой: с ее философией истории и с конкретным уровнем знаний о Куликовской битве, с ее ведущим художественным методом и злободневными проблемами современности”³⁰. Это отражается в трактовке отдельных персонажей, в выборе стиливых и сюжетно-композиционных средств изображения традиционной темы.

На рубеже веков, когда приблизилось время социальных потрясений, русские писатели, поэты, живописцы и общественные деятели видели в героях эпохи Сергия Радонежского и Куликовской битвы (Дмитрии Донском, Владимире Серпуховском, Сергии Радонежском, митрополите Алексии) воплощение идеалов свободолюбия, самопожертвования, подвижничества и патриотизма; а в самой эпохе находили глубокое созвучие современности.

Лишь только улеглись бури революционных потрясений, и на обломках старой империи встала новая Россия, обозначился всплеск интереса к эпохе Сергия Радонежского. Пафосом недавних битв дышат произведения той поры. Творит уже новое поколение писателей, воспитанное советской страной. Им приходится как бы заново писать историю, осмысливать ее. В.М. Калита отмечает, что до сих пор стоит проблема выявления “связи современного исторического романа с историческим романом 30-40^x годов XIX века, и, конечно, с древнерусскими памятниками”³¹. Вслед за Калитой выделяем 2 этапа развития современного исторического романа об интересующей нас эпохе: 30-40^e годы, когда творили Ян, Бородин, Умельницкий, Езерский, Штурм; 70-80^e, ознаменовавшиеся творчеством И.Калашникова, В.Чивилихина, В.Лебедева, Ю.Лощица, В.Возовикова, Ф.Шахмагонова, В.Гусева, Д.Балашова.

Возникли и стихотворные произведения, посвященные Куликовской битве. Типичным примером служит поэма В.Саянова “Слово о Мамаевом побоище”, написанная в 1938 году. Героико-патриотический пафос произведения заменяет во многом содержательную сторону; Сама битва изображена в общих чертах, ей уделено всего лишь несколько строк. Поэт, однако, заимствует некоторые художественные образы “Задонщины” и “Сказания о Мамаевом побоище” (приметы перед боем, испытание Боброком земли). Но интересующие нас образы никак не упомянуты, не раскрыты, не упоминается даже Дмитрий Донской. Заканчивается поэма сценой поединка Никиты с татаринном.

Использование мотивов древнерусской литературы исследователями той поры ставились во главу угла: “Особенностью лучших из этих (посвященных интересующей

нас эпохе) произведений является творческая связь с древними памятниками”³². Происходят странные вещи: с одной стороны - использование образов и мотивов памятников, а с другой стороны - игнорирование важнейших исторических событий и деятелей! Все становится на свои места, когда позиция литературоведения той поры раскрывается А.С.Орловым: “Повесть о Куликовской битве в Сказании значительно оцерковлено; усилена роль митрополита Киприана, введен Радонежский “чудотворец” игумен Сергий. Оба они руководят политической моралью Д.Донского, в монашеско-библейском стиле”³³. Последнее звучит уже как ругательство. Но ведь древнерусская литература ни в коей мере не отрицается! Лущик разрешает недоумение: “В древнерусской литературе, прочно связанной с реальной действительностью, религиозный и религиозно-нравственный элемент является лишь средством, с помощью которого старинный автор выражал свое отношение к действительности; “церковный характер” – чаще всего только форма, придаваемая памятнику, светскому в своей основе”³⁴. Нам представляется, что имела место православная основа памятника, которая никуда не исчезала: однако исследователем точно улавливается размыкание канона вслед за ускорением событий истории, актуализацией изображаемого, что и проявляется в творчестве современных писателей.

Признанный мастер советской литературы, оставивший целый ряд романов, в том числе и исторического направления, Леонид Леонов, писал в те годы: “Целых три века выстояли мы в одиночку насмерть, пока юная Европа закладывала фундамент своих университетов. Скучно жили тогда наши дети, без ласки /?/, без книжки, без пряника /?/. Нет, не любовная мелодия звучит в песне о походе Игоревом. У Пересвета и Осляби были дела поважнее на залитой кровью русской земле”³⁵. Такое представление повлияло на концепцию изображения Сергия Бородиным³⁶.

Шахмагонов идет даже на искажение известного действительного облика Олега Рязанского, Сергия Радонежского из-за заданности, прямолинейности изложения, увлеченности военно-технической стороной, когда битва

разворачивается подобно шахматной партии в ущерб изображению внутреннего мира, переживаний героев.

Яркую страницу в литературе о Куликовской Битве в эпоху становления государства вписал С.Бородин. В его романе “Дмитрий Донской” заложены многие проблемы, которые были впоследствии развиты либо переосмыслены Д.Балашовым. Конечно, время создания романа (он увидел свет в 1941 году) наложило отпечаток на восприятие проблем “светское – духовное”, “церковное – нравственное”, “цель – средства”. Лущик отмечал как заслугу автора то, что с образа Дмитрия Донского “снята эта религиозная оболочка”³⁷. Религиозность героя воспринимается как начало сдерживающее, парализующее волю самостоятельного государя. Но Бородин уже не укладывается в схему, “накатанную” к тому времени советской исторической романистикой. Тот же исследователь отмечает, что, “вместе с этим, на него (Дмитрия) оказывает определенное влияние Сергей Радонежский”³⁸. Эпизод, в котором Дмитрий просит благословения на поход против татар, рассматривался лишь как знак формального соответствия изображаемой эпохе. Рассуждая в таком ключе, можно ожидать от Сергия каких-то стандартных, либо лишенных четкости извитий словес, которые обратил он к Дмитрию, благословляя его на битву, но Бородин опять не укладывается в схему. Напутственные слова Сергия лишены какой бы то ни было церковной окраски, присущей, казалось бы, его сану. Они представляют собой выступление политического деятеля, прозорливого политика: “Час встречи надвигается и неизбежен. Ждать нечего. Сильнее не станем, ежели будем ждать, а слабее станем, ибо враг успеет собраться да изготовиться. Враг будет неистов, ибо Орда, вернувшись к себе без победы, падет. Это ее бой решающий, но и для нас он решающий тож. Крови прольется полная земля, но, коль враг одолеет, вся жизнь наша кончена”³⁹. Далее следует интересная мотивировка, служащая ключом к этому эпизоду: “Не останется городов, не останется и монастырей. Где же тогда будут лежать книги наши, вся мудрость, знания, вера? Снова потекут века рабства и русской земле уже никогда не встать. Не бойся ни потерь, ни крови. На тебе вся наша земля лежит, сие есть груз тяжкий и темный; напрягись, сыне

мой, господине мой, Дмитрий Иванович, мужайся”⁴⁰. В уста Сергия вкладываются слова обывателя, пусть великого в пророческой одухотворенности, но все же... Конечно, с помощью такого подхода сокращается расстояние между Сергием и читателем, тоже обыкновенным человеком. Это заставляет вспомнить упомянутую выше литературную традицию изображения исторических событий XIX века. Бородин в этом эпизоде представляет потенциал, накопленный поколениями, в виде груды пыльных книг, которые должны лежать (категория статики). В эту грудку сложена и мудрость, и знания, и, странно, вера. Между тем, В.Калита отмечал, что “то, что С.Бородин пользовался при создании образа Сергия Радонежского в своем “Дмитрии Донском” его “Житием”, явственно ощущается во многих страницах произведения”⁴¹.

Как же совмещается авторская трактовка образа с теми православными мотивами, которыми пронизан источник? Далее в речи Сергия следует вывод, вполне логично вытекающий из посыла об отделении веры и мудрости от человека: “Русской земле уже никогда не встать”. Бородин выдвигает концепцию, которая коренным образом отличается от решения Д.М.Балашова. Он полагает надежду земли в одном человеке. В то же время здесь возникает ощущение груза власти, переданное Сергием, что получит мощный импульс развития у Балашова. Светский характер речи Сергия подтверждается еще раз, когда он называет князя господином. Неужели образ Сергия исчерпывается изображением умного, проницательного обывателя; игнорируется агиографическая традиция? Но ведь в романе Сергей не раз предстает как провидец, чтец сердца. Именно таким он кажется Кириллу, который вместо убитого им гонца прибыл в монастырь. С образом Кирилла в роман вводится вполне современный социальный конфликт. В.М.Калита отмечал заслугу Бородина в том, что он впервые ввел в роман народного героя и социальный конфликт⁴². Теперь автор получил возможность проверять свои построения через их восприятие этим героем из народа как мерилем истинности для него. Отпадала необходимость наделять исторические персонажи несвойственным им в жизни количеством либо добра, либо зла

с целью показать читателю их сущность. Был сделан первый шаг в устранении заданности в характере героев.

Вместе с тем, нельзя, на наш взгляд согласиться с точкой зрения Т.Богатыревой: “Бородину не столь важно обозначить, что точкой отсчета в его рассуждениях является современность”⁴³. Социальный конфликт заострен в романе таким образом, что классовая сущность героев определяет их позицию в нем. Мерилом правды служит представитель народа, находящийся в оппозиции власти предержащему, князю, ощущающий себя хозяином страны, ее будущего, что вполне соответствует времени создания романа и не является типичным для сознания средневекового человека из народа. Важность, злободневность именно этих установок Кирилла подтверждается тем, что в академическое издание истории русской литературы вошла цитата из произведения и пересказ эпизода, в котором проявляется как раз оппозиционность Кирилла к князю и его решающая роль: “Убив из-за вражды к Дмитрию княжеского гонца к Сергию, несшего известие о готовящемся сражении на реке Воже, Кирилл, прочитав послание, понял значение готовящихся событий (“Не Дмитрию, сие Москве надобно”) и принял на себя миссию гонца”⁴⁴. Образ Сергия теперь утрачивает свою упрощенность и самодостаточность. Он как бы слит воедино в сознании Кирилла с образом Москвы, коренных нужд народа, а не с образом Дмитрия. Деятельное начало в Сергии учитывается Бородиным в его интерпретации источников. В “Сказании” Дмитрий просит Сергия отдать ему в войско иноков Пересвета и Ослябю. В романе Сергей сам их посылает. Православное, духовное начало в Сергии уступает место деятельно-практическому. Если он и отличается от князя русского, то только более глубоким, почти пророческим государственным, полководческим умом, глобальным восприятием совершающихся событий. Дмитрий также, в отличие от “Сказания”, не полагается на волю Божью, не страшится знаков и звуков, когда воевода Бренко слушает землю перед битвой.

Можно сделать вывод, что такое изображение сходных черт в главных героях произведения не является случайностью и не происходит от недостатка художественного мастерства. Это подтверждается наблюдениями над языком героев романа.

Синтаксис языка, в общем, вполне современен, лишь иногда встречаются инверсии, на уровне лексики - вкрапления чуждых слов (свейский, блюсти, юрод, вьюнош, жуковинье), дающих установку именно на необычность речи: не столько древних, сколько устаревших или простонародных (диалектных), что не всегда оправдано. Однако авторская речь очень своеобразна, показывает владение народно - поэтической структурой выражения; ее можно назвать эпической. Бородин использует короткие предложения, обилие однородных членов, часты дополнения перед сказуемым, указательные местоимения перед существительным, постпозитивный член, используются пословицы, поговорки, исторические песни (которые еще не были характерны для описываемой эпохи), былины, старины. Однако, язык Дмитрия отличается от языка Киприана, язык Сергия Радонежского - от языка воеводы Бренка. Можно предположить, что в языке - ключ к характеру героев, их психологии. Речь Дмитрия лаконична, афористична, с частым употреблением поговорок. Типичные примеры такой речи в тексте расположены на странице 11, 37, 288. Язык Сергия отражает характер человека, соединяющего в себе интересы духовные, которые предстают в романе скорее традиционными интересами духовенства, с интересами светскими - политическими и государственными. Интересен тот факт, что речь, характерная для священнослужителя, церковного феодала, чередуется (а не слита в единые синтагмы, и это важно) с речью прозорливого политика, находящегося в курсе всех государственных дел: “Трудись, сыне, - обращается он к постригаемому, - господь милует прилежных, ради монастырского блага усердствующих”⁴⁵. Сергей - священник у Бородина способен думать только об интересах корпорации, не поднимаясь над ними. Духовное руководство детерминировано руководством светским. “К врагу гнев единомышлен, а не разноголос”⁴⁶ - так обращается он к Кириллу, четко и кратко выражая мысль, имея в виду уже весь народ. Диссонансом звучит фраза священнослужителя: “Уповая на господню кротость, смири гордыню свою и не искушай ни исусова милосердия, ни человеческих сердец”⁴⁷. Куда подевалась страсть и сила, звучавшая в словах, приведенных выше! Сергей Радонежский предстает в романе как две разных личности,

образ его постоянно испытывает дефицит единства. Все-таки, в силу значимости своей и сложности, он не вписывается в ткань произведения. Сергей - не политрук при Дмитрие Донском. Отсюда и раздрай в языке.

Сергий Радонежский в произведении “Ликуя и скорбя” велик, монолитен, но упрощен, схематичен. В.Возовиков творит в “романтическом ключе изображения”⁴⁸. Чувства человека в моменты душевных потрясений затмевают деяние, которое предстает как результат мгновенного наития, не показывается упорный каждодневный труд для совершения яркого события, остающегося в истории. Интересной находкой явился “Эпилог о Пересвете” В.Гусева. Оставаясь довольно вольным толкователем истории, автор поднялся над упрощенными схемами героев. Действующие лица повести представляют уже не статикой, но динамикой душевных состояний. В произведении действуют Дмитрий Донской, Сергей Радонежский, Пересвет... Широко используется “диалектика души”. Новое широкое поле для выражения авторского присутствия, авторской позиции открывается благодаря тому, что Гусев показывает своих героев (Сергия Радонежского, Пересвета) через поток сознания Дмитрия Донского, который, в свою очередь, предстает перед нами реальным, живым человеком, не лишенным ничего человеческого. Роль Сергия Радонежского в произведении увеличивается по сравнению с предшествующими произведениями. Образ Сергия пропитан в повести крепкой, светлой, здоровой силой; все, связанное с ним, светло и ясно. Характерен следующий эпизод: Дмитрий краем сознания замечает статную фигуру Пересвета – “Какие монахи у Сергия”⁴⁹. Автор воссоздает обыкновенную, незамысловатую и крепкую народную веру в Сергия, веру светского, прагматичного, неисключительного человека - князя Дмитрия. Вот Дмитрий идет по дороге: “...неплохо б монахов в строй, но нет, Сергей восстанет. Он знает. Он Сергей... авось он что и придумает, и не один я... А хороший... хорошо...”⁵⁰. В этой повести, которую можно назвать психологической, пейзаж является связующим звеном между светским и духовным обликом Сергия или другого героя, Пересвета. Развитый психологизм, умаление заданности, многоплановость героев -

эта принадлежность современного романа, прозы вообще, возникла не на пустом месте.

Уже в наши дни Юрий Лощиц, представитель второй из выделенных групп романистов, опубликовал роман под таким же названием, что и Бородин. В этом романе образ Сергия Радонежского раскрывается с других позиций. Во главу угла ставится, прежде всего, духовная миссия “Сергия, игумена малочисленной Троицкой обители, расположенной в лесу”⁵¹. В отличие от предыдущих романов, в которых возникает образ Сергия Радонежского, в “Дмитрии Донском” Лощица отмечается если не скрупулезное, то более точное следование источникам, не замалчиваются и не утаиваются факты судьбы Сергия, не вошедшие даже в “Житие” его. Подробно описывается миссия игумена в Нижний Новгород, во время которой он закрывает в городе все церкви, чтобы добиться смирения князя Бориса перед Москвой. Много места в романе уделено восприятию Сергия народом, землей русской. Повествование при этом ведется в настоящем времени, что как бы приближает к читателю описываемые ситуации, служит объективно “сгущению” художественного времени, а значит, и увеличению объема образа Сергея Радонежского – одной из центральных фигур романа: “дело не только в том, что Сергей личный друг митрополита. Известность его... не ограничивается каким-то избранным кругом лиц. Она никогда и ни кем не распространялась намеренно. Наоборот, сам Сергей вот уже несколько десятков лет все, казалось бы, делает для того, чтобы жить как можно незаметней, подальше от лестных репутаций. Но молва, не досужая, суетливая, а отцеженная сквозь мелкое ситечко народной тугодумной приглядки... – разбрелась уже о нем в пол-Руси”⁵².

Роман обладает некоей сценичностью, представляет собой серию сцен, каждая из которых предваряется авторским предисловием, ремаркой. Например, дается картина, когда Сергей идет по дороге: “как обычно, пешком, легкою своею стопой, так что в день одолевал без труда верст до полусотни...”⁵³. Ремарка служит Лощицу и подтверждением истинности сцены, и подготавливает читательское восприятие отрывка текста. Автор даже приводит летописные строки, что показывает отношение его к историческим источникам как

мерилу художественной правды произведения; историзм является отправной точкой для произведения: “Олег устыдебося толь свята мужа”⁵⁴ речь идет о посольстве Сергия в Рязань и замирении Олега.

Авторское присутствие, которое Пауткин назвал “обновляющей тенденцией в советском историческом романе наших дней”⁵⁵ проявляется в романе именно через ремарку. В то же время развивается и полифоничность повествования за счет показа одного героя глазами других, в одной ситуации, но с разных точек зрения. Вот как показан Сергей Радонежский через восприятие князя Бориса, ослепленного враждой к Дмитрию, к Москве: “Око диво, появился бродячий монашек, да мало ли сейчас всяких бродяг-оборванцев шатается из княжество в княжество! Не могла, знать, Москва снарядить кого повидней! ...Лапотника, лыком подпоясанного!”⁵⁶. Автор считает себя вправе утверждать то, о чем молчит летопись, он лишь предполагает: “Вполне возможно, Борис и для беседы-то не принял черноризца. Тот, слышно, надеется упросить его, чтоб шел на Москву”⁵⁷. В этом отрывке авторская ремарка практически не отделена от мыслей князя. То, что именно князю принадлежит второе предложение вышеприведенной цитаты, доказывается словом “слышно” (слушал все-таки, неуверенность проскальзывает за маской высокомерного скепсиса – надеется упросить”). Автор проявляет себя как мастер психологизма. Отмечая только что зарождающаяся, потаенная растерянность Бориса прорывается, и опять-таки в авторской ремарке: “В глазах Бориса сверкала ярость, но в груди холодным замораживающим комом – растерянность”⁵⁸. Здесь авторский взгляд направлен уже не от князя, как в предыдущей сцене, а к нему; такой взгляд мог принадлежать ближнику княжескому. Рядом – еще один пример сгущения художественного времени. Встреча Сергия с Борисом предстает уже следствием многолетних трудов целого государства, и этим предрешен ее исход. На протяжении одного абзаца используются два временных пласта. Такой взгляд мог принадлежать уже лишь потомку-историку: “Во встрече на Бережце отчетливо просматривалась... умная, доводящая начатое до конца, мысль Москвы, олицетворяемая сейчас действиями ее посланца”⁵⁹.

Напрашивается вывод о том, что Сергей в романе – всего лишь объективно, закономерно возникшая кукла, орудие Москвы. Но что тогда есть Москва? Дмитрий Донской? Такой вариант подсказывает название романа, которое часто является свернутым текстом. На протяжении повествования образ Сергия, никогда не отождествлялся с чьей-либо волей. Сергей не олицетворяет, а живет и вершит; Сергей – это не только “сейчас”. То, с чем была связана сама жизнь, все жизненные устремления, помыслы князя Дмитрия – решение Сергия о благословении на битву – откладывается ради трапезы: “В простоте, обыденности и одновременно, странности этой просьбы (помедлить, потрапезовать в неподходящее время) был весь Сергей”⁶⁰. Это не гордыня, игумен не старается показать свою значимость, просто он откладывает решение, которое повлечет за собой неисчислимы бедствия для народа русского. Он готовился принять на плечи свой тяжкий груз ответственности, той самой, которая давила Алексея у Балашова. Понимал ли это князь в романе Лощица? Кажется, нет: “Но за трапезой как бы невзначай сказал Дмитрию слова, смысл которых превосходил все, что надеялся и предполагал услышать здесь сегодня московский князь.

- При сей победе тебе еще не носить венца мученического, - тихо сказал игумен, - но многим без числа готовятся венцы с вечной памятью. Попробуй еще почитать Мамаю дарами и честью, может быть, господь, видя твое смирение, низложит его неукротимую ярость и гордость?

- Отче, все это я делал уже, - ответил Дмитрий, но он с еще большей гордостью возносился. - Игумен помолчал, и, нахмурился, проговорил твердо: “Если так, то ждет его конечное погубление”⁶¹.

Разумеется, не идет уже речи о каком бы то ни было подчинении князю или подчинении (светском) князя Сергию, что проявилось при анализе эпизода того же события у Бородина. Становится ясным, что и Москва не ассоциируется в романе с образом одного человека – князя. Сергей же предстает фигурой надвременной, прозорливости которого перерастает в пророческий дар; духовная мощь его поднимается над суетным миром, оставаясь верной христианским ценностям. “Сергий разрешает ему [Дмитрию]

братъ в руку меч и тем самым разрешает его от тяжких уз ответственности за предстоящие жертвы” – считает Т.Г.Богатырева⁶². Писатель вторгается в текст с патетическим отступлением: “И кого слышит сейчас Дмитрий – Сергия ли, голос ли самой земли русской, или слитный глас тысяч и тысяч своих соплеменников, живущих и погибших?”⁶³.

Нарастание пафоса сигнализируется использованием старославянизма. А действительно, если попытаться ответить на этот вопрос без пафоса? Дмитрий просит у Сергия Пересвета и Ослабю. Сергий говорит им: “Время купли вашей настало”⁶⁴. По сравнению с летописью сцена передана почти дословно. Рабы божии куплены, полностью отрекаются от своего “я”, выступают как слитная и нераздельная сила самой русской земли. Но вот другой эпизод. Замирение Олега Рязанского, что должно было развязать руки Москве в борьбе. Сергий здесь предстает как обыкновенный пожилой человек: “На этот раз Сергий не пешком пошел, а поехал, и дело было... в годах Сергиевых...”⁶⁵. Для Олега приезд игумена стал событием наиважнейшим: “Велики были смущение, растерянность и внутренний трепет князя: сам первый игумен Руси к нему, многогрешному, пришел, вернее, снизошел прийти (Все, и Олег в том числе, живут в мире ценностей, не идентичных, а лишь соприкасающихся с Сергиевым; власть и сила господствуют и в мире Олега) и пришел не с пятнами гнева на лице, не с пресекающимся от возмущения голосом, но с тихим словом сожаления о бедах рязанских и рязанских (не княжеских) заблуждениях”⁶⁶. Ниже приводятся летописные строки о том, что Олег устыдился столь святого мужа. Только Сергия устыдился, но так и не понял его! Принципиальная невозможность полного, конечного понимания Первоигумена в русле православной литературной традиции осознается как следствие “разности масштабов” и универсальности личностей воспринимающего и воспринимаемого, когда, даже будучи поднятым пеной греховной гордыни, помыслить трудно о том, чтобы приравнять себя к святому Сергию. Начиная с произведений агиографического жанра, можно отметить этот постулат, проявляющийся либо открытым авторским вмешательством в художественный мир произведения, либо опосредованный перверсиями сюжета и структуры текста.

Творчество Бориса Зайцева являет собой новую ступень осмысления величия Сергия, когда пропасть между святым и обычным грешником – читателем умаляется и исчезает без умаления Сергия. Это достигается благодаря очень тонко ощущаемой автором грани, за которой величие смыкается с простотой, святость умудренного опытом и убеленного сединами подвижника оказывается удивительно близкой наивному и чистому взгляду ребенка, вновь и вновь удивляющемуся и радующемуся прекрасному творению – Жизни. Святой у Бориса Зайцева – часть мира, открыт миру, формирует мир, дает ему бессмертие и стремление к совершенству, и бессмертие же от этого получает. В вечном круговороте событий, бед и радостей, святой упорно и просто, по кирпичику, слагает здание величия Духа, и с каждым эпизодом, с каждым деянием (неважно, большим или малым, ибо это противопоставление относительно) в мире становится чуточку светлее...

¹Бартенев П.И. Памятники древней письменности и искусства. - Т. 69. - Спб., 1887.

²Колесов В.В. Свет сквозь века. / Жизнь и житие Сергия Радонежского. - М., 1991.

³Державина О.А., Колосова Е.В. Сказание Авраамия Палицына. - М., 1995.

⁴Там же. - С. 128-129, 133-134, 142-143, 166-167, 186-187, 197-198, 224-225.

⁵Платонов С.А. Памятники древней письменности и искусства. - Т. 70. - Спб., 1888.

⁶Горский А.В. Историческое описание Троице-Сергиевой Лавры. Сергиев Посад. - 1890. - Ч. 1-2.

⁷Забелин Е.И. Троицкие походы русских царей. - М., 1847.

⁸Карамзин Н.М. Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице и в сем монастыре. // Соч., Спб., 1848. - Т. 1.

⁹Смирнов С.И. Преподобный Сергей и Троицкая Лавра его времени. - М., 1898.

¹⁰Орловский Е.Ф. Сергей Радонежский и его время: Исторический очерк // Гродно, 1892.

¹¹Голубинский Е.Е. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Лавра. - М., 1909. - Изд. 2.

¹²Шевырев С.П. Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. - М., 1850. - Ч.2. - С. 1-30.

¹³Муравьев А.Н. Путешествие по святым местам русским // Спб., 1863. - Ч. 1-4.

¹⁴Кудрявцев М. История монашества в Северо-восточной Руси со времен преподобного Сергия Радонежского. - М., 1881. - Ч. 1.

¹⁵Голубинский Е.Е. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Лавра. - М., 1909. - Изд. 2.

¹⁶Голубинский Е.Е. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Лавра./ Жизнь и Житие Сергия Радонежского.- С. 172.

¹⁷Пытин А.Н. История русской литературы. - М., 1912. - В 4-х т. - Т. 1. - С. 291.

¹⁸Там же. - С. 292.

¹⁹Ключевский В.В. Речь по случаю 500-летия со дня кончины Сергия Радонежского в Троице-Сергиевой Лавре в 1892 г./Жизнь и Житие Сергия Радонежского.

²⁰Зайцев Б. Преподобный Сергей Радонежский. - М., 1923.

²¹Федотов Г.П. Святые древней Руси (10-17 в.в.) Париж, 1985. - Изд. 3. - С. 128-141.

- ²²Флоренский П. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Полн. собр. соч. - Т. 1. - Париж, 1985. - С. 63-81.
- ²³Трубецкой Е. Умозрение в красках. - М., 1990. - С. 165.
- ²⁴Булгаков С.Н. Православие. - Париж, 1983. - Изд. 3. - С. 23.
- ²⁵Соловьев В.С. Что такое Россия? // Собр. соч. - Спб., 1903. - Т. 5.
- ²⁶Троцкий Н.И. Триединство Божества: Историко-археологическое исследование по памятникам всеобщей истории искусства. - Тула, 1909. - Изд. 2.
- ²⁷Тихонравов Н.С. Древние Жития Сергия Радонежского. - М., 1892.
- ²⁸Шамбинаго С.К. Повести о Мамаевом побоище. - Спб., 1906. - С. 31.
- ²⁹Евстигнеев М. Мамай или жертва порока: Историческая повесть времен Дмитрия Донского: В 3-х ч. - М., 1871. - Изд-во Манухина.
- ³⁰Калита В.М. Советский исторический роман 70-80-х годов о Куликовской битве /Традиции и новаторство. - С. 71.
- ³¹Там же. - С. 71.
- ³²Луцик Л.Г. Литературное наследие древней Руси и советская историческая проза: Дис. ... канд. филол. наук / Киев, 1953. - С. 190.
- ³³Орлов А. С. Курс лекций по древнерусской литературе. / АН СССР. - М. - Л. - 1939. - С. 160.
- ³⁴Луцик Л.Г. Указ. соч. - С. 152.
- ³⁵Леонов Л. В наши годы // Советский писатель. - 1949. - С. 243.
- ³⁶Бородин С. Дмитрий Донской // Воениздат. - М., 1949.
- ³⁷Луцик Л.Г. Указ.соч. - С. 252.
- ³⁸Там же.
- ³⁹Бородин С. Указ.соч. - С. 167.
- ⁴⁰Там же. - С. 168.
- ⁴¹Калита В.М. Указ.соч. - С. 75.
- ⁴²Калита В.М. Там же.
- ⁴³Богатырева Т.Г. Проблема связи с современностью и идейно-художественное обогащение советского исторического романа / 70-80-е гг. - С. 116.
- ⁴⁴История русской литературы./ АН СССР. - 1945.- В 4 т. - Т. 2. - Ч. 1. - С. 202.
- ⁴⁵Бородин С. Указ.соч. - С. 63.
- ⁴⁶Там же. - С. 65.
- ⁴⁷Там же. - С. 49.
- ⁴⁸Калита В.М. Указ.соч. - С. 73
- ⁴⁹Гусев В. Эпилог о Пересвете. - М.. - С. 255.
- ⁵⁰Там же. - С. 258.
- ⁵¹Лоциц Ю. Дмитрий Донской // Молодая гвардия. - М., 1980. - ЖЗЛ. - С. 77.
- ⁵²Там же. - С. 78.
- ⁵³Там же.
- ⁵⁴Там же. - С. 341.
- ⁵⁵Пауткин А.И. Современная проза социалистического реализма. - С. 114-131.
- ⁵⁶Лоциц Ю. Указ.соч. - С. 78.
- ⁵⁷Там же.
- ⁵⁸Там же. - С. 79.
- ⁵⁹Там же.
- ⁶⁰Там же. - С. 245.
- ⁶¹Там же. - С. 246.
- ⁶²Богатырева Т.Г. Указ.соч.- С.120.
- ⁶³Лоциц Ю. Указ.соч. - С. 246.
- ⁶⁴Там же.
- ⁶⁵Там же. - С. 340.
- ⁶⁶Там же. - С. 341.

love theme might be introduced. Acts IV and V would allow sufficient time to bring sinners to repentance and love to its fulfillment (even if some complication were arranged). The result would be a rather thin version of *As You Like It*, lacking the multiplicity and diversity of relationships which are much of the richness of the romantic comedy and completely destroying the power of the compression in *The Tempest*. Nevertheless, it is obvious that the comparison of such a chronological structure is with *As You Like It*, and not with *The Winter's Tale* as the New Cambridge edition of *The Tempest* advocates².

Though it is a commonplace of pastoral that court and country be contrasted and that nature be seen to have restorative effects, the power of nature to heal (or as the appropriate setting in which healing can occur) is examined at greater length in *As You Like It* and *The Tempest* than in the other plays and in greater depth than is customary in the romance tradition. In these two, conversion takes place *within* the natural setting. For this everyone (sinners and lovers) has had to forsake the court for an environment as free as possible of the trammels of civilization. This is in contrast to the other late plays. In *The Winter's Tale*, Leontes works his way through to repentance without ever leaving the court; Hermione does go into a kind of exile (scarcely a golden world) to wait until she can safely be discovered at the end of the play; and, although Perdita does sojourn among the shepherds, she must return to the court before her difficulties can be resolved. In *Cymbeline* too, conversion and reconciliation happen *after* the return to court. The rough terrain of Wales may be beneficial to the souls of those who inhabit or visit there, and it provides a locality (like Dover in *King Lear* or Olivia's garden in *Twelfth Night*) where all the characters can be conveniently gathered together, but reformation does not occur there.

As You Like It and *The Tempest* both, in their entirety, involve an interplay, between a corrupt society, made so by the quality of the human nature which inhabits it, and a benevolent natural world which co-operates in the correction, reformation, and restoration of human nature and thus in the rehabilitation of society. The contrast is not one of black and white; Shakespeare is not arguing the merits of the country over those of the city. The potential for righteousness already exists within society in the generosity, affection, loyalty,

and courage of Gonzalo, Celia, Rosalind, Adam, and Orlando. Wickedness, it is comforting to realize, is not hereditary, for Frederick and Alonzo have virtuous children in Celia and Ferdinand. Nevertheless, justice cannot be accomplished in the society where the injustice was perpetrated and not apart from the influence of nature.

Shakespeare devotes the whole first act of *As You Like It* to a demonstration of the wickedness of human nature in society, reinforcing the initial reported violation of nature in the mistreatment of brother by brother (the Duke by Frederick) with the abuse of Orlando by his elder brother and guardian Oliver, and by the cruelty of an uncle to his niece (Frederick's banishment of Rosalind). This represents a considerable and deliberate reinforcement of the theme of wickedness found in *Lodge*, where the usurper (Torismond) and the banished Duke (Gerismond) have no familial ties. Though in *The Tempest* causal wickedness is only reported in Prospero's long expository speech to Miranda, it is not less effective, but a masterly example of dramatic compression and focus, the method of reinforcement here being not parallelism but a bearing down on the central incident. Hence, the primary instance of banishment is made more cruel than the corresponding one in *As You Like It* (since Antonio would have committed his brother to an almost certain death at sea in a rotten bark without rigging, without even provision had it not been for the generosity of Gonzalo and of Fortune). The magnitude of the crime is stressed through the participation in it of the highest temporal authority, the King of Naples. We believe the report because wickedness to equal it manifests itself before our eyes afterwards. Neither Oliver's efforts to bring harm to his brother through false testimony to Charles the wrestler (1. 1. 135-156), nor Frederic's harsh dismissal of Rosalind for no more reason than her parentage (1. 3. 39-41, 54), chills us like Antonio's calculated temptation of Sebastian to participate in cold-blooded murder of the sleeping Alonzo and Gonzalo.

Here lies your brother,
No better than the earth he lies upon,
If he were that which now he's like, that's dead;
Whom I, with this obedient steel, three inches of it,
Can lay to bed for ever; whiles you, doing thus,

To the perpetual wink for aye might put
This ancient morsel, this Sir Prudence, who
Should not upbraid our course. For all the rest,
They'll take suggestion as a cat laps mild;
They'll tell the clock to any business that
We say befits the hour. (2. 1. 275-285)³

Shakespeare does not, as E.M.W.Tillyard thinks, relegate the theme of destruction to the background in *The Tempest*⁴, but rather, in a deviation from his usual chronological method, develops it simultaneously with the theme of regeneration.

That Shakespeare meant the discussion of nature in *As You Like It* to be functionally important in the pattern of evolution from evil to good is clear from the fact that large sections of the play (2.1.5.8; 4. 2), all dealing with habitation in the forest, have no correspondence in Lodge— as neither do Touchstone and Jacques, the characters who introduce the equivocal and negative aspects into the debate. A more conventional *Tempest* structure (such as that outlined above) would have room for formal and leisurely discussion of the natural world in which regeneration can take place, but this would blunt the effect of what happens in that play. Within the canon Shakespeare does not duplicate; rather he develops hints from himself, often working variations on a theme. In *The Tempest*, he is looking at that element of the story he passed over more lightly in the earlier comedy; he is coming at the problem from the other end, concentrating now on the steps to conversion. Consequently, following the same non-linear technique he uses to expose wickedness, he includes presentation of nature's aspects compactly within the dramatic action.

In *the Tempest*, an image of a theoretical ideal in nature is presented through Gonzalo's speech in 2. 1. 143 ff and through the marriage masque. This is summarized in the song of Juno and Ceres which promises the “blest lovers” the same sort of Utopian plenty dreamt of by Gonzalo:

Juno Honour, riches, marriage-blessing,
Long continuance, and increasing,
Hourly joys be still upon you!
Juno sings her blessings on you

Ceres Earth's increase, foison plenty,
Barns and garners never empty;
Vines with clust'ring bunches bowing;
Spring come to you at the farthest
In the very end of harvest!
Scarcity and want shall shun you;
Ceres' blessing so is on you. (4. 1. 106-117)

And yet, nature approximates rather more closely to this perfection in *As You Like It* than in *the Tempest*. The corresponding note is struck at the first mention of the Duke's enforced sojourn in the forest:

They say he is already in the Forest of Arden, and
a many merry men with him; and there they live
like the old Robin Hood of England. They say
many young gentlemen flock to him every day,
and fleet the time carelessly as they did in the
golden world. (1. 1.114-119)

Life in Arden, the Duke says, is “more sweet/ Than that of painted pomp” (2. 1. 2-3). There one finds “Sermons in stones and good in everything” (2. 1. 17). Amiens' song acts as reinforcement, extolling a Gonzalian paradise of idleness in the sun. Certainly Prospero's island is capable of supplying human need; for it is fertile enough with fish, berries, crabapples, filberts, marmosets, and scamels to have supported him and Miranda in health for twelve years. Indeed, Arden has imperfections in its discomforts (winter), its dangers (snakes and lions), its petty quarrels (those of Silvio and Phebe), but the hazards of the island are even more unpleasant: a “filthy-mantled pool”, “tooth'd briers, sharp furzes, pricking gorse, and thorns” (4. 1. 180-183). The characters perceive the attributes of the natural world both objectively and subjectively and are affected according to the expectations grounded in their personality. Thus, to Touchstone, who can be content anywhere, “in respect of itself, [life in Arden] is a good life, but in respect that it is a shepherd's life, it is naught” (3. 1. 13f.), to Jacques, who believes that “the foul body of th'infected world” needs cleansing (2. 7. 60), a man is “an ass” to leave “his wealth and ease” for the forest into which he comes as an

intruder; to Orlando, in his fear, it appears “uncouth”; while to the Duke it is sweetness in adversity. To Sebastian and Antonio the air breathes “As if it had lungs, and rotten ones / Or as 'twere perfum'd by a fen”, while to Gonzalo the ground, which to the others appears “tawny”, is “lush and lusty”, promising “everything advantageous to life” (2. 1. 45ff.).

The world of *The Tempest* contains lust and savage hatred; evil in various forms is constantly a force to be dealt with Caliban represents one extreme in nature, not an example of human nature without nurture in any way comparable to Corin, Silvio, and Phebe in *As You Like It*. He cannot, any more than Miranda, be understood apart from his antecedents. Whereas the refinements and gentility inherent from her birth are apparent in Miranda (as also in Perdita, Guiderius, and Aviragus of the last plays), Caliban is a “semi-devil” born of a witch. Still, the dark side of the nature associated with the island is overshadowed by the evils imported to it from urban society. Antonio and Sebastian, who have all the advantages of learning and civilization, are immoral. Caliban, through ignorance apart from the limited education given him by Prospero, is amoral.

The natural world does not by itself change human nature, making it other than it was or conforming all to a mould. Rather, it is capable of tolerating under its umbrella an amazing variety of human imperfections (perhaps mirroring its own disparities). It can accommodate, without altering them, Audrey as well as Phebe, Stephano and Trinculo as well as Gonzalo. This has dramatic value, enabling Shakespeare to provide a variety of humorous parallels to the main action: Audrey by showing in her relationship to Touchstone a more physical kind of love than the others, and Stephano and Trinculo by reinforcing in their comic plot against Prospero's life the more dastardly one against Alonzo. Audrey, speaking unabashedly in favour of satisfaction of the sexual appetite, is on the same level as Stephano who, with equal abandon, gives himself to his bottle of sack. Though one is probably derived from the Italian *lazzi* and the other from a type of Warwickshire country lass, both provide the kind of low, knock-about comedy of which (judging only by their inclusion in so many of Shakespeare's plays) the Elizabethan audience was so fond. Those scenes in which Stephano and Trinculo appear are hilariously funny when staged, saving *The Tempest* from accusations of solemnity.

The dukedom I resign, and do entreat
Thou pardon me my wrongs (5. 1. 188 ff.)

And Caliban, fearing he will be “pinch'd to death”, vows to “be wise hereafter, / And seek for grace” (276-294 f.). Antonio only speaks to remark rudely on Caliban's fishlike characteristics and Sebastian, though slightly more loquacious, avoids any acknowledgement of sin. Neither fortune nor nature nor art can move the heart to repentance if a person desires not to be reformed.

The latter vision is more realistic, if less optimistic than the earlier one. “A world without Antonio”, argues Kermode, “is a world without freedom”⁵. At least a world *with* an Antonio is one in which freedom is *seen* to be exercised. Though *The Tempest* is the play that emphasizes the path to redemption, it fails to realize a complete salvation. Nevertheless, the speed and completeness of the conversions near the closure of *As You Like It* need not be understood to imply that the theme of repentance is insignificant there. In Lodge, Torismond does not repent, and Gerismond is required to slay him in battle before he can earn the opportunity to return to court. Shakespeare, in having Frederick repent at the “skirts” of the “wild wood”, even though this occurs offstage, is reinforcing a theme which is scarcely present in his source. Theodore Spencer's assessment of *The Tempest* can more appropriately be applied to *As You Like It's* total vision of hope: “There is a re-birth, a return to life, a heightened, almost symbolic awareness of the beauty of normal humanity after it has been purged of evil—a blessed reality under the evil appearance”⁶.

A reconciling force in both plays is, of course, romantic love. Though no love relationship is developed with any degree of psychological subtlety, one is not disturbed by the lack of verisimilitude characteristic of the romance tradition. The love-at-first-sight experienced by Ferdinand and Miranda is neither more nor less incredulous than either Rosalind and Orlando's or Celia and Oliver's instantaneous response to each other as beloved. Shakespeare had already achieved compression and focus in the transition from Lodge to *As You Like It* that made the Rosalind-Orlando relationship central, and the much more sparsely developed relationship of Ferdinand and Miranda is another image of that one though, unlike it, politically motivated dramatically.

of *The Tempest* may not herald the beginning of “a brave new world” as the ending of *As You Like It* does.

¹*Hallet Smith*. Shakespeare's Romances: A Study of Some Ways of the Imagination. San Marino, Calif.: Huntington Library, 1972, pp 121-144. *George Hibbard*. “Adumbrations of 'The Tempest' in 'A Midsummer Night's Dream'”. Shakespeare Survey 31 (1980), pp. 77-83.

²Edited by *Arthur Quiller-Couch* and *J. Dover Wilson*. Cambridge University P, 1961, p. 80.

³Quotations from *As You Like It* are from the Arden Edition, edited by *Agnes Latham*. London: Methuen, 1975. Quotations from *The Tempest* are from the Arden Edition, edited by *Frank Kermode*. London: Methuen, 1954.

⁴Shakespeare's Last Plays. New York: Barnes and Noble, 1964, p. 48 (first published 1938).

⁵Introduction to his Arden edition, p. lxii.

⁶Shakespeare and the Nature of Man. New York: Macmillan, 1942, p. 195.

⁷Shakespeare 's Romances, p. 81.

Торкут Н.М., Лілова О.Є.
(Запоріжжя)

**Творчість елизаветинця Джорджа Гасконя в
світлі сучасних літературознавчих інтерпретацій:
стан вивченості, полемічні аспекти, перспективи
дослідницького пошуку**

Творчість Джорджа Гасконя (1539(?) – 1577) – одного з представників зрілого англійського Ренесансу – до цього часу практично не вивчалася вітчизняними фахівцями з історії англійської літератури та залишалася поза увагою фахівців з теорії романного жанру.

Ім'я цього письменника, вельми популярного за роки життя, навіть не згадується як у фундаментальних виданнях з історії англійської літератури, виданих у СРСР, так і у новітніх українських та російських навчальних посібниках з історії зарубіжної літератури епохи Відродження. Що ж до західноєвропейської та американської англістики, то слід звернути увагу на той неспростовний факт, що попри одностайне визнання новаторства Джорджа Гасконя, його творча спадщина все ще залишається недостатньо вивченою.

Симптоматично, що не існує однозначного ставлення до гасконеви творів, та й літературознавчі оцінки естетичної цінності гасконеви експериментів сповнені протиріч, а інколи вони виявляються навіть полярними. Так, зокрема, американський дослідник Р.Джонсон звертає увагу на те, що, хоча Гасконь і був найкращим літератором Англії у період між творчістю Томаса Віатта та Едмунда Спенсера, публіка сприймала його твори стримано, а, відповідно, й критики традиційно розглядали його художні спроби як предтечі більш відомих і помітних художніх зразків, як перші прояви тих тенденцій, що згодом сягатимуть апогею¹. Тобто, залишаючись свого роду “передвісником славнозвісних”, таких, як еффуїст Джон Лілі чи майстер сонету Філіп Сідні, Джордж Гасконь так і не був удостоєний належного дослідницького інтересу. І до сьогодні він є одним з найбільш недооцінених “men of letters” елизаветинської доби.

Стан вивченості гасконевої спадщини у сучасному зарубіжному літературознавстві унаочнює це твердження. Практично всі дослідники, що звертали увагу на літературну спадщину Гасконя (С.Т.Прауті,² В.Воллас,³ Р.Джонсон,⁴ М.Шлаух,⁵ Р.Хелджерсон,⁶ Дж.Руофф,⁷ У.Девіс,⁸ П.Селзмен,⁹ Д.Бакстон¹⁰ та інші), визнають непересічність творчої особистості цього автора, який фактично започаткував ряд нових жанрових модифікацій в англійській пізньоренесансній літературі.

Саме гасконевою перу має завдячувати англійська нація появою першої літературно-критичної праці, що написана не латиною, а рідною мовою. Йдеться про “Деякі настановчі нотатки” (“Certain Notes of Instruction”), створені у 1575 році. Гасконь є автором першого англійського роману “Пригоди майстра F.J.” (“The Adventures of Master F.J.”, 1573 p.), першого англомовного перекладу італійської комедії (мається на увазі “Припущення” (“Supposes”, 1566 p.). Він також був першим англійським драматургом, який використав у п’єсі білий вірш, йому належить начерк про воєнні події в Голландії, котрий можна вважати одним з перших зразків журналістського репортажу.

Оскільки творчий шлях Джорджа Гасконя практично не висвітлений у вітчизняних історико-літературних джерелах, доцільно коротко зупинитися на головних подіях його біографії.

Джордж Гасконь, старший син сира Джона Гасконя, був родом з Кардінгтона, графство Йоркшир, і походив з дуже заможної і знатної родини. У 1555 році він вступив до одного з престижних навчальних закладів, Грей Інн, щоб отримати професію юриста. До цього Гасконь, щоправда, навчався в Трініті Коледжі Кембріджа, але залишив його, не отримавши ступеня. Нам нічого не відомо про те, наскільки серйозно він опанував професію юриста, але саме в Грей Інн виявився його літературний талант. Свої перші вірші Гасконь створив на замовлення друзів та однокурсників.

У 1557 році, наслідуючи приклад свого батька, Гасконь став членом англійського парламенту від міста Бедфорд. Молодий, вродливий, дуже багатий юнак, який вже мав можливість спостерігати всі принади придворного життя під

час подорожі до Парижа, у 1558 році був присутній при коронації королеви Єлизавети, після чого вже не уявляв собі життя у провінції. Проте, придворний спосіб життя, а також майнові тяжби з Едвардом Бойзом, колишнім чоловіком його дружини, виснажили Джорджа Гасконя та значно погіршили його матеріальні статки.

У 1563 році Джордж і його дружина Елізабет були змушені залишити Лондон та оселитися на півночі країни в містечку Віллінгтон в Бедфордширі. Через два роки Гасконь приймає рішення повернутися до Грей Інн, аби закінчити свою освіту, розраховуючи таким чином вирватися з тенет матеріальних труднощів. Під час навчання він пише вірші, сповнені осуду щодо традицій придворного життя, та перекладає дві поеми з латинської (“Припущення” (“Supposes”)) та грецької (“Іокаста” (“Jocasta”)), які було поставлено на сцені Грей Інн у 1566 році.

Однак невдовзі Гасконь залишає спроби закінчити освіту і опиняється в Бедфордській борговій в’язниці. Звільнившись зі в’язниці з репутацією гультя, марнотрата, невіруючої людини у 1571 році, Джордж вирішує спробувати свої сили у військовій кампанії проти іспанців, але незабаром розчаровується і в професії вояка.

Наступного року він повертається на кілька місяців додому, де готує до публікації свою першу книгу “Сто різноманітних квітів” (“A Hundredth Sundry Flowers”), а потім знову йде на війну, переховуючись від кредиторів. Остаточне повернення додому знаменує собою початок нового періоду в творчості Джорджа Гасконя. Трактати “Барабан судного дня” (“The Drum of Dooms Day”), “Витончена дієта для розбірливих п’яниць” (“A Delicate Diet for Dainty-Mouthed Drunkards”), збірка віршів “Сум радості” (“Grief of Joy”), п’єса “Дзеркало уряду” (“The Glass of Government”), а також поеми “Стальне дзеркало” (“The Steel Glass”) і “Скарга Філомени” (“The Complaint of Phylomene”) написані в іншому ключі, ніж ранні твори автора. Гасконь таврує своє минуле, виступає щирим захисником громадських та релігійних порядків. Саме ці літературні спроби допомагають йому знайти покровителів при дворі, життя починає налагоджуватися, а сподівання здійснюватися. Та, за іронією долі, опинившись на вершині

колеса фортуни, Гасконь не встиг отримати від життя принади, яких він так жадав: у 1577 році після кількох місяців хвороби він помер у домі свого друга, поета Джорджа Ветстоуна.

Спираючись у своїй творчості на споконвічну англійську традицію, представлену такими іменами, як Ленгленд, Чосер, Серрей, Барклей, Хейк, Скелтон, наслідуючи найкращі класичні римські зразки, зокрема Ювенала і Горація, і органічно засвоюючи досвід великого італійця Петрарки, Гасконь, як справжній елизаветинець, намагався віднайти власні оригінальні поетичні форми. Синтезуючи усталені стереотипи, він орієнтувався на розробку нових версифікаційних моделей і, у такий спосіб, збагачував національну поетичну традицію. Як зазначає Рональд Джонсон¹¹, автор монографії, присвяченої Гасконю, своєю творчістю письменник будував місток, завдяки якому англійська література подолала потік класичних та іншомовних впливів.

Думається, що цей факт потребує більш глибокого філософського осмислення. Річ у тім, що Гасконь розпочинає літературну діяльність саме в той динамічно-напружений період історії англійської культури, коли англомовна література (зокрема, проза) активно виборює своє право на увагу елітарної читацької аудиторії. Якщо такі жанри, як джест і памфлет, орієнтуються на представників третього стану й, відповідно, пишуться виключно англійською, то елітарна літературна продукція до часів Єлизавети створюється переважно латиною чи французькою. Згадаймо широковідому “Смерть Артура” Т. Мелорі чи латиномовну “Утопію” Т. Мора.

Отже, на початку 70^х років XVI ст. задача Дж. Гасконя – реалізувати літературний задум англомовного роману, який би припав до смаку придворним колам елизаветинців – виявляється не тільки новаторською, а й психологічно ускладненою. Молодий прозаїк наважується вступити у двобій зі стереотипами та сталими естетичними уподобаннями, і цей факт як такий, безумовно, не варто недооцінювати.

Не випадковою здається та обставина, що роман “Пригоди майстра F.J.”¹² привертає значно більшу увагу дослідників, ніж поетичні чи літературно-критичні твори цього автора. До речі, слід взяти до уваги той факт, що успішно

апробоване на практиці використання англійської мови в царині художньої творчості згодом знайде своє теоретичне обґрунтування на сторінках літературно-критичного твору Дж.Гасконя. У “Деяких настановчих нотатках” він відверто декларуватиме етико-естетичне кредо істинно англійського “man of letters”: “Я завжди дотримувався думки, що і поетичний, і прозовий твір може бути написаний стисло і досконало нашою англійською мовою”¹³.

Вперше надрукований у 1573 році у складі книги “Сто різноманітних квітів”, цей роман є своєрідним компендіумом духовного й психологічного досвіду самого Гасконя. На той час письменник вже мав позаду бурхливу молодість, чимало пригод, життєвих негараздів, які, власне, й стали джерелом тих колізій, що зображені на сторінках роману, основою тих спостережень над сутністю людської природи, які й склали стрижневу сутність “Пригод майстра F.J.”.

У 1573 році Гасконю виповнилося 34 роки: позаду залишилося навчання в Кембріджі, подорож до Парижа, життя при дворі королеви Єлизавети, одруження, яке спричинило майнові тяжби і банкрутство, та боргова в’язниця, а потім військова служба – багато надій і багато розчарувань.

Оскільки роман “Пригоди майстра F.J.” у нас ніколи не перекладався і не коментувався, доцільно коротенько зупинитися на сюжетно-тематичному аспекті.

Дія роману “Пригоди майстра F.J.” розгортається в одному з замків на півдні Англії, куди приїздить погостювати молодий аристократ F.J. У господаря замку є незаміжня молодша дочка Френсіс, яка захоплюється F.J., але він виявляє інтерес до невістки господаря, леді Елінор, та між ними встановлюються люб’язні стосунки. Згодом F.J. дізнається про те, що Елінор зраджує йому з її власним секретарем, і впадає у відчай. Леді не готова відмовитися від свого способу життя заради F.J., і герої не знаходять порозуміння. А молодшій донці господаря так і не вдається завоювати його любов.

Наприкінці роману Гасконь наводить вірш-відповідь майстра F.J. на зраду Елінор та її зухвалу поведінку, після того, як правда стала відомою. У вірші герой висловлює надію на те, що з часом справедливість буде встановлено, а гріх покарано.

Так завершує автор першу версію свого твору, не здогадуючись про те, що згодом буде змушений написати другий варіант роману. Відповідь на запитання, чому це сталося, знаходимо у багатьох дослідників творчості Джорджа Гасконя. Поява гасконевої збірки “Сто різноманітних квітів”, до якої увійшов роман і яка була надрукована Генрі Біннеманом у 1573 році, викликала шалений сполох читацьких емоцій, котрий згодом поступово переріс у скандал. Подібність героїв збірки до відомих сучасників автора спричинила ефект вибуху: письменника звинувачували у брехливості та наклепницьких намірах. Така реакція на книгу спонукала автора до того, щоб внести деякі корективи до текстів, вилучити ті вірші, які мали пряме відношення до відомих у Лондоні осіб, змінити порядок деяких віршів, роз’єднавши та розмістивши їх у різних частинах збірки. Зміни торкнулися і роману “Пригоди майстра F.J.”.

Оскільки у читачів роману не виникало сумнівів у тому, що твір - факт, а не художня вигадка, автор був змушений внести у друге видання певні зміни: дія роману переноситься в Ломбардію (Італія), герої отримують італійські імена (F.J. - Фердинандо, Еліно́р – Леонора, Френсіс – Франсішина), із роману усуваються деякі еротичні епізоди, а змінений кінець твору містить морально-етичний висновок автора. (“Я писав цей роман з метою застерегти молодь від подібних випадків”¹⁴).

Таким чином, у другому виданні роману Гасконь, можливо, урівноважує сильним фіналом не таку сміливу, як у першому варіанті, головну частину твору. Напевне, Гасконь вважав, що такий фінал, виконуючи виховну функцію, допоміг би йому виправдатися в очах двору, церкви, цензури та краще сприймався би читачем.

Безперечно, компаративний аналіз двох версій гасконевого роману являє неабиякий інтерес. В процесі роботи над твором виникає ціле коло питань, які потребують вирішення: по-перше, чи не започаткував Гасконь своїми двома варіантами “Пригод...” моду на дуплетність художніх текстів, яку пізніше наслідували Лілі двома томами “Евфуеса” (маються на увазі романи “Евфуес: Анатомія розуму” (1578 р.) і “Евфуес і його Англія” (1580 р.) та Сідні двома “версіями”

“Аркадії” (1590 р.). Якщо так, то у чому полягають спільність та розбіжності між гасконевиими творами?

По-друге, чому автор взявся за естетичну переробку першої версії “Пригод майстра F.J.” I, по-третє, стосовно творчості Джорджа Гасконя взагалі, цікавим видається знайти відповідь на запитання, які екстракультурні та інтеркультурні фактори “призводять” до певних нововведень в літературі (йдеться, насамперед, про жанрові та стилістичні новації).

Отже, проблемою, що не обійшов увагою жоден з дослідників гасконевого роману, є питання “двох редакцій”, але слід зауважити, що аналізується ними, у більшості випадків, лише перше видання твору, яке вважається більш оригінальним.

Досвід сучасного зарубіжного літературознавства у вивченні поетики роману “Пригоди майстра F.J.” є безперечно цінним і вартим уваги. Проте, деякі з зауважень та дефініцій потребують певних уточнень.

Майже всі дослідники прози Джорджа Гасконя акцентують увагу на сатиричній забарвленості “Пригод майстра F.J.” За словами П.Селзмена, сатира Гасконя в цьому творі “прорізується крізь куртуазне позування...”¹⁵. Дещо полемічною виявляється точка зору Р. Джонсона. На його думку, хоча Гасконь дійсно висміює придворне ставлення до кохання у романі, наводячи багато кумедних епізодів, ідея твору далеко не гумористична¹⁶.

Письменник досягає своєї мети за допомогою гіперболізації у зображенні героя-коханця. Р.Джонсон акцентує увагу на суперечливості характеру головного героя, яка може бути спричинена відсутністю мистецького досвіду, або ж, навпаки, прагненням письменника викрити двоїсту природу людської натури, яка поєднує зовнішню “чутливість” з внутрішньою “байдужістю”. Знайомство з текстом гасконевого роману не дає вагомих підстав вбачати у вчинках головного героя барокову логіку (антиномію “бути – здаватися”), і тому перше припущення виглядає більш переконливим. На думку Р. Джонсона, саме вміння Гасконя змусити читача співчувати своїм героям заважає нам сприймати “Пригоди майстра F.J.” як сатиричний твір.¹⁷ Треба зазначити, що специфіка сатиричного

начала, як, до речі, і роль цього компоненту у жанровій структурі роману, залишаються невивченими.

Як відомо, невіддільною рисою психологічного твору є глибинне зображення характерів персонажів. Саме завдяки цьому читач співчуває героям. Тому не випадковою здається переконаність таких літературознавців, як Бреднер, С.Т.Прауті, М.Шлаух та Р.Джонсон¹⁸, у тому, що “Пригоди майстра F.J.” перший англійський психологічний роман. Як зауважує С.Т.Прауті, Гасконь випередив свій час на два століття, хоча психологізм, притаманний романові, виданому у 1573 році, мав місце і трохи пізніше за гасконево досягнення, зокрема в елизаветинській драматургії.¹⁹

Поділяючи в цілому думку щодо психологізму Джорджа Гасконя, Р. Джонсон аналізує образи F.J., Еліно́р та леді Френсіс з метою показати, наскільки молодий, недосвідчений, нестриманий, запальний F.J. початку роману відрізняється від зрілого героя, який вже отримав неабиякий морально-психологічний урок в процесі життєвих перипетій. Слушним видається й спостереження Р.Джонсона щодо жіночих образів Гасконя.²⁰ Дослідник акцентує увагу на тому, що характери леді Френсіс і леді Еліно́р також виявляються вельми динамічними. Осліплена ревнощами на початку роману, Френсіс ставить до любовної пригоди F.J. із сарказмом та злістю, а згодом вона вже готова пожертвувати всім заради героя. Щодо Еліно́р, то ця ідеальна кохана, яку F.J. підносить до неба, перетворюється у другій половині роману на безжалісну та самозакохану жінку. Таким чином, запропонована Р.Джонсоном інтерпретація гасконевого уміння показати характер у становленні та розвитку як певної творчої новації є цілком переконливою. Гасконь, вочевидь, започатковує на теренах англійської літератури тенденцію психологізації любовного конфлікту, яка згодом стане важливим компонентом жанрової структури елизаветинського роману (“Евфуес” Дж. Лілі, “Аркадії” Ф.Сідні, “Американська Маргарита” Т. Лоджа).

Проте, жанрова дефініція “Пригод майстра F.J.” як любовно-психологічного роману, хоч і вказує на провідну тематику й проблемний комплекс твору, однак, на може не викликати певних заперечень, оскільки сам термін

“психологічний роман” запозичується з культури більш пізніх, хронологічно віддалених від Ренесансу епох, і таке “перенесення” термінів, як переконливо доводить в одній з публікацій сучасний український вчений Л.Я.Потьомкіна²¹, не завжди є виправданим.

Заслуговує на увагу ще одне надзвичайно важливе зауваження сучасних фахівців стосовно жанрової природи “Пригод майстра F.J.” Йдеться про елементи реалізму у зображенні звичаїв, етичних норм та манер придворних кіл. На думку М.Шлаух та С.Т.Прауті, романові Гасконя притаманні риси реалістичного твору. Сутність реалістичності, згідно версії С.Т.Прауті, полягає у прагненні автора максимально точно передати загальну атмосферу придворного життя, ретельно змалювати місце тієї чи іншої події, детально описати одяг, розваги, типові для певних кіл тогочасного суспільства.²² Цікаво зазначити, що таку правдоподібність зображення реальних людей на тлі реального середовища С.Т.Прауті вважає ознакою чи виявом геніальності цього пізньоренесансного автора²³.

Безперечно, така висока оцінка естетичного новаторства Гасконя має певний сенс: річ у тім, що свідомо орієнтація ренесансного автора на правдоподібність фіксує важливі зрушення у самій логіці художнього мислення. Роман “Пригоди майстра F.J.” можна вважати свого роду “дзеркалом”, вдивляючись в яке, елизаветинська придворне публіка могла розглядати риси власного обличчя. У цьому сенсі порівняння з дзеркалом, що так нагадує славнозвісне стендалеве “люстерко у саквах”, не є лише влучною метафорою. Воно вочевидь покликане акцентувати увагу на одній з найважливіших рис жанрової поетики твору. За два століття до виходу на історичну арену такого літературного напрямку як реалізм, в Англії з’являється твір, який орієнтується на зображення саме “придорожнього пилу й калюж”, про які згодом згадає у своєму мистецькому імперативі Фредерік Стендаль. Думається, що саме ця “асоційована подібність” до літератури критичного реалізму спричинила появу у сучасному зарубіжному літературознавстві таких дефініцій “Майстра F.J.” як “роман з рисами реалістичного” (С.Т.Прауті) чи сатиричний роман (П.Селзмен, Р.Джонсон). У цих спостереженнях фахівців є,

безсумнівно, доля істини, проте, варто наголосити, що стосовно Гасконя доцільно вести мову не про “реалізм у смислі Бальзака чи Льва Толстого”, а про особливу жанрову поетику “novel”, що була на той час соціокультурно детермінована, проте ще не осмислена на естетичному чи літературно-критичному рівні. Вона не є чимось “дивним”, “незвичним”, “екстраординарним” для доби XVI століття. Це не є “предтеча” реалізму - це прояв нового художнього мислення - мислення романового, яке існує з романічним в одному спільному духовно-естетичному континуумі, проте, прагне знайти інші, відмінні від романічно-усталених способи художнього відтворення різнобарвної панорами людського буття.

Ще одним аспектом поетики гасконевого роману, який зазвичай привертає увагу фахівців, виявляється його оригінальна стилістична палітра. Так, Прауті вказує на наявність в художньому тексті таких стильових засобів як символи, алегорії (вербова гілка в руках Елінон – зрада), двосмислові натяки, часто досить непристойні, а також на пишномовність описів та діалогів²⁴.

На думку Р. Джонсона, в художньому стилі твору яскраво виявляється вся непересічність його автора. Джордж Гасконь, безумовно, був людиною дотепною, винахідливою, освіченою, бо часто використовував в “Пригодах майстра F.J.” оригінальні метафори, доречні алюзії до класичних творів, іншомовні висловлювання, а також полюбляв каламбури. Звичайно ж, він був майстром перифразу (innuendo), про що свідчить, наприклад епізод з мисливським ріжком, виготовленим майстром F.J. спеціально для чоловіка Елінон. У викладі Гасконя ця сцена може мати два, три, а можливо й більше прочитань²⁵. Історія трапляється вже після зради. Під час полювання господар (чоловік Елінон) просить у свого гостя (F.J.) дозволу скористатися його ріжком (людина потребує ріжок – він є рогоносець, зраджений чоловік). F.J. відповідає, що приготував для нього ріжок у подарунок (тобто є людиною, з якою Елінон наставила роги своєму чоловікові), але той виявляється неспроможним навіть подути в нього. Ще одне прочитання цього епізоду має відношення до сексуальної сторони життя подружжя: тобто неспроможність чоловіка

Еліно́р скористатися рі́зком свідчить про те, що у ліжку він поступається F.J.

Надзвичайно цікавою, на думку Р.Джонсона та С.Т.Прауті, є композиційна організація твору: дія роману розгортається на двох рівнях – прозової оповіді (листи F.J. і коментарі G.T.) та поетичних вставок. Як зазначає С.Т.Прауті, ідея включення листів і віршів до тексту роману не була новою за часів Гасконя, але раніше роль поезій була суто декоративною (“ornamental”), вони не були пов’язані із внутрішнім змістом твору²⁶.

Аналіз поетичних вставок, використаних Гасконем в “Пригодах майстра F.J.”, знаходимо і у Р.Джонсона: за словами критика, вони являють собою оповідний захід, завдяки якому ми можемо судити про еволюцію головного героя роману, тобто спостерігати за тим, як він дорослішає²⁷. Джонсон також вважає, що поетичні вставки – це атака Гасконя на сучасну йому любовну лірику, яка створювалася за однією формулою згідно з традицією Петрарки. Як стверджує цей дослідник, саме критичні зауваження автора, що супроводжують його вірші в романі, викликали обурення перших читачів “Майстра F.J.”, і це змусило Гасконя виключити свої критичні коментарі із другого видання роману, надавши йому тим самим більш лояльного вигляду²⁸.

“Пригоди майстра F.J.” є найбільш вивченим твором Джорджа Гасконя. Майже поза увагою дослідників залишилися його поезії та поеми, п’єси та трактати. Тому серед перспектив дослідницького пошуку стосовно поезії можна зазначити з’ясування наступних питань: якою мірою іншомовна поетична традиція вплинула на твори Гасконя, і у чому полягає його новаторство. Цікаво було б проаналізувати “Деякі настановчі нотатки” як першу англomовну літературно-критичну працю, в якій Гасконь викладає власне бачення декоруму і намагається осмислити причини естетичної недосконалості окремих художніх творів своїх сучасників. Доцільно також простежити, наскільки власні літературні твори Гасконя відповідають тим високим естетичним критеріям, які він сам визначав як правила декоруму. Аналіз драматичної спадщини Дж.Гасконя дозволить розширити загальні уявлення про стан і специфіку розвитку англійської драми у дошекспірові часи.

- ¹Johnson R.C. George Gascoigne. - N.Y., 1972. - Preface.
- ²Prouty Charles T. G. Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier and Poet. - N.Y., 1942.
- ³G. Gascoigne`s The Steel Glass and the Complaint of Phylomene: A Critical Edition with an Introduction by William L. Wallace. - Salzburg, 1975.
- ⁴Johnson R.C. Op. cit.
- ⁵Schlauch M. Antecedents of the English Novel 1400-1600. - London, 1963.
- ⁶Helgerson R. The Elizabethan Prodigals. - University of California Press, 1976.
- ⁷Macmillan`s handbook of Elizabethan and Stuard Literature. by James E. Ruoff - London, 1975.
- ⁸Davis Walter R. Idea and Act in Elizabethan fiction. - Princeton, 1969.
- ⁹Salzman P. English Prose Fiction 1558-1700. A Critical History. - Oxford, 1985.
- ¹⁰Buxton J. A tradition of poetry. - N.Y., 1967.
- ¹¹Johnson R. Op.cit. - Preface.
- ¹²George Gascoigne. A Hundreth Sundrie Flowers //An Anthology of Elizabethan Prose Fiction by Paul Salzman. - Oxford, 1987.
- ¹³Fenton G. Tragical Discourses of Bandello, translated into English. In 2 v. - N.Y.: AMS Press Inc., 1967.
- ¹⁴George Gascoigne. Op. cit. - P.81.
- ¹⁵Salzman P. Op. cit. - P.25
- ¹⁶Johnson R. Op. cit. - P.127.
- ¹⁷Ibid.
- ¹⁸Див.:Bradner, L. Point of view in George Gascoigne`s Fiction. - 1965; Prouty Charles T. Op. cit.; Schlauch M. Op. cit.; Johnson R.C. Op. cit.
- ¹⁹Prouty Charles T. Op. cit. - P.189-212.
- ²⁰Johnson R. Op. cit. - P.129-134.
- ²¹Потьомкіна Л.Я. Про одну з тенденцій у вивченні англійського роману доби Відродження // Ренесансні студії. - Запоріжжя, 1997. - Вип.1. - С.5.
- ²²Prouty Charles T. Op. cit. - P.199-200.
- ²³Ibid. - P.206.
- ²⁴Ibid. - P.201-202.
- ²⁵Johnson R. Op. cit. - P.134-135.
- ²⁶Prouty Charles T. Op. cit. - P.208.
- ²⁷Johnson R. Op. cit. - P.131-133.
- ²⁸Ibid. - P.127-132.

Гутарук О.В.
(Запоріжжя)

Ніколас Бретон: від популярності до забуття (історико-літературна розвідка)

Традиційний рельєф синтаксису часових реалій в усіх біографіях – дужка, дата, тире, дата, дужка... Начебто, необов'язкові для запам'ятовування деталі, повз які погляд знерідка прослизає. Коли ж біля дати народження чи дати смерті певної особистості з'являються знаки запитання (у цьому контексті майже знаки наголошення), то погляд дещо призупиняється на цих датах, нібито вперше усвідомлюючи їхнє значення. Дати життя та смерті Ніколаса Бретона оформлені саме таким чином – усі біографи мають сумніви щодо точного датування початку й кінця життєвого шляху цього письменника-єлизаветинця. За свого життя він був досить популярним автором, але у світі сучасної світової літератури його постать можна уявити не у вигляді готового фотознімку, а як кадр, який потрібно ще проявити.

Прийнято вважати, що письменник народився у 1542-43 роках (згідно точки зору А.Гросарта), або у 1545 році (за “Словником національних біографій”), а Хершель Бейкер подає навіть таку дату, як 1555 р. Що ж до дати смерті, то вона також не є чітко встановленою, хоча в даному випадку думки дослідників є більш одностайними. Вони визначають її як 1626 рік. Приклад сумного розмиття віх часу і пам'яті про людину.

Автор, чия творчість припадає на межу століть, відноситься також до двох суміжних культурно-історичних епох. Його літературна кар'єра розпочалася у 1575-77 роки, часи правління Єлизавети, а закінчилась приблизно у 1626 р., тобто тоді, коли вже правив король Іаков (1603-1625). Цю межову ситуацію Х.Бейкер коментує таким чином: “Подібно до багатьох кращих письменників свого покоління, Ніколас Бретон був єлизаветинцем, який волею-неволею став якобитом”¹.

Про життя Ніколаса Бретона відомо зовсім мало. Цим він повторює доволі традиційну долю письменників тієї епохи.

Оскільки жанр біографії тоді ще не був розвинений (окрім прецедентів з життєписами Томаса Мора і Філіпа Сідні не було залишено цілісних описів життя будь-кого з інших письменників цієї доби), то стає зрозумілим, чому усі факти з життя Н.Бретона мають уривчастий, фрагментарний характер, або ж є наявними факти перекручень життєвих деталей його біографії. Так, Ніколаса Бретона дехто з дослідників сплутував з його однофамільцем – капітаном Ніколасом Бретоном з Темворта (про це згадує і Гросарт, і “Словник національних біографій”²). У деяких джерелах, наприклад, у роботі Х.Бейкера, навіть подані окремі факти, що стосуються життя останнього як такі, що відносяться до біографії елизаветинського письменника. Так, нібито, говорить Бейкер, він служив у Нідерландах під командуванням графа Лейчестера (Leicester)³. У цьому контексті цікаво пригадати одне припущення з книги “Шекспір - солдат”, автор якої, Д. Купер, описує можливість того, що Шекспір провів сім “втрачених” для дослідників його життя років на війні у Нідерландах і також саме під командуванням вищезгаданого графа⁴. Можна, навіть, припустити, якщо довіритись цим гіпотезам, що Бретон міг якимсь чином зустрітися з Шекспіром у Голландії. Про факт особистого знайомства Бретона з Шекспіром ніде не згадується, хоча проводяться паралелі між ними на рівні літературної спорідненості (про це йтиметься далі).

Ніколас Бретон походить з вельми старовинного роду з графства Ессекс, який бере свій початок ще з часів Вільгельма Завойовника, до яких нас відсилає і саме звучання його прізвища, норманського за етимологією. А. Гросарт відносить його до представників “блакитної крові” Англії. Рід цей не належав до наближених до королівського двору; його можна, навіть, вважати збіднілим, посилаючись на той факт, що батько Ніколаса Бретона, Уільям Бретон, будучи молодшим сином у родині, переїхав з Ессексу до Лондона аби спробувати свої сили у торгівлі⁵.

Вартим уваги видається те, що Ніколас Бретон був пасинком одного відомого елизаветинського прозаїка, а саме Джорджа Гасконя. Варто зауважити те, що перед смертю Уільям Бретон склав заповіт, в якому вгадується прихований наказ дружині не виходити знову заміж, оскільки лише у

статусі вдови вона мала право на отримання значного спадку. Але через десять років після смерті чоловіка вона вдруге вийшла заміж за Джорджа Гасконя, який замінив батька малому Ніколасові та іншим дітям (Ніколас мав старшого брата Річарда і трьох сестер – Тамар, Енн і Марію) на цілих дев'ять років. Власне, найвірогідніше, його приклад і підштовхнув Ніколаса Бретона зайнятися письменницькою діяльністю.

Щодо освіти майбутнього письменника, то існують припущення, що він навчався в Оріел-колледжі в Оксфорді і гарно знав італійську мову⁶. Але точних фактів на підтвердження цього історики літератури не мають окрім невеликого запису в щоденнику Р.Р.Медокса (Rev. Richard Madox), священика, який зустрів якимось Бретона під час однієї морської експедиції поблизу Антверпена у 1582 році. За цим спогадом літературознавці встановлюють відразу декілька фактів, досить важливих для розуміння тієї картини світу, яку у своїх творах відобразив Ніколас Бретон.

Так, по-перше, як зазначає А.Гросарт⁷, це проливає хоча б якесь світло на питання про освіту нашого достоповажного автора (Worthy, як називає Бретона Гросарт), оскільки священик називає його випускником одного з оксфордських коледжів. А це справді виглядає як досить спірне питання у зв'язку з тим, що у творах Бретона не помітно значної кількості цитат чи алюзій з класичних творів. По-друге, говорить Гросарт, згадка про морську подорож вказує на той факт, що Бретон перебував за кордоном на час зустрічі з Медоксом. Крім Голландії Бретон, вірогідно, також відвідав Францію, Італію та, можливо, Іспанію. Незважаючи на те, що подорож Бретона до Іспанії, на відміну від інших країн, куди він мандрував і про які згадує Гросарт у своїй передмові, ставиться цим дослідником під сумнів, досить часте введення іспанських імен для називання героїв у художніх текстах Н.Бретона порівняно з тогочасними авторами, які давали героям в більшості своїй італійські імена, може засвідчувати (звичайно, на рівні гіпотези), що даний автор відвідав-таки цю країну. І, по-третє, факт згадування у щоденнику Медокса назви одного твору, а саме “Воля розуму...” (“Wits Wil...”, повна назва цього твору за списком “Stationer's Register” є “Уільям Вітт, або воля розуму чи розум волі, як на ваш розсуд” (“William Witte, wittes

will, or wills witt Chuse you whether”, 1580)), міг означати, що цей твір став уже досить відомим серед читачів, якщо про Бретона Медокс говорить саме як про автора певного популярного твору⁸.

Традиційним для письменників тієї епохи було мати патрона чи мецената. Не виявилась винятковою і позиція Н.Бретона. Його патронесою була графиня Мері Пембрук, з якою він мав такого виду стосунки принаймні протягом 10 років. Крім імені цієї впливової дами знаходимо у присвятах до численних творів Н. Бретона ще згадки про таких іменитих осіб, як короля Джеймса I, Уільяма Райдера (William Rider), Роберта Сесіля (Robert Cecil), лорда-мера Лондона, Чарльза Блаунта, герцога Леннокса (Charles Blount, Duke of Lennox), Лорда Норта (Lord North), Леді Сару Гастінгс (Lady Sara Hastings). Крім них Н. Бретон згадує, навіть, осіб з Королівської таємної Ради (The Lords of his Majesties Most Honorable Privie Counsel). Існує також присвята колишнім однокурсникам Бретона (“To gentlemen Schollers and Students, Whatsoever”), що також засвідчує факт навчання Бретона в одному з коледжів. Не проминає увагою цей автор і своїх колег по письменницькому цеху, наприклад, Сера Френсіса Бекона (Sir Francis Bacon), Томаса Бланта (Master Thomas Blunt), видавця Джона Флоріо (John Florio), а також і своїх близьких, зокрема, дружину Енн Бретон (Mistress Anne Breton of Little Calthorpe). Що ж до інших осіб, згаданих Бретоном у присвятах, то варто зазначити їх загальну чисельність – близько двадцяти різних імен, а також надзвичайно широкий спектр соціальної репрезентативності – бачимо, що письменник присвячував твори і королю, і студентам, і просто друзям.

Незважаючи на велику кількість виданих ним книжок (як вказує Бейкер, “протягом майже п’ятдесяти років перо його рідко коли залишалось без роботи”⁹), та на підтримку впливових осіб, Ніколас Бретон знавав і лихі часи, про що згадує А.Гросарт. Але попри усі побутові негаразди цей автор залишався справжнім джентльменом, як він постійно підписувався під своїми творами. Досить цікаво коментує Гросарт цей факт: “наш достоповажний автор дуже старанно підписується на різних титульних сторінках, посланнях, присвятах як Ніколас Бретон, Джентльмен (скорочено у ряді

робіт “Джент.”). У цій “претензійній” усталеності підписів, зміст яких був незмінним протягом навіть найсумніших та найважчих для Бретона років, можна помітити певний наліт пафосу. Можливо, це було звичною *манерою* для елизаветинських часів (див., Churchyard, Howell), але у випадку з Бретоном це було цілком закономірним та обгрунтованим, бо ж якби низько він не опускався шаблями соціальних сходів, він залишався людиною “благородної крові”¹⁰.

Що ж до питання, яке було досить важливим для тогочасної епохи, а саме питання віросповідання, то Бретона можна охарактеризувати як ревного протестанта (“out-and-out protestant”¹¹).

Одружився Ніколас Бретон досить пізно – у віці 47 років. Його дружина Енн Сеттон народила йому чотирьох дітей. Такими є основні події, відомі нам, з особистого життя цього письменника.

Зважаючи на той факт, що Ніколас Бретон належав до когорти письменників-елизаветинців другого, а то й, навіть, третього ряду, не можна очікувати значної кількості дослідницьких праць, присвячених його творчості.

Н.Бретон є надзвичайно “томовитим” автором, якщо прямо перекласти з англійської епітет “voluminous”, яким нерідко нагороджували цього письменника дослідники¹². Його літературна спадщина складається як з прозових, так і з віршованих творів. Плідність письменницького доробку Бретона Бейкер, наприклад, пояснює бажанням чи необхідністю заробляти саме у такий спосіб на прожиття. Твори Ніколаса Бретона виходили з дивовижною швидкістю протягом періоду з 1577 по 1626 рік, тобто майже 50 років. Саме за роком виходу останньої книги письменника і встановлюють приблизну дату його смерті. Розпочав же свою літературну діяльність Бретон у досить зрілому віці – його перші публікації з’явилися приблизно тоді, коли йому було 34 роки. Цікаво, що дата початку письменницької діяльності Бретона майже цілковито збігається з датою смерті його вітчима Джорджа Гасконя (1577).

Гросарт, наприклад, так висловлюється з приводу його літературної спадщини, просто унікальної за плодністю: “безперечно, надзвичайно вражає перелік книг цього автора –

як свідчення плодовитості та вмілого використання письменницького хисту...”¹³. У “Словнику національних біографій” з цього приводу зазначено: “Як літературний діяч Бретон вражає нас більш за все своєю багатогранністю (“versatility”) та звичною для нього витонченістю (“habitual refinement”). Він є автором і сатиричних, і релігійних творів. Крім того, він спробував себе у жанрі romance та пасторалі, причому в обох родах – прозі та віршах. Отже, він писав з надзвичайною легкістю, і, як наслідок, він написав напрочуд багато літературних творів. Вигадлива уява часто призводила його до фантастичної легковажності (“fantastic puerilities”)¹⁴. Х.Бейкер так коментує його письменницьке значення: “Бретон досить скоро став і довгий час залишався плодовитим та удачливим письменником другого ряду (“a prolific and successful minor writer”), а оскільки він був змушений писати заради заробляння грошей, то його багаточисленні твори, як прозові, так і віршовані, є своєрідним унаочненням смаків тогочасного масового читача”¹⁵.

Як зауважують деякі дослідники, популярність Н.Бретона тривала протягом першої половини XVII століття. Його сучасники і колеги по перу також давали йому вельми високу оцінку. Так, наприклад, поет Бен Джонсон, присвятив до його віршованої збірки “Меланхолійні настрої” (1600) свій сонет під назвою “До автора” (“In authorem”), де оцінює (а з цією оцінкою погоджується і Френсіс Мерез у своєму творі “Paladis Tamia” (1598)) цього письменника як такого, що його можна поставити поруч із найславетнішими авторами того часу (“the greatest writers of the time”)¹⁶. А поет Сер Джон Саклінг (Sir John Suckling) у творі “Гобліни” (“The Goblins”) (Dodsley, Old Plays, 1826, x. 143), навіть, ставить ім’я Бретона поруч з іменем Шекспіра:

Остання річ, гарно написана, я вас запевняю,
Є руки Бретона, що так схожа на Шекспірову.
(The last a well-writ piece, I assure you,
A Breton I take it, and Shakespeare’s very way.)¹⁷.

Дещо мало схвально у таких драматичних творах, як “Насмішувата Леді” (“Scornful Lady”) та “Мудрість без грошей” (“Wit without Money”), відгукуються про Бретонову багаточисленну спадщину Фр. Бомонт і Флетчер. Річард Бром у

своєму творі “Весела команда” (“Jovial crew”) згадує про “привабливі цукерки для леді”, за допомогою яких він успішно залицяється до прекрасної статі (очевидно, мова йде про “певні вислови, взяті зі старих творів Бретона”)¹⁸.

У кінці сімнадцятого століття, як зазначається у “Словнику національних біографій”, твори Бретона, здається повністю випали з читацької уваги. І тільки діяльність Персі Бішопа, який видав декілька віршів Н.Бретона зі збірки “Гелікон Англії” (“England’s Helicon”, 1600) зокрема такі, як “Філіда і Корідон” (“Phillida and Corydon”) та “Звернення пастуха до своєї музи” (“The Shepherd’s Address to his Muse”), відновили інтерес до творів Ніколаса Бретона. У подальшому, як зауважують укладачі “Словника національних біографій”, вони входили до усіх поетичних антологій.

Найкращими з лірики Бретона дослідники вважають пасторальні твори, що включені до вище згаданої колективної збірки “Гелікон Англії”, а також до збірки з його власними творами під назвою “Закоханий пастух” (“Passionate Shepherd”, 1604). Що ж до прозових творів, то укладачі “Словника” відзначають як найкращий трактат “Wit’s Trenchmour” (1597), названий ними “рибацькою ідилією” (“an angling idyll”¹⁹). Взагалі, “у багатьох його творах, - як зазначають автори “Словника”, - відчутна симпатія до сільського життя та частими є сільські пейзажі”²⁰. Цей пасторальний струміль можна вважати рисою, що детермінує поетику ранньої творчості Н.Бретона.

А.Гросарт виділяє у творчій кар’єрі Ніколаса Бретона два етапи, що помітно відрізняються один від одного. Так, перший етап цей дослідник кваліфікує як такий, протягом котрого Ніколас Бретон “скоріше загравав із Музами, аніж виражав свої думки та почуття”²¹. На другому етапі, ніби вчуваючи своєрідну поверховість ранніх літературних експериментів, Н.Бретон, за твердженням Гросарта, змінив спрямованість своєї літературної діяльності, і відмовившись від суто ігрової установки щодо власної творчості, почав висловлювати особисті глибинні почуття та релігійні переживання (“He is at heat a white-heat of religious passion”). Далі Гросарт продовжує: “через усі його книги проходить золота нитка релігійної віри, надії та втіхи” (...through all his books, even in the lightest and

slightest, there runs a golden thread of religious faith and hope and consolation”²²). Головною ж ознакою Бретонових творів цього, більш пізнього, періоду став, на думку Гросарта, наліт “меланхолії”. Цікаво зазначити, що меланхолія значною мірою завдяки невтомним старанням “men of letters” (у їх творах вона носила назву “єлизаветинської хвороби”) стала прикметною, символічною темою у творах цілого ряду письменників тієї епохи. Згадаймо хоча б славнозвісну “Анатомію меланхолії” Р.Бертон. Таким чином, Н.Бретона можна назвати “модним автором”.

Перший період тривав від початку літературної діяльності Н.Бретона (1577) до початку сімнадцятого століття, а другий – відповідно, від початку нового століття до кінця його письменницької кар’єри. Так, навіть, якщо проаналізувати лише поетику заголовків Бретонових творів, то буде помітною різниця між двома періодами, що їх виділяє Гросарт. У назвах творів першого, “ігрового”, “пасторального” періоду обов’язково наявні слова із значенням “дозвілля”, “гра”, “розваги”, а також “розум”; тоді ж як для назв творів другого періоду характерні лексеми “душа”, “божественний”, “моральний”. Порівняймо назви творів, написаних у різний час: “Витвори молодого розуму у поєднанні з прекрасними фантазіями, що є дуже корисними для молодих поетів” (“The Works of a younge witte truste up with a fardell of prettie ffantasies profitable to younge poetes” (1577)) та твір другого періоду - “Зачарована душа. Божественна поема...” (“The Ravished soule. A Devine роете...”, 1601). Доволі характерною також для творів першого періоду є така цікава власне авторська атрибуція їх – Бретон називає свої літературні спроби “іграшками” (“toys”).

Що зумовило зміну настроїв Ніколаса Бретона від розважального до меланхолійного точно не встановлено. У А.Гросарта на цю тему є припущення, що така раптова зміна настроїв автора і, відповідно, тематики творів якимось пов’язана з його стосунками із Мері Пембрук, сестрою Ф.Сідні і патронесою письменника. А.Гросарт зауважує, що Бретон і графиня Пембрук були протягом короткого, але доволі насиченого періоду близькими друзями і справді духовно спорідненими людьми. Причому, їхня дружба, як говорить цей

дослідник, зросла на релігійному ґрунті – спільних поглядах двох ревних протестантів. Але згодом їхні стосунки з невідомої причини стали прохолодними, а близько 1601 року взагалі припинилися. Показовою у цьому контексті виглядає дата, з якої Гросарт пропонує вести відлік другого, “меланхолійного” етапу у творчості Бретона. (нагадаємо, що це саме кінець XVI - поч. XVII ст.). Після цього ймовірного розриву Бретона з графинею Пембрук в його творах з’явилися теми каяття, прощення і, взагалі, релігійні мотиви.

Більшість творів Бретон підписував своїм звичайним іменем – “Ніколас Бретон”, причому, як вже зазначалося, він завжди додавав до нього свій статус (“джентльмен”, “джент.”). Окрім свого справжнього імені письменник вживав також псевдонім “Пасквіль” (“Pasquil” - точнісінько такий, як і у Томаса Неша). Окрім нього, у традиційному для себе ключі - гри словами, граючи також і власним ім’ям, Ніколас Бретон утворив ще такі псевдоніми, як “Bonerto” та “Salochin Treboun”, що є анаграмами його імені. Що ж до першого псевдоніму Бретона – Пасквіль, котрий зустрічається частіше, ніж усі інші псевдоніми, то цитовані вище дослідники (А.Гросарт та укладачі “Словника національних біографій”) погоджуються в однозначному коментарі щодо певної невідповідності між цим іменем та творчою манерою автора. Так, Гросарт зауважує: “Ніколас Бретон не мав достатньо жовчі у своєму характері аби піднести статус сатирика до його класичних вірців”²³. У “Словнику” ж подається такий коментар: “Сатиричні твори Бретона, більшість яких вийшла саме під псевдонімом Пасквіль, є не досить вражаючими; він атакує нечесні звичаї та штучні нориви міщанського суспільства, але пише він, як правило, з позиції розчарованої людини”²⁴. Існує навіть такий вислів Т.Неша з приводу автора твору “Садиба задоволень” (Bower of Delights), так нібито, Бретон “як той Пан сидить у своїй садибі задоволень, а цілий ряд Мідасів милується на звуки його нещасної волинки”²⁵.

Як вже зазначалося раніше, Ніколас Бретон за своє довге творче життя встиг прикласти руку практично до всього, до різних жанрів – лірики, маски, сатири, пасторалі, епістоли, діалогу, морального есе, книги характерів та інших форм художньої прози.

Епістолярний жанр, що мав у вісімнадцятому столітті широке поширення завдяки таким зразкам епістолярного роману, як “Памела” (1740) та “Кларісса Гарлоу” (1748) С.Річардсона, цілком вірогідно, був започаткований саме Бретоном. Його цикл під загальною назвою “Пошта з пакетом божевільних листів” (“A Poste with a Packet of Mad Letters”, 1602) може вважатися стартовою точкою жанрової генеалогії англійської епістолярної художньої прози²⁶.

Ніколас Бретон, незважаючи на той факт, що за віком був старший за Роберта Гріна, вважається дослідниками шахрайської літератури послідовником останнього²⁷. У деяких творах Бретона справді помітні риси пікарески, але у доволі нетрадиційному для англійського різновиду цього стилю вигляді. Так, герой пікарескних творів виходить з-під пера англійських авторів зазвичай дуже активним, його ніколи не назвеш об’єктом дії чиєїсь волі, навпаки, він сам є тією особою, що маніпулює іншими персонажами. А у деяких творах Бретона головні герої, що їх такий дослідник, як Ф.Чандлер, відносить до героїв пікарескних, є надзвичайно пасивними, виступаючи радше об’єктами, аніж суб’єктами у грі обставин [28]. Саме такою є Мовілья, героїня твору “Нещастя Мовільї” (“The Miseries of Mauvillia”, 1599), подібним є і Доріндо, один з персонажів діалогу “Світ божевільний, панове” (“A Mad World, my Masters”, 1602), і Грімелло з однойменного твору “Пригоди Грімелло” (“Grimello’s Fortunes”, 1604). Цим герої Бретона нагадують персонажів іспанських пікаресок.

Як і Грін, Бретон спробував себе у жанрі грецького romance, написавши “Дивні пригоди двох чудових принців” (“The Strange Fortunes of Two Excellent Princes”, 1600), але Девіс характеризує цю літературну спробу як “механістичну” (mechanical)²⁹. Примітним є також те, що даний зразок romance написано у формі діалогу.

Серед учителів Бретона, очевидно, як вже зазначалося вище, є Джордж Гасконь. Він був не лише його близьким родичем, але й справжнім взірцем для наслідування. Так, А.Гросарт акцентує на гарних стосунках між Гасконем та Бретоном, що знайшли своє відображення у творчості останнього, зокрема у деякому копіюванні манери вітчима³⁰. Сер Філіп Сідні (вже було зазначено, що патронесою Бретона

була саме його сестра – графиня Мері Пембрук) теж, можливо, мав помітний вплив на творчість Бретона, а також Едмунд Спенсер, про якого у стосунку до Бретона подається у “Словнику національних біографій” така інформація: “Вірогідно, що він [Бретон] був найсерйознішим учнем Спенсера, якому він присвятив співчутливу епітафію”³¹.

Укладачі “Словника національних біографій” характеризують творчу манеру Н.Бретона у такий спосіб: “Пафос його завжди щирий; веселість ніколи не переростає у вульгарність та непристойність, мелодія завжди свіжа, а стиль є чистим”³².

Для художньої манери Ніколаса Бретона є дуже характерною гра слів. Ця особливість простежується на багатьох рівнях – від рівня поетики назв до рівня системи образів та побудови сюжету творів. Досить часто у Бретонових творах, починаючи з їхніх назв, зустрічається антонімічне зіставлення певних полярних концептів. Простежимо гру слів у ряді назв творів, приналежних до двох періодів його творчості: “Уільям Вітт, або воля розуму чи розум волі, як на ваш розсуд” (“William Witte, wittes will, or wills witt Chuse you whether”, 1580), “Досвід старого та почуття юнака” (“An old man’s lesson and A young mans Love”, 1604), “Те, до чого я прагну, та чого я не прагну” (“I would and I would not”, 1614), “Добрі та лихі, Описання гідних людей нашого часу та негідників” (“The Good and the Badde, a Description of the Worthies and Unworthies of this age”(1615) і т.ін.

На рівні системи образів принцип полярності також простежується не один раз. У творах Бретона помітним є тяжіння до парних персонажів. Цей письменник написав чимало діалогів і принцип гри антонімами допомагає йому відобразити у репліках протилежних дійових осіб гру своєї ідеї. Так, наприклад, сюжет діалогу “Світ божевільний, панове” (1602) побудовано саме на грі (“verging upon punning”³³), вираженій у дієсловах, від котрих походять імена головних героїв – Taker (той, хто завжди обдурює оточуючих, які сприймають його (take him for) не за того, ким він насправді є) і Mistaker (той, хто сам завжди помиляється в оточуючих) від mistake. По суті, ця мовна гра є одним із елементів та виявів гри риторичної, а риторика, як відомо, у той час займала дуже

сильні позиції і програмувала стильові особливості багатьох письменників кінця XVI - поч. XVII ст.

До загальних рис літературної спадщини Ніколаса Бретона можна віднести: розмаїття жанрових форм, вільне володіння і прозовою технікою, і технікою віршування, тяжіння до антонімічних парних героїв та звертання до гри слів у якості вагомого елементу сюжетотворення. Головною особливістю творів першого періоду була їхня розважальна спрямованість і ведучим був мотив гри та задоволення, тоді ж як для другого періоду його творчості було характерним звернення до релігійних мотивів та тем. Для подальших наукових пошуків видається цікавим дослідження творчої еволюції “модного”, популярного серед масового читача письменника-єлизаветинця до самозаглибленого, релігійно-орієнтованого автора серйозних творів.

¹*Baker Hershel. The Later Renaissance in England. Nondramatic Verse and Prose, 1600-1660. – Houghton Mifflin Company. Boston. Atlanta Dallas. Geneva, Illinois. Hopewell, New Jersey. Palo Alto. London. – 1975. – P. 720.*

²Див. зокрема : *Grosart Alexander B. Memorial-introduction. / The Works In Verse and Prose of Nicholas Breton. The Rev. Alexander B. Grosart, LL.D., F.S.A. St. Georges, Blackburn, Lancashire. In Two Volumes. Vol. I. – Verse. - AMS Press, Inc. New York, (1879), 1966; Dictionary of National Biography.*

³*Baker Hershel. – Op. cit. - P. 720.*

⁴Duff Cooper. *Sergeant Shakespeare. – London: Rupert Hart-Davis, 1949. – P. 32-36.*

⁵Див.: *Dictionary of National Biography. – P. 1183; Grosart Alexander B. Op.cit. - P. XVIII.*

⁶*Dictionary of National Biography. – P. 1184.*

⁷*Grosart Alexander B. Op.cit. - P. XX.*

⁸*Ibid. – P.XX.*

⁹*Baker Hershel. Op.cit. – P. 720.*

¹⁰*Grosart Alexander B. Op.cit. - P. IX.*

¹¹*Ibid. - P. XXIX.*

¹²Див.: *Dictionary of National Biography. – P. 1184; Grosart Alexander B. Op.cit.- P. XX.*

¹³*Grosart Alexander B. Op.cit. - P. XXIV.*

¹⁴*Dictionary of National Biography. – P. 1184.*

¹⁵*Baker Hershel. Op.cit. - P.720.*

¹⁶*Dictionary of National Biography. – P. 1185.*

¹⁷*Ibid. – P.1185.*

¹⁸*Ibid.*

¹⁹*Ibid. – P. 1184.*

²⁰*Ibid.*

²¹*Grosart Alexander B. Op.cit. - P. XXVI.*

²²Ibid.

²³Ibid. - P. XXX.

²⁴Dictionary of National Biography. – P. 1184-1185.

²⁵Ibid. – P. 1185.

²⁶*Holman Hugh C., Harmon W.* Fifth Edition. A Handbook to Literature. – Macmillan Publishing Company, N.Y. Collier Macmillan Publishers, London, 1986. – P. 182.

²⁷*Chandler F.W.* The Literature of Roguery. In Two Volumes. Vol. I. Boston and New York. Houghton, Mifflin and Company. The University Press, Cambridge, 1907. – P. 202.

²⁸*Davis Walter R.* Idea and Act in Elizabethan Fiction. - Princeton University Press. N.J., 1969. – P.216.

²⁹Ibid. – P. 162-163.

³⁰*Grosart Alexander B.* Op. cit. - P. XX.

³¹Dictionary of National Biography. – P. 1185.

³²Ibid. – P. 1184.

³³Chandler F.W. - Op.cit. - P. 203.

Самойленко В.А.
(Дніпродзержинськ)

Поетика заголовку та проблемно-тематичний комплекс роману Генрі Четтла “Пірс Простак”

“Пірс Простак: сім років служби підмайстра” (“Piers Plainness: Seven Years Prenticeship”, 1595) цілком правомірно вважається найзначнішим твором Генрі Четтла - одного з так званих university wits, - творча спадщина якого мало вивчена зарубіжними фахівцями і практично зовсім не досліджувалася вітчизняними вченими. Згадки про єдиний, але доволі унікальний у своєму роді роман англійського пізньоренесансного автора, чия літературна діяльність припала на період “могутнього творчого бродіння, що охопило всю країну”¹, можна зустріти в дослідженнях Ф.Манна, Л.Райта, Е.Бейкера, Д.Вінні, Л.Ешлі, Д.Морголіса, П.Селзмена². Більш детальна характеристика четтлового твору наводиться в книзі В.Девіса “Ідея та дія в елизаветинській прозі” (1969)³.

До 80-х років у вітчизняному літературознавстві “Пірс Простак”, як, до речі, й інші твори письменника-єлизаветинця, навіть не згадувались. Тож, звісно, ані його проза, ані його п’єси у нас ніколи не перекладалися і не вивчалися. Лише в другій половині 80-х років з’явилися дослідження Л.Привалової⁴, де аналізувався роман Четтла. Це, певною мірою, стимулювало зростання інтересу до творчої спадщини цього пізньоренесансного автора та сприяло введенню його імені у науковий обіг.

Назва роману Г.Четтла складається з двох частин, що в ті часи було явищем досить типовим. В першу її частину винесено англійське чоловіче ім’я, яке супроводжується оціночною характеристикою, що виражається “значущим” словом – “Простак”. Очевидно, що у цьому заголовку даного роману перегукується з назвами творів Т.Делоні – “Пірс Безгрошовий” (1592) та “Безталанний мандрівник, або життя Джека Вілтона” (1593). Така конкретність та явна визначеність характеристики головного героя наводить на думку, що домінуючими рисами Пірса мають виступати правдивість, прямодушність,

відкритість, щирість, довірливість та досить критична самооцінка. З цього приводу Л.Привалова зазначає: “Уже сам вибір імені героя “сигналізує” про те, що образ Пірса осмислений у руслі леглендівського впливу”⁵. Дослідниця, очевидно, має на увазі головного персонажа алегоричної поеми Вільяма Ленгленда “Видіння Петру Орачеві” (1367), де Петро Орач виступає шукачем Істини та її проповідником. “Він знає, де знаходиться Істина, - пише про леглендівського героя Б.Пуришев, - бо слугує їй протягом багатьох років”⁶.

Відзначимо, що у четтловому романі читачеві неодноразово пропонується самохарактеристика героя, яка певним чином доповнює і робить більш рельєфним закладений у назві стереотип сприйняття (наприклад, “у мене просте ім’я і проста натура”, “моя нетямущість”, “для себе я не старався”, “я нічого не розумів у цьому всьому”, я й сам міг би служити при будь-якому дворі, але через свою простоту я вважав це надто хитромудрим”⁷).

Слід також підкреслити, що згадана “номінаційна” традиція, що превалювала в поезиці заголовків творів письменників-елизаветинців, була властива як “високим”, так і “низьким” жанровим модифікаціям роману. Чоловіче ім’я, приміром, фігурує в назвах багатьох відомих творів: “Евфуес: Анатомія розуму” (1578) та “Евфуес і його Англія” (1580) Джона Лілі, “Зелото. Джерело слави” (1580) Ентоні Манді, “Пандосто. Тріумф часу” (1588) Роберта Гріна, та ін. Отже, введення “значущого” імені в структуру двокомпонентного заголовку - один з важливих моментів тогочасної романічної поезики.

В 90-ті роки XVI століття письменники, які репрезентували “низову” лінію жанру, намагалися подолати умовності, притаманні романічним зразкам “високої” поезики. Даючи своїм персонажам англійські імена і вже в заголовку точно визначаючи рід їхньої діяльності та вводячи до назв суто англійські топоніми, автори тим самим посилювали національний колорит власних творів. Найбільш яскраво це простежується, наприклад, в заголовках романів Томаса Делоні про суконників: “Найприємніша та найчарівніша історія Джона Вінчкомба, якого ще називали Джеком з Ньюбері” (1597) та “Томас із Редінга, або шостий шановний йомен з Заходу” (1600).

Очевидно, що й Четтл іде в руслі цієї традиції, коли дає головному герою “значуще” англійське ім’я, відмовляючись від усталеної у “високому” романі традиції добору екзотичних грецьких та римських імен (як це було, наприклад, у вже згадуваних вище романах Д.Лілі, Р.Гріна, Е.Манді, “Розалінді. Золотій спадщині Евфуеса” (1590) Т.Лоджа, “Орнатусі та Артезії” (1595) Е.Форда та ін.).

Автор “Пірс простака” не тільки дає своєму героєві “значуще” ім’я, але й наділяє його конкретним ремеслом, на що вказує друга частина заголовку: “сім років служби підмайстра”. Цікаво, що на відміну від назв “високих” романів ця частина не є метафорично-інтригуючою, вона лише характеризує темпоризований соціальний статус персонажа. Слід підкреслити, що аналогічною виявляється і поетика заголовків вище згаданих романів про суконників, автор яких не тільки використовує досвід Четтла, але й до певної міри доповнює його. Відомо, що метою Т.Делоні було уславлення досить впливового стану суконників, і він намагався передати саме місцевий колорит, зобразити конкретику англійської соціальної дійсності. Четтл же розглядав проблему у більш широкому етичному плані: Пірс Простак його цікавив, насамперед, як певний етико-психологічний тип особистості.

В пролозі роману головний герой розповідає, що він сім років служив підмайстром у Фракії та на Криті, працюючи у багатьох господарів. Тобто, у виборі місця дії Четтл залишається вірним традиції “високої” лінії жанру: переміщення з однієї країни до іншої відбувається в руслі екзотизації простору. Своєрідність логіки жанрового мислення автора зумовлює оригінальне маньєристичне поєднання “античного” екзотичного художнього простору з життєвими перипетіями героя, що має низький соціальний статус. Інакше кажучи, письменник намагається поєднати тенденції як “високого”, так і “низького” різновидів романного жанру.

Як відомо, персонажі романів “низової” лінії, з притаманними їм практицизмом та прагматичною оцінкою дійсності, занурені в світ побутової повсякденності. Одні з них набувають досвіду протистояння тим життєвим негараздам, що випали на їхню долю (приміром, герої романів Р.Гріна, Т.Неша, Т.Делоні), а інші, наприклад такі, як четтлів Пірс, виконують

роль споглядачів, “очевидців” життя злочинницького світу. На думку В.Девіса, домінуючою в романі Четтла, що змальовує “світ соціально та економічно розколотим”, виявляється суспільно-станова характеристика персонажів - важливий елемент системи “низького” роману⁸. Втім, думається, що для Четтла аспект етико-психологічний був не менш суттєвим, ніж соціальний.

Автор відводить підмайстрові роль мудрого та старанного слуги, який в житті здебільше пливе за течією, хоча й не позбавлений бажання дещо змінити. Проте, високі моральні засади, відвертість, чесність та неприйняття пристосовництва призводять до того, що, міняючи господаря, герой щоразу все нижче спускається по сходинках життєвого успіху. Згадані риси Пірса, які аж ніяк не властиві персонажам пікарескної або “шахрайської” літератури, роблять його несхожим на таких героїв, як Ласарільо (“Життя Ласарільо з Тормесу”, 1554), Гусман (“Гусман де Альфараче”, 1599-1604, М.Алемана) чи Паблос (“Історія життя пройдисвіта на ім’я Паблос”, 1606, Ф. Де Кеведо).

Хоча Четтл і орієнтується на досвід іспанської пікарескної літератури, проте в саму структуру роману він вносить суттєві зміни і корективи. Так, його герой, почавши свою кар’єру пажем при дворі та згодом змінивши кілька господарів, чий статус в соціальній ієрархії був щоразу нижчим (придворні короля, маклер та торговець поношеними речами, лихвар, спокусниця), в кінці повіствування з радістю йде на службу до пастуха. Цій роботі, як зазначає один з героїв роману, притаманна гармонійність: “В житті пастуха знаходиться місце і спокою, і відпочинку”⁹. Помітно, що Четтл досить схвально сприймає ідеал пасторального “відпочивання” та душевного спокою, хоча, щоправда, кінцевий соціальний статус, який дозволяє Пірсові віддалитися від світу конфліктів, чвар та негараздів, можна радше назвати пастушим, аніж пасторальним. Цей пастуший світ - саме той ренесансний ідеал життя на лоні природи, про який Л.Брагіна написала так: “Сільське життя приваблює атмосферою фізичного та морального здоров’я, чому значною мірою сприяє й краса навколишньої природи”¹⁰. Але, на відміну від героїв пасторальних романів, Пірс Простак - не закоханий пастух, а трудівник, що дійсно виконує обов’язки вівчаря.

Протягом всього повіствування головні психологічні риси центрального персонажа четтлового роману - простодушного шукача правди - залишаються незмінними: життєвий досвід не змінює Простака, а лише зміцнює його негативне ставлення до аморальної дійсності. Стосовно іспанського пікаро Л.Пастушенко якось зазначила, що “Ласарільо, як людині перехідної від Середньовіччя до Відродження епохи, потрібен був господар”¹¹. Пірс також ще має потребу в господареві, але повна залежність його вже не влаштовує. Небажання цілком залежати від господаря лише посилює несприйняття героєм навколишнього світу.

Історія служіння Пірса Простака, який пройшов “школу життя”, що складалася з шереху незліченних лих та негараздів, містить в собі елементи, притаманні романові виховання, в якому “ліричне начало переважає епічне” та превалює “ідея учнівства у життя”¹². Щоправда, твір Г.Четтла до жанрового типу романів виховання зарахований бути не може. Можна погодитись з Л.Потьомкіною, яка стверджує, що англійській ренесансній романістиці, принципово багатоскладовій за внутрішньою природою, не варто і недоцільно давати однозначну дефініцію, до того ж запозичену з жанрових модифікацій більш пізнього історико-літературного періоду¹³.

“Високим” героям елизаветинського роману (наприклад, Евфуесу та Філавту в романі Д.Лілі) властиві потяг до знань, прагнення свободи, розуміння великої цінності дружби та інших людських уподобань. Ці герої наділені аналітичним складом розуму, що чималою мірою сприяє розвиткові їхнього внутрішнього світу. Саме високий рівень інтелектуалізму й відрізняє “високий” роман від шахрайського (“низького”), де герої мають значно нижчий інтелектуальний рівень і більшою мірою залежать від оточення. Персонаж “високого” роману менше залежить від світу “інших” та різного роду зовнішніх обставин. “Тільки вільна у відношенні до самої себе особистість, не визначена готовими парадигмами поведінки, не обмежена своєю частковістю та малістю, тільки її доблесть. - вважає Л.Баткін, - здатні кинути виклик долі”¹⁴. Однак, і “низькі” герої в елизаветинському романі часом якщо й не кидають виклик долі, то, принаймні, намагаються їй протистояти. Так, четтлів Пірс, наприклад, прагне подолати

фатальне соціальне призначення власного “Я” в структурі суспільства. Він хоче відмовитись від остогидлої кар’єри слуги та від життя в кримінальному світі, чий закони він не визнає.

Факти біографії Простака наведені автором не в ізолюваній описовості, а в співвіднесенні з побутовими реаліями тогочасної англійської дійсності. За рахунок цього відбувається посилення соціального аспекту. Четтл змальовує той стан англійського суспільства, про який сама королева казала так: “Зараз повсюди вештається лисяча хитрість, тож навряд чи можна знайти віддану та порядну людину”¹⁵. Історик К.Хейг зазначає, що ті часи в Англії кризові явища спостерігалися у багатьох сферах людської діяльності, економічний розквіт поступився місцем жахливому поєднанню височезних цін на продовольство, зростання смертності, торгівельного застою та суспільної нестабільності¹⁶. Така характеристика, звісно, багато в чому розходиться з традиційними уявленнями про елизаветинський період історії Англії. Але розповідь про події в романі Четтла у цьому відношенні переформується з думкою історика.

Сім років служіння підмайстром, протягом яких Пірс змінює сімох господарів, співпадають з заведеним у давнину семирічним строком навчання. Тобто реальна деталь індивідуальної долі літературного героя відповідає тогочасним загальноприйнятим нормам. Про власну долю Простак розповідає з сумом та журбою, що, вочевидь, має передати доволі песимістичне світосприйняття героя. Можна погодитись з думкою П.Селзмена, що пірсова історія оповідається в стилі, який є близьким до нешівського та має деяку схожість з історією Джека Вілтона - героя роману “Безталанний мандрівник”¹⁷. Багаторічне безрадісне служіння Простака породжує невдоволення, почуття самотності, тож, врешті-решт, після служби у господарів, що були представниками “злочинницького” дна та уособлювали “кримінальний авантюрний світ періоду його учнівства”, він залишає “великий” світ. Опис пересування героя вниз по соціальних сходинках від королівського двору до суспільного андеграунду дозволяє авторові суттєво розширити соціальну панораму та посилити соціальний критицизм свого твору.

Слід зазначити, що Четтл майстерно використовує алегорії. Так, наприклад, запозичений з англійських мораліте сатиричний збірний алегоричний образ семи смертних гріхів, змальовується ним досить вправно і оригінально. Письменник розширює і поглиблює описи звичаїв та побуту, привносить сатиричний пафос. Сатиричне начало, до речі, разом з елементами крутійського та побутовоописового начал і складають систему цього авантюрно-біографічного роману.

Щоправда наявні у творі Четтла елементи крутійського роману мають дещо інший характер, ніж в іспанській пікаресці. Адже світовідчуття Пірса, чітка визначеність його етичних принципів дисонують з аморалізмом та пристосуванством пікаро. Простак не стільки шукає місце під сонцем, як, наприклад, Ласарільо, скільки прагне знайти таке життя, яке б відповідало його моральним критеріям. “Пірс слугує семи господарям, описування пороків яких дає можливість проводити в домашніх умовах урок розсудливої моралі”¹⁸, -зазначає дослідник Л.Райт. Викривальний пафос четтлового роману, де алегорична емблематичність перегукується з поетикою середньовічної народної сатири, значною мірою формується за рахунок екстенсивної описовості, орієнтованої на алегорію семи смертних гріхів. Д.Вінні зауважує, що “дно” в романі Четтла представляють персонажі, які почерпнуті швидше з алегоричної уяви, ніж з реальної дійсності¹⁹. Та все ж, думається, що автор “Пірса Простака”, створюючи узагальнюючу алегорію, орієнтувався і на літературний прецедент, і на реальні життєві спостереження.

Слід відзначити, що поетика другої частини заголовку роману Т.Делоні “Томас із Редінга, або шостий шановний йомен з Заходу” перегукується з поетикою назви четтлового твору ще й у тому сенсі, що обидва автори-елизаветинці використовують числа: шість та сім, відповідно. Але у Делоні число “шість” не має будь-якого специфічного забарвлення: воно досить довільне і означає лише кількість суконників. У Четтла ж число “сім” означає реальний строк професійної діяльності, що в тексті роману співвідноситься з класичною алегорією семи смертних гріхів. Закінчивши обов’язкову семирічну службу, Пірс рішуче пориває зі світом, де він перебував протягом семи років, і, як

справжній ренесансний герой, намагається “творити власну долю”, зробившись сільським пастухом.

Конгломеративна структура роману “Пірс Простак” підпорядкована головному тематико-проблемному задуму: основу одногогеройного твору складають події, пов’язані з пошуком нового господаря. При цьому автор створює багатоскладовий художній світ свого роману.

Пасторальна, любовно-авантюрна та “кримінальна” теми формують специфічне романне трисвіття, яке позначається маньєристичною поетикою історій про нескінченні поневіряння та нещастя, що випали на долю головного героя. І в цьому сенсі роман Четтла добре вписується у загальну панораму англійської літератури XVI ст., про яку В.Кожинів сказав, що її неповторна своєрідність полягала, насамперед, у вражаюче сміливому і разом з тим досить органічному сплетінні в одне ціле героїки і сатири, трагедійності і комізму, високого і низького, фантастики і побутовості²⁰.

“Здібний виконувати будь-яку роботу” слуга, що “має чудове почуття гумору”, виявляється сатиричним оглядачем “світу зла і пороку”. Головна ідея роману викладена Четтлом відповідно до принципу чітко фіксованого співвіднесення: “господар” – “порок”. Досвід семирічної служби Простака представлений у вигляді шерехи однотипних ситуацій, в основі яких антитеза: “вірне служіння” – “розчарування”. Такі співвіднесення породжені, вочевидь, маньєристичною естетикою, якій властиве досить активне використання антиномій, антитез, контрастів.

Пірс - не інтелектуал, як, наприклад, Роберто у “Гроші мудрості, що придбаний за мільйон каяття” (1592) Р.Гріна чи Джек у “Безталанному мандрівникові” Т.Неша, не кажучи вже про Евфуса та Філавта - героїв “високого” роману Д.Лілі. Проте він намагається розмірковувати і аналізувати, прагне використати всі можливості свого інтелекту, свою освіченість та набутий життєвий досвід. На відміну від Джека, який байдужий до всього, що відбувається, Пірс завжди співчуває і в міру своїх можливостей намагається впливати на хід подій. Критикуючи оточуючих, він вступає в єдиноборство з навколишнім світом і завжди залишається сам на сам з продажною і жорстокою дійсністю. Пірс - не стільки йолоп, скільки казковий Простак,

що не позбавлений життєвої мудрості, інтуїції та спроможності міркувати.

Дослідник Д.Марголіс слушно зауважує, що четтлів “твір представляє героя без втручання авторської особистості”²¹. Тобто, ми маємо справу з гомодієгетичним повісткуванням, коли оповідач і герой поєднані. Пірс розповідає про цікаві епізоди свого життя і турбота про особисте благо при цьому його не дуже цікавить: заради істини та справедливості він здатний жертвувати власним суспільним положенням і матеріальними інтересами. Вірний життєвим принципам, що зафіксовані його “значущим” ім’ям, цей герой все більше віддаляється від побутових клопотів та все більше розмірковує про моральні цінності буття. Він є своєрідним “блудним сином”, що вийшов із середовища слуг-підмайстрів.

Історія мандрів четтлового “блудного сина” розгортається на фоні широкої панорами англійської дійсності, змальованої напрочуд реалістично. Доцільно звернути увагу на той факт, що саме мандри персонажа дозволяють письменникові викрити вади, притаманні представникам різних соціальних прошарків. Так, скажімо, спілкування Пірса з людьми, наділеними владою (честолюбець Селідон, кровозмісник Регіус), наштотує читача на думку, що сильні світу цього є такими ж підданими Зла та Пороку, як і звичайнісінькі шахраї та пройдисвіти.

Опинившись на самому дні суспільства, в оточенні злочинців та ошуканців, герой роману приречений залишатися одинаком. Шукач правди, Пірс не знаходить розуміння й підтримки і, подібно до грінового Роберто, він змушений страждати через злидні та відчуття власної непотрібності. Відчуваючи безнадійність свого становища, герой виголошує гіркі зізнання, на зразок, “він мене купив”, “мої злидні змусили мене жити поза законом”, “мене продали, як рухоме майно”. Однак, як вже зазначалося, Пірс Простак, врешті-решт, знаходить в собі сили, щоб стати “творцем власної долі”, і в цьому відчутно проступає суто ренесансна віра у потенційні можливості індивіда. Навіть поповнивши лави волоцюг та злидарів, герой не втрачає позитивних духовних якостей і школа життя дає йому черговий корисний урок. У цьому сенсі слушною видається думка російського вченого В.Кожінова: “Повсюдне бродяжництво було своєрідним горнилом, в якому

виплавліялися і абсолютно новий тип особистості, і настільки ж нечувані стосунки індивіда та загалу”²².

Розповідь про закони кримінального світу, яка подається у підкреслено приземленій тональності, нагадує грінові памфлети про конні-кетчерів. Проте, Четтл залишається байдужим до детальних описів техніки ошуканства та переліків крутійських прийомів, якими так захоплювався Роберт Грін²³. “Моральна позиція Четтла в сприйнятті та оцінці кримінального світу, - пише Д.Вінні, - виявляється більш чіткою й визначеною, ніж у Гріна, ... а обурення Четтла щодо підступних маклерів та лихварів не викликає сумнівів”²⁴.

Очевидно, що значною мірою на художнє мислення цього пізньоренесансного автора вплинули тогочасна кримінальна біографія (зокрема, “Передвісник Чорної книги, що розповідає про життя та смерть Неда Брауна” (1592) Р.Гріна) та національна традиція шахрайської прози (а саме, “Співдружність бродяг” (1561) Дж.Оделі, “Застереження або попередження для окаянних, котрих в народі називають бродягами” (1566) Т.Хармана). Орієнтуючись на творчий досвід попередників, Четтл не намагається прикрасити реальність, змальовує правдиві картини життя та побуту англійського суспільства. Однак, слід зауважити, що зображувана у “Пірсі Простаку” дійсність не позбавлена певних умовностей.

Торкаючись у своєму романі теми “батьків та дітей” (наприклад, описуючи стосунки між лихварем Ульпіном та його дочкою Урсулою), Четтл висвітлює складні конфліктні взаємини, що призводять до сумного кінця. Для автора лихвар уособлює Жадібність, а спокусниця Урсула - Обман, і вустами свого героя він виносить пороку етичний вирок: “Одне зло має поглинати інше”. Таким є уявлення Пірса про неминучість краху зла, і в цьому виразно проступають ренесансно-оптимістичні нотки.

Дослідник В.Девіс центральною темою “Пірса Простака” вважає осуд лицемірства. “Четтлова незвичайна, але складна техніка, - пише вчений, - дозволяє йому зобразити світ суцільно лицемірним у своїх спонуках”²⁵. В пролозі роману, а саме, під час бесіди з “корінними” пастухами, Пірс говорить, що вважає людей лицемірами, які знають правду, але приховують її. До такого висновку він прийшов внаслідок багаторічних

спостережень: і державні діячі, і представники злочинного світу, з якими доля зводила Пірса, у своєму житті керувалися лише власними інтересами і досягали успіху лише завдяки незаконним вимогам, шантажеві та брехливим лестошам.

Пірс вважає, що щирі дружні стосунки можливі лише в пасторальному середовищі, подалі від соціальних конфліктів: очевидно, що автор поділяє ренесансні ілюзії щодо сутності “locus amoenus”. Втім, Пірс висловлює сумніви щодо існування справжньої дружби: він зізнається, що за сім років поневірянь не зустрів жодної людини, яка будь-коли мала такого друга, котрий залишався вірним хоча б з десяток днів. Позиція Пірса викликає здивування пастухів, які вважають себе щирими друзями. Саме песимізм героя є психологічним наслідком спілкування слуги з іншими персонажами непасторального світу.

Пастухи сприймають Пірса як дивака ще й тому, що він не цікавиться проблемами кохання ані в умоглядно-теоретичному, ані у життєво практичному плані. Чужий у світі непасторальному, він не знаходить свого місця і в благосному пасторальному локусі, що посилює трагізм його становища. Такого типу самотності героя-одинака англійська проза до Четтла ще не знала.

Хоча самого Пірса й не цікавлять питання, пов'язані з коханням, романіст все ж таки не залишає поза увагою любовні колізії, і в цьому відчувається його орієнтація на романічні стереотипи. Любовно-авантюрна тематика представлена в романі історією кохання шляхетних героїв Еміліуса та Еліани, які після численних життєвих негараздів та випробувань врешті-решт поєднуються щасливим шлюбом. Четтл змальовує розвиток почуття не в ідилічних тонах, а навпаки, акцентуючи увагу на сум'ятиці почуттів, стражданнях та сумнівах, що постійно бентежать душі закоханих.

Суто романічна тематика репрезентується автором з огляду на геліодорівську поетичну техніку: сцени раптових зустрічей, несподівані випадки, щасливі збіги обставин виступають ключовими у розвитку сюжету. У прозометричний текстовий простір майстерно вплітаються ліричні елементи, що вносять різноманітність у наративну стилістику, яка відзначена домінантою сатирико-алегоричного начала.

Психологічний конфлікт роману сконцентровано навколо образу центрального персонажа. Самотній шукач правди, Пірс завжди гостро реагує на події, що відбуваються в реальному світі. Крім того, інтерес Четтла до аналізу психології особистості відчувається і при зображенні другорядних героїв. Так, скажімо, сюжетна лінія Регіус - королева Крита дозволяє авторові розкрити темний бік пристрастей. Змальовуючи таємні задуми розбещеного ревнивця Регіуса стосовно власної племінниці, Четтл залучає читача до сфери психологічних спостережень над сутністю людських вчинків.

Чимало описів психологічного стану закоханих героїв містить і сюжетна лінія Еміліус - Еліана. Автор залишається вірним принципів паралелізму в описах страждань, спричинених коханням, і орієнтується на сталий романічний канон, згідно якого справжнє високе почуття спроможне подолати будь-які перешкоди на своєму шляху. Слід зауважити, що в цьому плані роман Четтла перегукується з любовно-авантюрними романами його сучасників – “Форбоніусом та Присцерією” Т.Лоджа, “Пандосто” Р.Гріна, “Орнатусом та Артезією” Е.Форда.

Розкриваючи тему пошуків істини героєм, на шляху якого зустрічаються лицемірство, несправедливість і обман, автор створює низку життєподібних та алегоричних образів. Викриваючи вади суспільного життя роман “Пірс Простак” реалізує імператив настановчої повчальності, який так активно захищали на сторінках літературно-критичних творів тогочасні англійські теоретики мистецтва Ф.Сідні, Дж.Паттенхем та С.Деніель.

Таким чином, попри відчутні маньєристичні сумніви щодо природи людської особистості, Генрі Четтл все ще залишається вірним гуманістичним ідеалам Ренесансної доби, а проблемно-тематичний комплекс та естетична природа “Пірса Простака” являють собою результат оригінального синтезу ренесансних та маньєристичних тенденцій.

¹Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. - М.: Высшая школа. 1996. - С.294.

²Див.: Mann F.O. Introduction. // The Works of Thomas Deloney. - Oxford, 1912. - P.25; Wright L.B. Middle-class Culture in Elizabethan England. - The University of North

- Carolina Press, 1935. - P.401; *Baker E.A.* The History of the English Novel. Vol. II. - Lnd., 1937. - P.122,125; *Winy J.* Introduction. // The Descent of Euphues. Three Elizabethan romance stories: *Euphues, Pandosto, Piers Plainnes*. - Cambridge, 1957. - P.22-25; *Ashley L.R.* Renaissance Drama. Lnd., 1980. - P.37; *Margolies D.* Novel and Society in Elizabethan England. - Lnd.: Croom Helm, 1985. - P.38-39; *Salzman P.* English Prose Fiction 1558 - 1700. - Oxford: Clarendon Press, 1985. - P.87,284-285.
- ³*Davis W.R.* Idea and Act in Elizabethan Fiction. - Princeton: Univ. Press, 1969.- P.20,51-52,202-210,215-216,261,275,283-284.
- ⁴Див.: *Привалова Л.П.* Основные жанровые особенности модификаций английского романа последней трети XVI века. Дис. канд. филол. наук. - Днепропетровск, 1987. - С.155-162; *Привалова Л.П.* Карнавальная культура Англии и становление елизаветинского романа. // V Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. - М., 1993. - С.22-23; *Привалова Л.П.* Роман “елизаветинцев” и пути развития гуманистической мысли в Англии XVI века. // Основные этапы исторического развития поэтики зарубежного романа. - Днепропетровск: Изд. ДГУ, 1996. - С.24.
- ⁵*Привалова Л.П.* Карнавальная культура ... - С.22.
- ⁶*Пуришев Б.И.* Цит. вид. - С.253.
- ⁷*Chettle H.* Piers Plainnes. // The Descent of Euphues. Three Elizabethan romance... - P.124,132,143,158,174.
- ⁸*Davis W.R.* Op. cit. - P.210.
- ⁹*Chettle H.* Op. cit. - P.174.
- ¹⁰*Брагина Л.М.* Идеал сельской жизни в итальянском гуманизме XV века. // Природа в культуре Возрождения. - М.: Наука, 1992. - С.18.
- ¹¹*Пастушенко Л.И.* Принципы изображения “среды” в испанском плутовском романе. // Проблемы метода, жанра и стиля в зарубежной литературе. - Днепропетровск: изд. ДГУ, 1977. - С.6.
- ¹²*Влодавская И.А.* Поэтика английского романа воспитания начала XX века. - Киев: Вища школа, 1983. - С.4.
- ¹³*Потьомкіна Л.Я.* Про одну з тенденцій у вивченні англійського роману доби Відродження. // Ренесансні студії. - Запоріжжя, 1997. - Вип.1. - С.5.
- ¹⁴*Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. - М.: Наука, 1989. - С.170.
- ¹⁵*Хейг К.* Елизавета I Английская. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. - С.182.
- ¹⁶Там само. - С.285-286.
- ¹⁷*Salzman P.* Op. cit. - P.284.
- ¹⁸*Wright L.B.* Op. cit. - P.401.
- ¹⁹*Winy J.* Op. cit. - P.23-24.
- ²⁰*Кожин В.В.* Происхождение романа. - М., 1963. - С.147.
- ²¹*Margolies D.* Op. cit. - P.39.
- ²²*Кожин В.В.* Цит. вид. - С.109-110.
- ²³*Василина Е.Н.* Английский ренессансный памфлет: жанровый генезис, тематические разновидности, поэтика. // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики). Часть 2. - Гродно, 1998. - С.24.
- ²⁴*Winy J.* Op. cit. - P.23.
- ²⁵*Davis W.R.* Op. cit. - P.210.

II. Мова і культура

Natalia Carbajosa Palmero
(Spain, University of Cartagena)

Words and Things, or the Art of Rhetoric: An Approach to Renaissance attitudes to Language From Shakespeare's Comedies

To see the philosophical and linguistic relation between Shakespeare's own achievements and the Renaissance environment he was submerged in may add some nuances to our end-of-twentieth century approach to his texts. Starting from the comedies, I would like to trace the link between these two points, focusing above all in two relevant issues in Renaissance linguistic theory: the relation between words and things, and the uses of rhetoric.

I. Words and Things

Renaissance recovers the taste for a classical genre: the dialogue. Following Plato's method of questions and answers, dialogues abound in relation to any possible issues, such as politics, philosophy, religion. We find an exceptional example in *Il Cortegiano*, which was likely to be the most popular text in its time. Dialogic form allows its participants to state opposing ideas, to argue from different points of view, in short, to expand the range of possibilities concerning opinion and plurality. According to Cox, this attitude embodies the necessity to introduce a new definition of language from a communicative perspective, understood as the real issue and problem of dialogues:

“It seems reasonable to assume that, when any age adopts on a wide scale a form which so explicitly ‘stages’ the act of communication, it is because the act has, for some reason, come to be perceived as problematic”.¹

This growing interest for language as a communicative tool is also found in teaching. In linguistic terms it could be affirmed that humanistic instruction, particularly in England, tends to a pragmatic definition of language, rather than a semiologic one (in the

Saussurean sense); that is, emphasis is placed on the meaning of an expression in its context, bearing in mind the speaker's intention, to the detriment of its referential meaning:

“The definitions taught in school and adapted by the English humanists emphasize language as human communication over language as an abstract system of symbols: significance does not inhere in words, but arises from the interaction of speaker and listener as they order and understand the words”.²

Such a modern attitude towards language is transferred, as could be expected, to theatre. Thanks to its privileged communicative situation (Elizabethan theatre rests mainly upon dialogue) and the double communicative axis that is established (among the characters themselves and from the characters to the public), the stage turns out to be the place where the dangers of a defective interaction are exposed more convincingly, and where language in use is the real highlight of the action, as well as the greatest catalyst of the public's reactions:

“One would regard a play not as an artifact made from words, with an aesthetic value depending merely on the verbal construct, but as a communication through words, with aesthetic value depending on the experience that words engender in the audience”.³

The new definition of language obeys, in its turn, a new relationship between words (signifiers) and the things pointed by them (referents). When Shakespeare is writing at the height of his fame, different conceptions of such relationship coexist in Elizabethan England. On one hand, **we are witness** to the survival of the medieval belief, platonic in its essence, although **shifted** by the Christian faith, that language is a reflection of the divine, therefore making the relation between *res et verba* a motivated, unalterable one (“nomina sint numina”). On the other hand, humanism, with its secular creed, rejects the divine origin of language, and considers it as man's creation, an artificial link with his universe. The relation between words and things, in this case, is an arbitrary one, therefore subjected to change. Seventeenth century, which shares with the Renaissance the concept of sign arbitrariness, introduces, however, unprecedented nuances of skepticism: if a unique, irreplaceable word for each thing does not exist, then language cannot

communicate, but rather, mislead. It is an instrument of deceit and manipulation.

Shakespeare does not show preference for any of these attitudes towards language. Certainly, he makes ample use of the comic possibilities that characters with a blind faith in signifiers offer, as well as of the confusions provoked by polysemy when combined with phonetic effects, to the public's rejoicing. He also explores the dark side of those characters that manipulate language with perverse aims, thus staging the dangers involved in the arbitrariness of the linguistic sign when it is not recognized as such (the most famous case, no doubt, is Othello's, incapable of reading at the bottom of Iago's words). However, the predominant attitude in the comedies is the constant exploration of language at the plot's service: its extraordinary adaptability, the profusion of styles, the faithful reflection of multiple frames of mind, as well as the experiments that drive the expression up to the boundaries of its possibilities, trespass all attempts of concretion in regard to an orderly and constant relation between words and things.

Res et verba maladjustment used for comic aims is noticed, for instance, in the characters surrounding the eccentric Don Adriano de Armado in *Love's Labour's Lost*, where they acknowledge the lack of matter in his high-sounding discourse: "He draweth out the thread of his verbosity finer than the staple of his argument" (V, 1, 16-17). Feste, in *Twelfth Night*, also points out the arbitrariness of words, even when they are necessary to communicate: "Troth, sir, I can yield you none without words, and words are grown so false I am loath to prove reason with them". (III, 1, 26-28). The deceiving power of words is openly signaled by Duke Frederik in *As You Like It*: "Thus do all traitors / If their purgation did consist in words, / They are as innocent as grace itself". (I, 3, 48-50). In similar situations, however, we can find examples of a closer relationship between words and things, as **in** the case with the motivated name-changes (Celia, in *As You Like It*, decides to call herself "Aliena" once she has left her own environment), or with the enchanting power of discourse as we observe it, for example, in the shepherdess Phebe falling in love with Rosalind, also in *As You Like It*:

"'Tis but a peevish boy –yet he talks well-
But what care I for words? Yet words do well

When he that speaks them pleases those that hear”. (III, V, 110-112)

A paradigmatic case of the almost magical relationship that is sometimes established between discourse and reality is offered by Queen Titania in *Midsummer Night's Dream*, where she creates and evokes, with every intervention, a natural world only existing through her words:

“So doth the woodbine the sweet honeysuckle
Gently entwist; the female ivy so
Enrings the barky fingers of the elm”. (IV, 1, 41-43)

Thus, Shakespeare's comic universe offers us examples of all nature, precisely thanks to the open debate surrounding the relationship between discourse and reality in his own time.

Although Renaissance attitude towards language, certainly based on the importance of communication and sign arbitrariness, resembles to a great extent the prevailing attitude in many linguistic sectors of our end of the twentieth century, there is a basic difference that links us to Baroque skepticism rather than to Renaissance optimism. For Renaissance theoreticians, the acknowledgement of the absolute separation between signifiers and referents does not involve an existential conflict. Detached from divine designs, words become an instrument of pleasure and play at man's disposal, and poetic language, external to reality, is projected upon it to produce aesthetic effects that the spectator will be able to appreciate and celebrate. This means that both poets and readers are fully aware of the “gap between the thought or the *res* and the words on the page”.⁴ Such an unavoidable gap, besides, defines the nature of art in itself; terms like aesthetics, witticism, ornament, pleasure and play substitute for others like didacticism or the search for immanent truths:

“art lies not in the matter as such, but in the language (...) Thus ornament, which by us may be redeemed irrelevant if not intrusive, is essential to the Elizabethan, not as the expression of meaning but as the pleasure of art”.⁵

II. The Art of Rhetoric

The importance of ornament in art, not as an external device but as a fundamental element of the aesthetic experience, leads us directly to the consideration of the discipline that answers to this

necessity of constant embellishment of the linguistic expression: rhetoric. Recovered, once more, from antiquity, and defined like the art of persuasion, its worth in the Renaissance connects us again with pragmatics, due to the emphasis with which the perlocutive effects of its use are valued, and even further, the capacity to “do” things with words that is attributed to it:

“[Rhetoric is] a science (or art or *techne*) of persuasion, an art, that is, of public activity, a science of *doing* rather than knowing, a means to power over others, a process whose radical fulfilment lay in victory rather than understanding”.⁶

Unlike its political use in antiquity, rhetoric is transferred, in the Renaissance, from the public forum and the senate to the grammar schools, where it shares popularity with other subjects that, transcending the teaching boundaries, become indispensable elements in literature and society. It is the time when the five elements it consists of (*inventio, dispositio, memoria, elocutio, pronunciatio*) follow different paths, being the last two left to the domain of rhetoric and discourse. The fact that rhetoric was taught in relatively accessible schools meant that any reader or spectator with a basic education could recognize its mechanisms in poetry or drama, and elicit the corresponding pleasure. As it could be no other way, rhetoric matches well with the theatrical view of life in the Renaissance context:

“The rhetorical view of life, then, begins with the centrality of language. It conceives reality as fundamentally dramatic, man as fundamentally a role player”.⁷

The main feature of rhetoric as it is conceived in this moment is the technique of building arguments for and against the same issue. Following the classical model, the *ethos* does not depend on the truth bearer, but on the speaker who can talk to the public in a convincing way. For theatrical effects, and more concretely in Shakespeare’s comedies, this device lets him show the different faces of reality from contrary sides. A brilliant example can be found in Benedick’s speech in *Much Ado About Nothing*, where he elaborates a series of arguments for the independence of the single man, orderly exposed against his friend Claudio’s imminent wedding:

“I have known when there was no music with him but the drum and the fife, and now had he rather hear the tabor and the pipe. I have known when he would have walked ten mile afoot to see a good armour, and now he will lie ten nights away carving the fashion of a new doublet”. (II, 3, 12-18)

Confronting this perfectly built speech in regard to its *dispositio* (parallel arguments) and the elaboration of *topoi* (the brave, virile soldier against the effeminate, distracter lover), and without leaving the same scene, Benedick refutes all that by means of the same argumentative technique, after learning that Beatrice is in love with him:

“I have railed so long against marriage: but doth not the appetite alter? A man loves the meat in his youth that he cannot endure in his age. (...) No, the world must be peopled. When I said I would die a bachelor, I did not think I would live till I were married”. (228-235)

On this occasion, starting from rhetorical questions and equally trite arguments (“the world must be peopled”), or *reductio ad absurdum* (“When I said...”), Benedick demolishes the wall of reasons *against* the thesis he now declares himself *in favour of*.

In other occasions, as *The Two Gentlemen of Verona*, we observe the same device embodied in two different characters holding opposing opinions. Proteus and Valentine, the two good friends, show at the beginning of the play very different attitudes towards love and the cleverness (or the lack of it) accompanying the lover:

“Val. Love is your master, for he masters you;
And he that is so yoked by a fool
Methinks should not be chronicled for wise.
Pro. Yet writers say: as in the sweetest bud
The eating canker dwells, so eating Love
Inhabits in the finest wits of all”. (I, 1, 39-44)

Although this dialectical example finishes in a draw, the play’s plot will refute the position defended by both, as Valentine, the sceptical one, will fall in love desperately, and Proteus, the faithful lover, will leave his lover for somebody else.

In spite of the freedom with which authors use rhetorical devices, they are always subjected to the limits imposed by the

and communication at its service. The linguistic philosophy which fostered its use in the Renaissance, and which lay at the very root of the signifier-referent ambivalent relation, acquired in the Shakespearean stage the greatest measure of its possibilities, as I hope to have been able, however briefly, to point out.

¹*Cox Virginia* 1992: *The Renaissance Dialogue: Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*. Cambridge: Cambridge University Press, 7.

²*Donawerth Jan* 1984: *Shakespeare and the Sixteenth Century Study of Language*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 23.

³ *Ibidem*, 24.

⁴*Trousdale Marion* 1982: *Shakespeare and the Rhetoricians*. London: Scholar Press, 1982, 31.

⁵ *Ibidem*, 33-34.

⁶*Hunter G.K.* 1994: "Rhetoric and Renaissance Drama" *Renaissance Rhetoric*, Peter Mack ed. N.Y.: St. Martin's Press, 103.

⁷*Lanham Richard A.* 1976: *The Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 4.

All the references to Shakespeare plays are taken from *The Arden Editions of the Works of William Shakespeare*.

Фоменко О.Г.
(Запоріжжя)

Прозаїчна версія “Ромео та Джульєтти” : спроба лінгвопоетичного аналізу

Новелістика епохи Відродження була джерелом захоплюючих сюжетів для елизаветинських драматургів. Настільною книгою Шекспіра вважається збірка перекладних новел “Палац насолоди”, у якій на суд англійського читача була віддана популярна на континенті історія про трагічну долю ідеальних закоханих. Її безпосереднім джерелом є французька версія П’єра Буато, котрий, у свою чергу, переказав італійську новелу Матео Банделло¹.

Значний інтерес становить прозаїчний виклад будь-якого сюжету, що приваблював Шекспіра та його сучасників. Але перекладна проза ранньоновоанглійського періоду має і власну цінність. По-перше, не можна виключати численні переклади XVI ст. із загального процесу становлення текстоутворюючих норм. По-друге, відсутність словників та граматик рідної мови створювала труднощі і перекладачам і авторам оригінальних творів; спільними зусиллями вони робили внесок у створення якісної англійської прози. Нарешті, специфіка двомовної мовленнєвої діяльності, коли перекладач одночасно був і реципієнтом оригіналу і автором перекладу, вимагала від нього самостійних рішень щодо вибору мовних засобів адекватної передачі предметно-змістового наповнення оригіналу.

Складність аналізу мови художньо-прозаїчних текстів XVI ст. полягає в тому, що у той час, коли норми літературної англійської мови лише намічалися, цілісність змісту і форми могла досягатися тільки наявним арсеналом засобів. Значення слова розкривалося у тексті шляхом повторення, за допомогою паралелізму, за рахунок підтримування близькими за змістом словами та іншими засобами. Основною рушійною силою змісту вважався параграф².

Враховуючи, що слово виконує комунікативно-інформаційну функцію залежно від контексту, ми спираємося на поняття *образності*, де змістом є художній образ, а формою

– лінгвістичні й екстралінгвістичні засоби, що створюють його³. З цією метою у певній нарації у ієрархічній послідовності виділяються *оповідні (нарративні) категорії*, яким приписується макроструктура, або загальний зміст тексту⁴.

Слід зауважити, що макроструктура не є єдиною глобальною структурою тексту. В оповідному типі тексту вона виводиться з опорою на універсальну суперструктурну схему, яка складається з ієрархічної послідовності оповідних категорій. За ван Дейком, суперструктурна схема розгортання нарації включає у себе *Підготовку* (Повідомлення і Співвіднесення із ситуацією), *Наративну структуру*, яка розгалужується на *Сцену* (*Опис навколишньої обстановки і Орієнтація*) та *Досвід*, який членується на *Подію* (*Ускладнення і Розв'язка*) та *Інтерпретацію* (*Експлікація та Оцінка*)⁵.

Наративні категорії наповнюються змістом, конкретним для даного тексту, шляхом застосування макроправил (опущення, узагальнення та побудова), в результаті чого формулюється пропозиція/макропропозиція, тобто семантичний висновок з інтерпретації слів, фраз, речень та послідовності речень. Семантичні висновки не тільки конкретизують зміст ідеалізованих наративних категорій, але й в усій своїй сукупності узагальнюються в об'єктивованій підсумовуючій темі цілого твору.

Лінгвістичними сигналами макроструктури є:

- а) **топікальність** (підтримування у тексті присутності референтів, тобто учасників дії);
- б) **топікалізація** (забезпечення єдності предмету мовлення/думки за допомогою основних понять, завдяки яким тема тексту розкривається);
- в) **когнітивне узагальнення** (кореляція згорнутих узагальнених позначень ситуації, за допомогою яких експлікується ідеальна авторська модель)⁶.

Лінгвопоетичне тлумачення цілісності змісту і форми, яке спирається на макроструктурний рівень, дозволяє з'ясувати таку специфіку ранньоновоанглійської художньої прози, як підтримування змістової єдності спільними поняттями, а не ключовими словами, як це зазвичай відбувається у сучасній прозі.

Цікаво, що у даній прозаїчній версії про Ромео та Джульєтту окремі макропропозиції видобуваються з тексту ретроспективно у готовому вигляді. Розповідь монаха Лоренцо, звинувачуваного у вбивстві, містить позначення *Сцени* (зародження кохання Ромео та Джульєтти) та *Ускладнень* (таємний шлюб, сутичка, вигнання Ромео, загроза, що нависла з приводу шлюбу з Парісом). Ймовірно, у свідомості автора XVI ст. суперструктурна схема прямолінійно співвідноситься з макроструктурою: автор просто викладає послідовність подій, прагнучи бути “правдивим”.

Аналіз новели на макроструктурному рівні показав, що її загальний зміст визначається на перетині таких змістових компонентів, як **гармонія**, **дисгармонія** та їх **баланс**, позначений у тексті номіналізацією **примирення**. Макроструктура витворюється у русі до **повної внутрішньої і зовнішньої гармонії** шляхом подолання протиріч між *внутрішньою гармонією* (кохання) та *зовнішньою дисгармонією* (ворожнеча).

У *Підготовці* подано вихідний стан речей: *зовнішня дисгармонія* (ворожнеча рівних за знатністю родин, ворожнеча, закорінена давньою звичкою) і *дисгармонія внутрішня* (типове для канонів *зовнішньої гармонії* залицяння привабливого, знатного, освіченого спадкоємця з ворогуючої родини до дами із дружньої родини, яка, проте, відхиляє його закоханість або ж через наявність у її серці іншого об’єкта, або через природну холодність душі). У *Підготовці* розробляється поняття *дисгармонії*: ворожнеча (*зовнішня дисгармонія*) і неподілене кохання (*внутрішня дисгармонія*). Напрошується *семантичний висновок*: Ромео тому спочатку помилився у виборі дами серця, зустрівши Розалінду, що через ворожнечу Монтеккі й Капулетті він просто не мав можливості познайомитися з Джульєттою.

Сцена формується у процесі поступового руху двох видів *дисгармонії* до *гармонії*. *Зовнішня дисгармонія* послаблюється елементом *зовнішньої гармонії*: добре знаючи, що незваний гість Ромео бере участь у веселощах, Капулетті роблять вигляд, що нічого не сталося: вони, аби не псувати собі свята, неначе дають собі можливість на час свята забути про стару традицію. *Внутрішня дисгармонія* переростає у *внутрішню гармонію*

(закоханість у даму з дружньої родини виліковується новим, свіжим, всеохоплюючим коханням, яке виникло з першого погляду між двома представниками ворогуючих родин). *Семантичний висновок*: ворожнеча для кохання є чужою, оскільки внутрішня гармонія заперечує дисгармонію зовнішніх обставин.

Події (таємний шлюб, смерть Тібальта, вигнання Ромео, загроза примусового шлюбу з батьківської волі) вирішують конфлікт між *внутрішньою гармонією* та *зовнішньою дисгармонією*. Сердечний потяг має увінчатися *повною гармонією* – таїнством шлюбу, але цей елемент *зовнішньої гармонії* в умовах *зовнішньої дисгармонії* може бути тільки таємним. Шлюб перетворює Ромео і Джульєтту на представників дружніх та, одночасно, ворожих родин (дружба за шлюбом, ворожнеча за приналежністю). *Зовнішня дисгармонія* похитнулася. *Внутрішня гармонія* в особі закоханих вступає в боротьбу з *дисгармонією зовнішнього світу*: Ромео, за шлюбом родич Тібальта, прагне втихомирити останнього дружньою порадою; Джульєтта прямо заявляє, що у неї “один бог, один чоловік, одна віра”. Компромісу бути не може: *внутрішня гармонія* є носієм нових віянь, а *зовнішня дисгармонія* веде назад, до старого, ладу, що відходить. Їхній **баланс** віднаходиться у гармонії нового типу, **повній гармонії**, при якій все є прекрасним та досконалим. В авторському тексті слово “гармонія” жодного разу не зустрічається: гармонія визначається у зовнішньому вчинкові та внутрішній довершеності гарної, добродісної та благородної натури.

Топікальність вицленується з номінативних ланцюжків, об'єднаних позначеннями головних персонажів. Топікальні елементи, які підтримують присутність Ромео та Джульєтти, є обмеженими: основним способом їх перейменування обирається повторення власного імені. Ввівши у *Сцені* найменування “двоє закоханих”, автор у подальших категоріях уточнює його розширеним повторенням. Ведучим топікальним елементом слід вважати словосполучення *two poor passionate lovers*, у котрому кожний компонент відображений у відповідних частинах тексту: двоє закоханих виділяються з двох ворогуючих сімей, причиною їхньої смерті стають двоє відданих їм людей, П'єтро і Лоренцо, вони вдвох у *внутрішній*

гармонії і протесті проти зовнішньої дисгармонії; прикметник *roog* повторюється в інших топікальних елементах (*roog ruselle*), а також притягує до себе близькі за змістом найменування (*miserable/ infortunate/ woeful Julietta, her grief and discontented mind, his heavy tragedy*); прикметник *passionate* є кореневим повторенням іменника *passion(s)* з авторського вступу до *Підготовки*, він уточнюється з різних боків близькими поняттями (*tender/ troubled heart, the heart's breach, burnt with love, violent fire, tempest, flames, pain, wound, lively sparks, change of colour, joyful minds, incredible satisfaction, pleasures*); іменник “закохані” є кореневим повторенням *love* з авторського вступу та *loving (bodies)* з *Розв'язки*, до нього також притягується ряд понять (*the most fortunate/ miraculous/ roog/ perfect* – визначення закоханих; *his life and death* – Джульєтта для Ромео; *her great affectioned friend Romeo* – Ромео для Джульєтти; *dear lord and loyal husband Romeo* – нерозривність уз взаємного кохання).

Як ми бачимо, будь-яка асоціація перетворюється на сутнісний зв'язок, стилізуючи ідеальних закоханих: 1) поняття “двоє” ізолює закоханих від решти світу (двоє молодих людей у розквіті юності по жертвували нею заради захисту довершеного кохання); 2) поняття, позначене *roog*, характеризує *Ускладнення*, у яких нагромадження фатальних випадковостей робить земне щастя неможливим; 3) за допомогою поняття, що позначене *passionate*, розкривається ренесансне розуміння кохання – що є коханням усім єством, без залишку, коханням, подібним до вогню, полум'я, бурі, таким, коли все є свіжим і новим – і сум'яття душі, і солодка тривога серця.

З топікальним елементом “закохані” стикається топікалізація “кохання” (кохання обростає епітетами – *strong, vehement і fervent*; виводиться мета справжнього кохання – кохати, шанувати, служити дамі серця; називаються симптоми кохання, наприклад, *fire, joy і satisfaction*; кохання входить до асоціативного ряду поняття “дружба”: *entire/ rare/ perfect amity*). Топікалізація “кохання” протиставляється топікалізації “ворожнечі” (антиподи *amity* та *enmity*).

Топікалізація “кохання” і “ворожнечі” простежується у всіх ланках макроструктури, тобто є наскрізною. Поняття

“кохання” постійно проникає у топікалізацію “ворожнечі” у вигляді поняття “примирення”: у *Підготовці* правитель Верони думає про примирення сторін; в *Ускладненні* “таємний шлюб” мудрий Лоренцо, думаючи про примирення ворогуючих сторін у союзі Ромео та Джульєтти, вінчає їх. У *Коді* примирення відбулось, але не завдяки мудрості та пораді, як очікувалось би у новому дусі, а ціною небаченого за силою кохання – кохання, що повстало проти старого способу життя, коли сімейні чвари були справою звичною, а батьківська воля – законом.

Поняття “кохання” топікалізується у ряді слів, які повторюються у різних оповідних категоріях:

1) прикметник perfect вживається в авторському обрамленні історії (авторський вступ rare and perfect amity і *Кода* entire and perfect amity), у *Сцені*, яка символізує красу (all perfection), в *Ускладненні* як атрибут нав’язуваної батьківської волі (perfect alliance). Хоча слово “кохання” жодного разу не зустрічається у тексті з епітетом “ідеальний”, “довершений”, таке словосполучення виявляється у ланцюжку топікальних елементів, якими позначений Ромео у вустах Джульєтти (perfect lover). Досконалість дружби і досконалість носія гармонійного кохання протиставлені “ідеальному” в очах суспільства шлюбіві з волі батьків, усупереч сердечному потягу;

2) ідеальне почуття оформлюється тріадою “to love, serve, and honour” в *Ускладненні* “таємний шлюб”: проводиться межа між залицанням згідно канонів рицарського кохання, як у *Підготовці* (служити і шанувати), і коханням нового типу, де на перше місце висувається поняття “кохати”;

3) повторення слів поля “кохання” у *Підготовці* і *Сцені* з прикметником “новий”: fire у *Підготовці* - new fire у *Сцені* (закоханість і кохання); new wound (кохання з першого погляду), new favour (вияв почуття); new tempest (сум’яття почуттів). За допомогою прикметника “новий” підкреслений перехід від закоханості, яка легко виліковується, до всепоглинаючого кохання. Окрім того, “нове” кохання посилює поняття ancient drudge. Нарешті, new є синонімом young: нове, свіже, молоде почуття, яке виникло усупереч усьому, оновлює уявлення людини про світ, про своє місце і призначення у ньому.

Як зазначалося вище, основним у топікалізації “ворожнечі” слід вважати поняття, яке позначене словом *enmity*. Його три словникових синоніми (*discord, hatred, malice*) зустрічаються у *Підготовці* і *Сцені*, де повідомляється про дві ворогуючі родини і про ту дивну легковажність, з якою на час веселощів Капулетті забуває про синдром ворожнечі, дозволивши знайомство “сина смертельного ворога” зі своєю дочкою.

“Ворожнеча” топікалізується близькими за значенням поняттями: порушення суспільного спокою (*disorder*), вияв ворожнечі (*quarrel, conflict*), види сутичок (*fray, slaughter, fight, assault*). У *Коді* “ворожнеча” узагальнюється словосполученням *ancient drudge* та словом *choler*.

Порівнюючи головний топікальний елемент *two poor passionate lovers* з поняттями топікалізації, що його декодують, можна побачити, що прикметник *poor* вбирає у себе все те, що топікалізується у “ворожнечі” (через ворожнечу родин довгий час Ромео не мав можливості познайомитися з Джульєттою - єдиною гідною його серця дівчиною; вони зустрілися лише завдяки чистій випадковості; усупереч ворожнечі закохалися не знаючи імен один одного; кохання з першого погляду відрізало шлях до відступу; необхідність приховувати шлюб привела до сумного кінця). Слово *passionate* розкриває відтінки нового, гармонійного кохання: солодка млість, бажання бути разом, радість у шлюбі, бажання поєднати свої долі. Контраст полярних виявів людських емоцій – ідеального кохання (*passionate*) і безглуздої ворожнечі (*poor*) – стає неначе глузуванням над меланхолією – саме такий діагноз ставлять лікарі нібитовмерлій Джульєтті. Наскільки далекою від цього є її смиренна меланхолія, спричинена таємним шлюбом, розкриття якого могло бути жорстоко покаране.

Переходи від однієї наративної категорії до іншої передаються когнітивним узагальненням: *these things* у *Підготовці* узагальнює вихідний стан речей (ворожнеча між родинами), *that service* у *Підготовці* – становище сердечних справ Ромео (виліковна закоханість); задля подолання *that service* у *Сцені* Ромео йде розважитися на вечірку, незважаючи на *these things (which)*, де потрапляє у сіті справжнього почуття (*this amorous labyrinth*); тепер, уже разом, в *Ускладненні*

“*таємний шлюб*” закохані приймають рішення поєднатися у шлюбі (determination), але подальші *Ускладнення* призводять до misfortune і plight; усі *Ускладнення* сумуються у реченні while these things thus were done, а вся історія позначається як низка подій (these events), з котрих утворюється обрамлення зі strange accidents, що є наявним в авторському вступі.

Таким чином, сигнали, які забезпечують загальний зміст на макроструктурному рівні, не лише служать розкриттю теми твору, але й утворюють між собою єдність. Лейтмотив примирення стає об'єднуючим. Він трансформується у номіналізацію (узагальнення reconciliation) шляхом кореневого повторення дієслова. Дана номіналізація є способом подолання ворожнечі, засобом встановлення миру, новим розумінням шляхів вирішення протиріч.

Внутрішня гармонія (“кохання”) через *примирення* (баланс кохання та ворожнечі) анулює *зовнішню дисгармонію* (ворожнечу). “Кохання” рухається від *гармонії внутрішньої* (perfect amity, perfect lover) до *гармонії зовнішньої* (reconciliation), тобто завдяки коханню віднаходиться **повна гармонія** (у горі колишні вороги разом). “Ворожнеча” рухається до “кохання” також через **примирення** і, врешті-решт, заперечується. Але “ворожнеча” цікавить автора як феномен, котрий віджив, він топікалізує її майже без повторень, ніби роздумуючи над можливими формами її прояву, з якими ренесансне розуміння життя несумісне. Навпаки, не маючи достатньо засобів, аби розкрити усю гаму почуттів Ромео і Джульєтти, автор топікалізує такі елементи, у яких розкриваються складові взаємного кохання, тобто все те, що утворює поняття “нового кохання”.

Вищесказане дозволяє тепер сформулювати підсумовуючу тему історії у загальному семантичному висновку: Reconciliation of two alien houses by two passionate, perfect lovers. Підкреслені слова показують, що основними поняттями для створення *образності* у дослідженому творі слід вважати: *гармонію зовнішню* (= світ), *двоє* як носій протиріччя (вороги) і *кохання, пристрастність* (ренесансне розуміння кохання), *досконалість* (повна гармонія, подібна до античних візрців). Усі ці поняття розкриваються на прикладі ідеальної пари закоханих сердець.

Отже, повторення слів на макроструктурному рівні виявляються як носії понять – у їх взаємопоеднаності розкривається тема і виводиться *образність*. Об’єктивовані сигналами *цілісності* (топікальністю, топікалізацією та когнітивним узагальненням) зміст суб’єктивно інтерпретується як описання одного з видів **повної гармонії**.

¹*Painter W.* The Goodly History of the True and Constant Love between Romeus and Julietta // Shakespeare’s Library: A Collection of the Plays, Romances, Novels, Poems and Histories, employed by Shakespeare in the Composition of his works / Ed. by J.P.Collier. – L., 1875. – P.1. – V.1. – P. 35-56

²*Blake N.* The English Language in Medieval Literature. – L., N.Y.: Methuen, 1979. – P.50.

³*Науменко А.М.* Лінгвопоетика як наука // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – К., 1994. – С.91.

⁴*Dijk T.A. van, Kintsch W.* Strategies of Discourse Comprehension. – N.Y.: Acad. Press, 1983. – P. 52-60.

⁵*Дейк Т.А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989, - С.215.

⁶*Фоменко О.Г.* Узагальнення в тематичній структурі “Відомої історії про монаха Бекона” // Ренесансні студії. – Вип. II. – Запоріжжя, 1998.- С. 99-107.

III. Полемічна трибуна

Торкут Н.М.
(Запоріжжя)

Англійська ренесансна новела: термінологічний міф та історико-літературна реальність

Чи не найпершою асоціацією, що виникає в нашій свідомості при згадці про систему жанрів літератури Відродження, виявляється ренесансна новела. Гармонійний синтез художнього досвіду передновелістичних та “високих” прозових форм, органічне засвоєння широкого арсеналу прийомів античної та середньовічної риторики, розширення і якісне оновлення проблемно-тематичного комплексу, спричинене гуманістичною ідеологією, зумовили зростання жанрового статусу й перехід новели з найнижчого реєстру принаймні у середній. Неперевершена майстерність ренесансних митців, таких як Джованні Боккаччо і Маргарита Наваррська, та плідність творчих пошуків їхніх послідовників (Мазуччо, Банделло, Чинтіо, Страпаролли, Депер’є, Сервантеса) забезпечили жанровій моделі континентальної новели XIV-XVI ст., за якою міцно закріпилося визначення “класична”, важливе місце в історико-літературному процесі еволюції малих прозових форм.

Інтерес до поетики класичної новели, що корінням сягає у естетичні штудії Гете і німецьких романтиків - братів Шлегелів та Л.Тіка, не згасає протягом двох століть, і як наслідок - доволі численна бібліотека історико-літературних та теоретичних досліджень. Сучасне літературознавство має у своєму розпорядженні кілька фундаментальних теорій, орієнтованих на поглиблене вивчення окремих аспектів новелістичної поетики, зокрема, механізмів сюжетоутворення,¹ композиційних канонів і жанроформуючих факторів² та ін. У монографії “Історична поетика новели”³ Є.Мелетинським систематизовано плідний досвід компаративного зіставлення новели з іншими малими прозовими формами та детально проаналізовано жанрову сутність цієї літературної моделі у синхронному та діахронному аспектах.

Роботи сучасних науковців всебічно висвітлюють особливості функціонування новелістичної традиції в межах окремих національних культур XIII-XVI ст.: італійської,⁴ французької,⁵ іспанської⁶ та китайської.⁷

У контексті такої пильної і стабільної уваги до теоретичної та історичної поетики новели доволі **парадоксальним** видається той факт, що англійська новелістика епохи Відродження досі залишається своєрідною “terra incognita” як для вітчизняних, так і для зарубіжних фахівців. Жодне з україномовних чи російськомовних джерел, де розглядається історико-літературний процес елизаветинської доби, не згадує про існування новелістичного жанру на теренах англійської культури. Жанрово-стильова своєрідність англійської новелістичної моделі Ренесансу, нажаль, не береться до уваги і в таких фундаментальних теоретичних дослідженнях, як уже згадувана вище монографія Є.Мелетинського.

Вельми показовою може вважатися точка зору Ю.Ковальова, що у передмові до видання “Англійська новела” (1961), категорично заперечує сам факт існування англійської ренесансної новели. “Деякі англійські літературознавці, - пише він, - намагалися шляхом перебільшень та сумнівних припущень штучно створити багатовікову новелістичну традицію, ... втім ані посилання на “Кентерберійські оповідання” Чосера, ані згадка про описові нариси Стиля та Аддісона, про памфлети Свіфта, есе Джонсона чи начерки Боза (псевдонім молодого Діккенса) не могли зарадити справі”.⁸ Така оціночність, що домінує у запропонованій радянським дослідником рецепції “чужої концепції”, виглядає надто декларативною та малопереконливою, оскільки, досить рішуче і безапеляційно відхиляючи сторонню думку, він, на жаль, уникає полеміки, не наводить ані будь-якого аналізу, ані будь-яких доказів, щоб обґрунтувати власну точку зору.

Англійські вчені, коли йдеться про літературу елизаветинської доби, здебільшого уникають самого слова *новела*, використовуючи вельми розпливчастий термін “*short story*” (коротка історія). І оскільки стосовно творів італійських чи французьких майстрів “малої” прози, таких як Бокаччо або Маргарита Наваррська, ідентифікуючий жанровий маркер – “*novella*” все ж таки вживається, та ще й доволі активно, то складається враження, ніби, згідно сталих уявлень, “*short story*” та

“*novella*” не тільки не співпадають у своїх жанрових межах та поетичній сутності, але й взагалі є явищами різних регістрів, літературними формами, що функціонують паралельно у межах різних національних культур.

Поняттю “*short story*” бракує теоретичної визначеності, оскільки фіксація малого формату жанру щодо англійської ренесансної прози, яка існувала у вигляді кількох “великих” (*romance, novel*, трактат, хроніка) та “малих” (*jest*, памфлет, проповідь, новела) форм, навряд чи може бути достатнім ідентифікуючим критерієм. Така “нетермінологічність” або, навіть, “псевдотермінологічність” загальноприйнятого в англійському літературознавстві жанрового визначення “коротка історія” об’єктивно зумовлює його напрочуд вільне використання. Так, зокрема, автор монографії “Англійська коротка історія” Т.Бічкрофт об’єднує в єдину жанрову групу *short stories* такі несхожі у змістовому, формальному та естетичному планах прозові форми, як елітарна новела та конні-кетчерівський памфлет.⁹ Не менш розпливчастим виявляється і розуміння жанрової сутності “короткої історії”, запропоноване Р.Вілсоном, котрий ставить в один жанровий ряд середньовічну легенду про Сера Гавейна і Зеленого Лицаря, есеїстику Стиля та памфлети Свіфта.¹⁰ Більш коректним використанням термінологічного апарату відзначається ґрунтовне дослідження Г.Кенбі “*The Short Story in English*” (1926)¹¹, яке поки що залишається, наскільки відомо, єдиною вдалою спробою історико-літературної та естетичної реабілітації англійської ренесансної новелістики. Визнаючи непересічне значення історико-літературних спостережень Г.Кенбі для адекватного розуміння літературного процесу в Англії XVI ст., зазначимо, що запропонована ним ще на початку XX ст. загальна концепція генезису англійської новели потребує суттєвого уточнення. Думається, що врахування цінного досвіду, накопиченого у галузі вивчення історичної поетики та теорії новели (Є.Мелетинський) дозволить внести певні корективи у традиційні уявлення про жанрову картину англійського Ренесансу і визначити жанрову сутність та культурну самоцінність елізаветинської новели, сам факт існування якої ще й досі залишається об’єктом дискусій.

Аргументом на користь того, що новела як жанр була добре відома англійському читачеві XVI ст. і її оригінальна своєрідність

визнавалася ренесансними “men of letters”, є факт використання терміну “*nouvelle*” в літературній практиці тогочасних митців. Так, зокрема, один з перших новелістів Англії перекладач Вільям Пейнтер розмірковував з приводу того, як доцільніше називати ті історії, які він добирав з італійських та французьких новелістичних збірок – “*newes*” чи “*nouvelles*”. Така семантика жанрового “самоназивання” свідчить про те, що Пейнтера не задовольняла жодна з існуючих на той час суто англійських “назв” (*jest, story, tract, pamphlet*). Очевидно він добре усвідомлював і суттєву відмінність перекладених ним зразків від тогочасних національних художніх форм, і їх незвичність, новизну для англійської читацької публіки. Тому, схоже, й прагнув зберегти традиційний, тобто закріплений у континентальних літературах жанровий маркер – “новела”, який унаочнює особливий тип осмислення реальності та фіксує певну соціальну функцію жанру. У зв’язку з цим зазначимо, що тогочасна англійська культурна традиція, для якої слово “*novella*” так і залишилося іншомовним, намагалася знайти в арсеналі власних “жанрових назв” суто англійські термінологічні еквіваленти. Внаслідок цього літературні твори з новелістичною жанровою природою навіть самі автори-єлизаветинці називали то “*discourse*” (дискурс), то “*short story*” (коротке оповідання), то “*history*” (історія), то “*tale*” (казка).

Сучасна російська дослідниця Л.Євдокимова, аналізуючи системні зв’язки між жанрами середньовічної французької літератури, вельми слушно зауважує, що жанрове самоназивання відображає інтуїтивне осмислення літературного твору автором чи середовищем.¹² Нагадаємо, що англійське суспільство II пол. XVI ст. доволі критично ставилося до континентальних традицій та впливів. Так, зокрема, видатний англійський гуманіст, секретар королеви Єлизавети, Роберт Ешем у широковідомому етико-педагогічному трактаті “Шкільний учитель” (“*The Scholemaster*”, 1570) бідкався, що широке розповсюдження італійських збірок в Англії призводить до падіння суспільної моралі та розбещення молоді. Порівнюючи негативний вплив мелорівської “Смерті Артура”, яка, за словами Ешема, частенько “витісняє Біблію з королівських покоїв”, з суспільними наслідками популяризації італійської новелістики, він зазначав: “... навіть десяток таких романів, як “Смерть Артура” не заподіють і десятої частини тієї шкоди, якої здатна завдати лише одна з цих італійських збірок,

перекладена англійською”¹³. В умовах такої “війни з італоманією”, певна річ, відмова від суто італійської жанрової номінації “*novella*” виглядає досить природною.

У цьому зв'язку доречно згадати англійський жанровий маркер “*novel*”, чия етимологія певним чином унаочнює і фіксує факт генетичної спорідненості художнього світу “*novella*” та роману нового типу. Відлуння спільності соціальних функцій, адресату і тематики відчутне у самоназиванні цього жанрового різновиду роману, який вийшов на історичну арену у 80-90 роки XVI ст., тобто тоді, коли упереджене ставлення до інокультурних реалій, і зокрема до континентальної новели, перестало домінувати у громадській свідомості.

Така доволі складна і водночас цікава ситуація із самовизначенням та жанровим самоназиванням “малих” прозових форм, а також відсутність стійкої традиції осмислення жанрової природи прозових творів на сторінках літературно-критичних трактатів, вочевидь, і зумовили той факт, що англійська ренесансна новела, яка *de facto* існувала, не була свого часу термінологічно (тобто, *de jure*) зафіксована у лоні власної культурної традиції. Думається, що саме це й спричинило виникнення доволі курйозного міфу про відсутність однієї з найренесансніших жанрових моделей у літературі англійського Ренесансу.

Втім, перейдемо до розгляду літературної реальності. Біля витоків новелістичної традиції в Англії XVI ст. стоїть творчість плеяди єлизаветинських перекладачів - Вільяма Пейнтера (1540-1594), Джеффри Фентона (1539-1609) та Джорджа Петті (1548-1598). Новелістичні збірки цих авторів, де популяризувались континентальні сюжети, мотиви, теми, дали потужний загальнокультурний імпульс, значною мірою сприяли коригуванню етико-естетичних еталонів та опосередковано впливали на ціннісні й художні орієнтації читацької аудиторії та англійського суспільства в цілому. Відкривши один з шляхів для проникнення континентальних тенденцій в лоно англійської культури XVI ст., вони, водночас, стали й інтенсифікатором процесу жанроутворення в єлизаветинській прозі.

Попри активний спротив моралістів та значну активізацію діяльності пуританських “блюстителів чеснот”, таких як Ф.Стаббз чи С.Госсон, перекладні новелістичні збірки користувалися шаленою популярністю, про що свідчать, по-перше, їхні численні

перевидання (Пейнтер - 4 рази, Петті - 7 разів), а по-друге, те, що значна кількість їхніх сюжетів згодом була використана багатьма елизаветинськими романістами та драматургами, і зокрема, Вільямом Шекспіром.

Перша серед цих збірок – “Палац насолоди” (“The Palace of Pleasure”, 1566) Вільяма Пейнтера – за своєю популярністю, на думку американського дослідника Х.Сейдела, може бути поставлена поряд з такими шедеврами епохи, як “Евфуес” Дж.Лілі та “Аркадія” Ф.Сідні.¹⁴

Відомості про Вільяма Пейнтера нечисленні: є інформація, що він не належав до кола професійних літераторів, а займав посаду клерка у Тауері. Проте, будучи наділений художнім смаком та неабиякими письменницькими здібностями, він уклав найбільшу за кількістю новел перекладну збірку, де було представлено найкращі зразки тогочасної новелістики. До виданого у 1566 році першого тому увійшло 60 історій, другий же том налічував спочатку 34 оповідання, а згодом (1567 р.) їх кількість збільшилася до 100.

Лише 29 пейнтерівських історій базуються на власне античних сюжетах, взятих у Лівія, Геродота, Плутарха, Гесіода, Ксенофонта та ін., а всі інші, тобто абсолютна більшість, являють собою переклади зразків континентальної ренесансної новелістики. Так, приміром, 25 новел перекладено зі збірки Банделло, 15 – із “Гептамерону” Маргарити Наваррської, 10 – з “Декамерону” Бокаччо та ще по кілька новел взято у Флорентіно, Чинтіо, Страпаролли та ін.

Перекладна збірка В.Пейнтера, орієнтована на максимально точне слідування текстам оригіналів, відкривала англійському читачеві привабливу красу земного буття, поетизовану славетними новелістами на сторінках своїх творів. Знайомство з цвітом тогочасної європейської новелістики надавало потужний імпульс розвитку національної культури: і ціннісні, і художні орієнтації елизаветинського суспільства формувалися під безпосереднім впливом тих концептуальних відкриттів, які вже були зроблені італійським та французьким Ренесансом. Заслуга Пейнтера, насамперед, полягає в тому, що він гармонійно поєднав притаманний новелістичній прозі розважальний компонент з моралізаторським і, враховуючи національні ментально-духовні стереотипи тогочасного англійського суспільства, спромігся

адекватно репрезентувати гуманістичну за своєю ідейно-філософською сутністю концепцію людської особистості.

Майже відразу ж після виходу першого видання пейнтерова збірка перетворилася на справжню скарбницю сюжетів, до якої досить часто зверталось як тогочасне так і наступне покоління англійських “men of letters”. Так, наприклад, історії Джілетти з Нарбони та Ромео і Джульєтти стали першоджерелами шекспірових п’єс (відповідно – “Кінець діло вінчає” та “Ромео і Джульєтта”). Перекладена Пейнтером банделлова новела про вдалу витівку дружини чеського лицаря Олдржиха з угорськими дворянами дала сюжет комедії Мессінджера “Картина”. На новелі про герцогиню з Амальфі базується відома трагедія Вебстера “Герцогиня Амальфі”, а на історії Салібєка й Анжеліки - одна з двох головних інтриг відомої трагедії Т.Хейвуда “Жінка, яку вбила доброта”. Другу ж інтригу та, власне, й саму назву цієї трагедії, інспірувала інша любовна новела, перекладена Пейнтером з “Гептамерону” Маргарити Наваррської.

З огляду на перспективи розвитку художньої прози в Англії XVI ст. надзвичайно цікавою представляється неординарна у жанрово-стильовому плані перекладна збірка “Деякі трагічні роздуми щодо Банделло” (“Certain Tragical Discourses of Bandello”, 1567) Дж.Фентона.

Джеффри Фентон був однією з досить помітних фігур на політичному небосхилі елизаветинської Англії: його ім’я часто згадується в документах, пов’язаних з Ірландією, оскільки він виконував обов’язки головного інформатора королеви в Ольстері. Цікаво відзначити, що у витоків його політичної кар’єри стоїть літературна діяльність – саме завдяки успіхові вищезгаданої збірки перекладів аристократ з впливової, але не дуже заможної родини, що тільки-но повернувся після навчання в Парижі, привернув до себе увагу королеви Єлизавети і став згодом її власним секретним агентом.

Художнє мислення цього митця орієнтувалося на пошук нових стильових рішень, на оригінальну обробку відомого сюжету. “Трагічні роздуми”, чий художній простір поєднує дискурсивно-трактатну та новелістичну стихію, репрезентують специфічну жанрову модель, де питома вага новелістичного начала виявляється мінімальною внаслідок активного втручання авторського “Я”. Ефект раптовості, виключності втрачається, зникає загадковість,

непередбаченість поведінки головних персонажів (характерна риса поетики банделлових новел), фінал сприймається як закономірний наслідок перебігу подій, як підтвердження справедливості авторських етико-філософських сентенцій. При цьому “казусність” - обов'язковий елемент ренесансної новели - зводиться Фентоном до “норми”.

“Трагічні роздуми” фіксують початок процесу стильової переорієнтації з “plane prose” як нормативної мови релігійних трактатів та перших перекладних історій (Кекстон, Пейнтер та ін.) на вишукану, естетизовану манеру оповіді, котрій притаманні високий рівень риторизації, певна ритмізація та надзвичайно активне використання тропів. Фентон закладає основи нового специфічно англійського типу малої прозової форми, яка з певною долею умовності може бути названа “єлизаветинською новелою”. Вона характеризується перехрещенням трактатно-дискурсивної та новелістичної стихій, а також високим ступенем мовної естетизації. У “Трагічних роздумах” відчутні тенденції до синтезу трактатного та експліцитного начал, які згодом наберуть сили у любовно-психологічному романі Гасконя, Гріна і Лоджа.

Започаткування Дж.Фентона продовжив Джордж Петті, якому англійська культура має завдячувати появою самобутньої жанрової моделі - єлизаветинської новели. Його перекладна збірка “Малий палац насолоди Петті” (“A Petite Pallace of Pettie his Pleasure”, 1576) фіксує важливий момент переходу від традиційних принципів повного наслідування зразка (Пейнтер) та його стилістичної обробки (Фентон) до етико-естетичного переосмислення “чужого” матеріалу.

Творчий задум Петті-перекладача суттєво відрізнявся від моралізаторсько-розважальної установки його попередників - В.Пейнтера та Дж.Фентона. Є підстави вважати, що сам Петті добре знав і “Палац насолоди”, і “Трагічні роздуми”. Так, зокрема, у тексті “Малого Палацу” зустрічаємо чимало ремінісценцій з пейнтерівської збірки. Власні літературні спроби Петті називає “those tragical trifles” (“ті трагічні дрібнички”), що асоціюється з назвою фентонівської збірки, а антиномічність “trifles” (“дрібничок”) та “discourses” (“роздумів”) створює при цьому іронічний ефект. На відміну від Пейнтера, котрий прагнув надати співвітчизникам можливість рідною мовою ознайомитися з цвітом тогочасної новелістики, та Фентона, який значну увагу приділяв

моральним дискурсам, що супроводжували історію, Петті свідомо і не без певного самозамилування репрезентує власну художню манеру.

Сюжетоутворюючим фактором в новелі Петті завжди виявляється авторський концепт, тобто та чи інша антична або ж ренесансна континентальна колізія, яка береться за основу, цікавить його тільки тією мірою, наскільки вона сприяє естетичному осмисленню реальних психологічних та етико-філософських проблем.

Спираючись на досвід національної традиції (зокрема, Чосера та Фентона), Дж.Петті завдяки використанню евфуїстичної техніки досягає значних успіхів у відтворенні складного внутрішнього світу особистості. Знаний сюжет, що стає об'єктом його уваги, а, відповідно, і творчої обробки, не просто поглиблюється за рахунок психологізації (“Терей та Прогна”, “Скілла та Мінос”, “Адмет та Алкестіда”), але й часом перетлумачується (“Сінорікс та Камма”) або, навіть, суттєво деформується (“Подруга Пігмаліона”, “Кефал і Прокріда”).

Жанрова природа оповідань Дж.Петті тяжіє до новелістичної. Кожна з дванадцяти історій “Малого Палацу” розповідає про “нечуваний випадок” (“*unerhörte Begebenheit*” – славнозвісна дефініція жанрової сутності новели за Гете), звернена до приватного життя, невелика за розміром, епічне розгортання в ній замінено багатством асоціацій та паралелей, що згруповані навколо головного фокусу (такі ознаки новели виділив Є.Мелетинський¹⁵). До того ж вона пропонує читацькій увазі саме “поперечний переріз” людської долі, на відміну від властивого романові “повздовжнього перерізу”, (таку вельми метафоричну жанрову диференціацію запропонував В.Пабст¹⁶). Щоправда, в новелах Петті відчуваються і тенденції до психологізації конфлікту, а це свідчить про наявність в них власне романічного начала. Евфуїстичний стиль при цьому, безумовно, впливає на жанрову природу “Малого Палацу”, виступаючи адекватною формою репрезентації авторського естетичного концепту. Завдяки специфічному конструюванню фрази (тотожність – контраст) створюється ефект ретроспективного розгортання тієї або іншої ідеї, думки тощо. Психічні процеси здобувають адекватне словесне вираження, а жонгливання сентенціями та пареміями створює підґрунтя для своєрідних “інтелектуальних розваг”, де

простежується “гра розуму” (термін, що був використаний стосовно евфуїзму Д.М.Урновим¹⁷). Численні античні ремінісценції, цитати з різних літературних джерел та відомості з природничих наук (ботаніки, зоології, астрології, фізіології і т. ін.) надають новелам Петті ерудитської вишуканості і своєрідної елітарності.

В цілому, ранній етап функціонування новелістичної традиції в Англії XVI ст., що пов'язаний з перекладацькою діяльністю елизаветинців В.Пейнтера, Дж.Фентона, Дж.Петті, слід вважати також і періодом розквіту новелістичного жанру на англійському ґрунті.

Англійська модель відрізнялася від своїх "першоджерел" помітним збільшенням обсягу за рахунок риторизації повісткування, гіпертрофованої дискурсивності, медитативності діалогічного та монологічного мовлення. Крім того, притаманна класичній новелі європейського Ренесансу інтеріоризація конфлікту помітно поглиблювалася на англійському ґрунті завдяки усвідомленому прагненню таких митців, як Фентон та Петті, поєднати власний етико-психологічний життєвий досвід з конкретикою прецедентів, які щедро постачала скарбниця античних та континентальних сюжетів. Звідси й декларативна експериментальність стилю, і вражаюче розмаїття розгорнутих асоціативних та алюзіативних рядів, і оновлення чосерівської традиції художнього психологізму.

Другий етап функціонування новелістичної традиції пов'язаний з потягом до пожвавлення й інтенсифікації сюжету, перенесенням акценту з внутрішнього світу (рання елизаветинська новела) на зовнішній, поглибленням інтересу до пригод та різноманітних авантюрних колізій, широким використанням окремих прийомів поетичної техніки “високого” роману (геліодорівського, рицарського). Найкращі зразки цього типу англійської ренесансної новели, що може бути названа романічною, представлені у збірках “Прощання з професією вояка” Б.Річа та “Гептамерон світських розваг” Г.Ветстоуна.

Таким чином, генеалогія елизаветинської новели, тобто її літературний родовід, має підкреслено інокультурне походження: біля витоків англійської традиції стояли античні та континентальні жанрові зразки, а згодом все більш важливу роль починали

відігравати геліодорівська поетика та середньовічний і ренесансний рицарські романи.

Водночас, необхідно зауважити, що досвід власної національної джестової традиції теж не лишався поза увагою елизаветинських новелістів. Підтвердженням цьому є, наприклад, анонімна збірка “Дзеркало розваг”, де репрезентуються відомі континентальні сюжети в дусі англійського джесту, тобто синтезуються поетичні прийоми національної “низової” моделі та новелістична техніка. Поява такої вельми специфічної у жанрово-стильовому плані книги свідчить про наявність в тогочасній Англії активної взаємодії “низової” культурної традиції з окремими елементами “високої” культури, яка, в свою чергу, теж поступово пристосовувалася до етико-естетичних смаків та духовних запитів нової читацької аудиторії. Таким чином, генезис англійської новелістичної традиції унаочнює процес жанрової дифузії в лоні національної культури.

Думається, що загальна логіка розвитку новелістичної традиції в Англії зумовлена саме активною дифузією двох антиномічних ліній розвитку художньої прози - елітарно вишуканої та “низової” демократичної. Цей процес, певна річ, не можна інтерпретувати як елементарне додавання чи органічний синтез: слід враховувати динаміку, рухомість жанрових меж та маньєристичні інтенції елизаветинських митців, котрі, навіть перекладаючи “чужі” сюжети, прагнули створити власну “версію”, кидаючи творчий виклик загальновідомому зразку.

¹ Детальніше див.: Шкловский В.Б. Развёртывание сюжета. - Пг., 1921; Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции. - М., 1922; Петровский М.А. Морфология новеллы. - М.: Ars poetica, 1927.

² Див.: Виноградов И.А. О теории новеллы. Борьба за стиль. - Л., 1937; Pabst W.D. Die Theorie der Novelle in Deutschland. // Romanische Jahrbuch. Bd. 2. - Hamburg, 1949; Bennet A. A History of the German Novelle. - Cambridge, 1961; Leibowitz J. Narrative Purpose in the Novella. - Paris, 1974.

³ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. - М.: Наука, 1940.

⁴ Див.: Егерман Э.Е. Итальянская новелла эпохи Возрождения. // Итальянская новелла Возрождения. - М., 1957. - С. 7-47; Бранка В. Боккаччо средневековый. - М., 1983; Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. - М.: Наука, 1982.

⁵ Див.: Михайлов А.Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. - М., 1986; Godenne B. Histoire de la nouvelle française au 17 -18 siècles. - Genève, 1970; Евдокимова Л.В. Системные отношения между жанрами средневековой французской

- литературы XIII-XV в.в. и жанровые номинации. // Проблема жанра в литературе средневековья. - М.: Наследие, 1994. - С. 283-325.
- ⁶Афиногенова Е.В. Жанр “книги” в средневековой испанской литературе. // Проблема жанра в литературе средневековья. - М.: Наследие, 1994. - С. 260-282.
- ⁷Гольгина К.И. Новелла средневекового Китая. - М., 1980; Филлиман О.Л. Три китайских новеллиста XVII-XVIII веков. - М., 1980.
- ⁸Ковалёв Ю. Заметки об английской новелле. // Английская новелла. - Л.: Лениздат, 1961.
- ⁹Bichcroft T. English Short Story. - ? , 1964
- ¹⁰Wilson R.
- ¹¹Canby H. The Short Story in English. - N.Y.: Henry Holl & Company, 1926.
- ¹²Евдокимова Л.В. Цит. вид. - С. 283-325.
- ¹³Asham R. The Schoolmaster. // Renaissance England. Ed. by Lamson & Smith. - N.Y.: Norton & Company, 1956. - P. 108.
- ¹⁴Seidel H. The Short Story in English. - N.Y., 1926. - P.122.
- ¹⁵Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. - М.: Наука, 1986. - С.172.
- ¹⁶Pabst W.D. Die Theorie der Novelle in Deustshland. // Romanische Jahrbuch. Bd. 2. - Hamburg, 1949....
- ¹⁷Урнов Д.М. Формирование английского романа эпохи Возрождения. // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. - М.: Наука, 1967. - С. 428.

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

А.Шурбанов, Б.Соколова
(Софія, Болгарія)

Шекспір у калейдоскопі подій болгарської історії XX ст. (специфіка сприйняття шекспірової спадщини в Болгарії)

З тих часів, коли Шекспір уперше з'явився на болгарській сцені, тобто з середини XIX ст., і до сьогодні зберігаються дві протилежні, але доповнюючі одна одну точки зору на твори великого англійця. З одного боку, загально визнана велич геніального драматурга, незважаючи на посередність перших перекладів його творів, одразу ж забезпечила його п'єсам провідне місце в театральних репертуарах. А з іншого боку, спочатку ж стало зрозумілим, що надзвичайна сила та неосяжність творчості Великого Барда дозволяє режисерам у постановках його трагедій і комедій актуалізувати події, ставити злободенні питання та виражати власні політичні симпатії. Саме Шекспір перебував у центрі суперечок стосовно майбутнього Національного театру у 20-і роки нинішнього століття, коли останній перетворився на офіційний культурно-освітній заклад. На думку більшості тогочасних критиків, шекспірівські п'єси були своєрідним іспитом на зрілість, який мала скласти нова театральна школа, щоби остаточно укріпитися. Театр починав виховувати у свого глядача смак до справжніх естетичних цінностей. Однак, деякі критики лівої орієнтації висловлювали побоювання, що твори великого англійського драматурга відвертатимуть театр від актуальних проблем болгарського суспільства.¹

Втім, здійснена у 1938 році епохальна постановка "Венеціанського купця"² довела, що всі ці побоювання були абсолютно безпідставними. Перша в історії болгарського театру серйозна спроба розповісти про події сьогодні за допомогою сценічної версії шекспірового твору виявилася напорчуд вдалою.

Газетні заголовки тих часів переконливо свідчать, що Європа тоді була дуже близькою до катастрофи. Кордони не здатні вже були стримувати агресивність тоталітарних режимів, які почали роздирати континент на шматки. Австрія тільки-но опинилася під владою гітлерівської Німеччини, і мапа Європи втратила свою колишню чіткість та визначеність. Характерною рисою національної політики багатьох держав стала етнічна упередженість та антисемітизм.

Навіть культурні інституції втягувалися урядами деяких країн до сфери політичної пропаганди. Так, у Німеччині, наприклад, протягом 1933-1939 років, як повідомляє Джон Гросс, було здійснено майже п'ятдесят антисемітських постановок "Венеціанського купця", чий підтекст старанно розтлумачувався глядачам запобігливими театральними критиками.³ У цих інтерпретаціях Шейлок перетворювався на жахливого злодія, котрий заслуговує найсуворішого покарання. І хоча в економічній сфері Болгарія підтримувала найтісніші зв'язки саме з Німеччиною, проте її політична орієнтація залишалася ще остаточно не визначеною, оскільки більшість болгарського населення не поділяла антисемітських настроїв. Болгарська постановка "Венеціанського купця" суттєво відрізнялася від німецьких і презентувала Шейлока як трагічного героя, що, зазнаючи несправедливого утиску, зберігав почуття власної гідності.

Всі відомості, які дійшли до нашого часу, переконують, що вистава мала значний успіх у глядачів, однак її естетичні здобутки, як це не дивно, не знайшли належного висвітлення на сторінках преси. Велику дискусію серед журналістів викликала лише політична актуальність цієї постановки. Текст п'єси, очевидно, зазнав певних змін, але критики, на превелике диво, здебільшого досить прихильно поставилися до цієї обставини. Один з них навіть написав, що, хоча можливо Шекспір і не впізнав би власного твору, але злободенність п'єси його приємно вразила б.⁴

Втім, прем'єра "Венеціанського купця" стала визначною театральною подією 1938 року не лише завдяки політичному підтекстові п'єси, але ще й тому, що була присвячена ювілеєві акторської діяльності Любомира Золотовича, одного з провідних майстрів Національного театру. Коли журналісти запитали його, чи існує будь-який зв'язок шекспірівської п'єси з сучасною єврейською проблемою, Золотович відповів: "На

прикладі шекспірівського Шейлока ми намагаємось показати трагічну долю переслідуваної людини в світі, де одна нація полює на іншу. Скупість героя при цьому набуває другорядного значення ... Грати трагічного Шейлока, зрозуміло, набагато важче, проте саме такий герой не тільки ближчий нашому часові, але й значною мірою уособлює загальнолюдські риси, а також, на мій погляд, краще відповідає очікуванням глядачів”.⁵ Останнє твердження ґрунтувалося, очевидно, на майже одностайному схваленні політичної ідеї вистави пресою незалежно від її партійної приналежності. Тут, думається, цілком доречно нагадати, що приблизно за рік до прем'єри “Купця” в Софії було поставлено п'єсу Лессінга “Натан”, де головну роль виконував славетний Альберт Бассерман. У 1934 році цей видатний актор добровільно покинув Німеччину, у такий спосіб демонструючи свій протест проти нацистського уряду.⁶

Офіційна ідеологія комуністичної держави в повоєнній Болгарії досить суперечливо поставилася до згаданої постановки “Венеціанського купця”. Політична гострота цієї інтерпретації шекспірової п'єси можливо й припала б їй до вподоби, якби не викликало заперечень надто вільне поводження зі священним текстом Великого Барда. Нові керівники держави вважали, що будь-яке мистецтво має виконувати насамперед політичну функцію. Його найвищою метою має бути служіння інтересам комуністичної партії. Така політика призвела до встановлення партійного керівництва мистецтвом і культурою та до жорсткої бюрократизації в її найрізноманітніших формах. Втім, перелік дозволених партійними структурами текстів вмщував не лише творіння комуністичних ідеологів, але й обережно підібрані твори “класиків”, які вважалися предтечами Нового Часу. Шекспірівські п'єси у цьому новому кодексі займали дуже важливе місце, і саме ця обставина суттєво впливала на характер їхніх постановок у театрі: позбавлений будь-якої творчої свободи режисер мав лише слухняно втілювати на сцені таку візію творів Шекспіра, яка задовольняла б партійних ідеологів.

Типовою, як на той час, є точка зору, висловлена одним з театральних критиків у 1958 році: “Воля режисера не може бути вищою за волю автора, оскільки лише останній є істинним законодавцем драматичного твору”.⁷ Щоправда, такий підхід

не виключав можливості співвіднесення класичного твору із сьогоденням. Більш того, оскільки кожне шекспірове слово сприймалося за незаперечну істину, то навіть вважалося за необхідне належним чином інтерпретувати політичні ідеї, закладені у підтексті тієї чи іншої його п'єси. Отже, режисер мав виконати надзвичайно складне завдання: передати текст в його первісній формі і, водночас, надати п'єсі такого політичного пафосу, якого вимагала цензура.

Внаслідок цього постановки шекспірівських п'єс в кінці 40-х - на початку 50-х років набули "класичної" монументальності і вражали публіку своєю довготривалістю та урочистістю стиля. Щоправда, декорації та костюми, які, за задумом постановників, мали сприяти створенню правдивої картини шекспірівської доби, більше відповідали європейській романтичній традиції. Особисті долі персонажів постійно підпорядковувались широкомасштабним соціальним рухам, а так звані представники "мас" в багатьох п'єсах надмірно висувалися на передній план. Отже, сцена перетворилася на самодостатній світ, який, ритуально відокремившись від аудиторії пересічних глядачів, піднісся над нею. Театр зменшився до розмірів шкільного класу, а методи театрального мистецтва стали доволі сильно походити на методи мистецтва педагогічного.

Перехід від суворого формалізму сталінського диктату до хрущовської селянської приязності сприяв відродженню в театральному мистецтві вже майже забутого старовинного відчуття свободи. Тимчасове потепління політичного клімату спричинило хвилю художніх експериментів у всіх країнах східної Європи. Певна річ, і болгарський театр не забарився відгукнутися на ці зміни, однак перша спроба новаторського прочитання шекспірівської п'єси була здійснена лише у 1965 році, коли Леон Даніель поставив "Гамлета". Під час цієї вистави режисер спробував встановити безпосередній контакт із глядацькою аудиторією. Декорації було створено на зразок старої латаної ярмаркової палатки; усе, що відбувалося на сцені, включаючи промови і пози героїв, було досить одноманітним та маловиразним, ніби запозиченим із сучасного життя. Декорації та одяг акторів аж ніяк не відповідали історичній епосі. Своєю зовнішністю персонажі нагадували людей з глядацької аудиторії. Досить вільна інтерпретація відомого перекладу, зробленого видатним поетом Гео Мілевим

майже за півстоліття до того, викликала велике обурення деяких критиків. Згідно з брехтівською концепцією театру, актори часто зверталися до залу та утягували публіку у дію. З метою загострити деякі важливі моменти, у п'єсі використовувалися вставні вірші. Вони виголошувалися усім зрозумілою простонародною мовою, у цих віршах виражалося піднесення як героїв трагедії, так і глядачів з нагоди перемоги (нехай і тимчасової) полоненого добра над злом при владі. Отже, таким чином, будувався місток між сценою та публікою.

Сюжет п'єси також зазнав чималих змін. Клавдій, сам обравши смерть, позбавив Гамлета можливості помститися, і продемонстрував тим самим, що, попри все, він тримає ситуацію під контролем. Такий зворот дав можливість принизити героїчну постать Гамлета та заклав фундамент для подальших антиромантичних постанов трагедії.

Судячи з преси постанова мала величезний успіх у публіки, проте критики були далеко не одностайними у своїх оцінках. “Новий час народився у театрі, - написав пізніше режисер Любен Груа, - він приніс із собою психологічну глибину разом з відвертою оцінкою подій політичного життя. То була філософія, зрозуміла для усіх. Картини повсякдення переплелися з метафоричним та асоціативним узагальненням, драматична поезія – з брутальністю та витонченою ускладненістю проблем реального життя. Естетичний потенціал театру виявився більшим, ніж очікувалося. Режисери отримали можливість поєднувати у своїх роботах декілька методів, стилів, напрямків, естетичних концепцій⁸.

Даніель, а також чимало інших режисерів його та молодших поколінь продовжували шукати засоби поширення своїх завоювань. Вілі Тсанков (“Ромео і Джульєтта”, “Річард II”, “Гамлет” (дві постанови) мав величезну схильність до стилізації у своїх роботах. Любен Груа (“Отелло”, “Два веронці”, “Ромео і Джульєтта”, “Венеціанський купець”, “Віндзорські жартівниці”, “Дванадцята ніч”, “Комедія помилок”, “Багато галасу з нічого”, “Буря”, “Втрачені зусилля любові”, “Сон літньої ночі”) розповідав у своїх постановках про нескінченне протистояння між особистістю та владою. Іван Добчев (“Ромео і Джульєтта”, “Гамлет”) показав процес поширення соціального скептицизму серед молоді. Театральні постанови шекспірівських п'єс ставали дедалі більше винахідливими та нестриманими, пристосовуючись до потреб

та уболівань нової аудиторії. В цих обставинах вже неможливо було переконливо довести, що старі добрі часи естетичної респектабельності були краще. Дехто просто відкрито ставав на захист нової театральної тенденції, вважаючи, що те, що шекспірівські п'єси перегукуються з сьогоденням, робить їх більш зрозумілими для сучасників.

Традиційна точка зору, яка вимагала недоторканності авторського тексту, втратила свою силу. Критики продовжували сперечатися з цього приводу, бо деякі з них вважали, що справжня сучасність шекспірівських п'єс закладена в самих творах, і мета режисера полягає у тому, щоб висловити той зміст, який вже є в п'єсі. Було прийнято думати, що творам Шекспіра притаманний історичний оптимізм, його персонажі є близькими до народу та висловлюють світогляд простих людей, а якщо і потрапляють у біду, так лише тому, що випереджують свій час. З цього приводу звучали і інші точки зору, хоча й не так гучно. У 1967 р. театральний критик Севеліна Гіорова наголошувала на тому, що для вирішення тих завдань, які ставить перед собою сучасний режисер, він має право радикально змінювати п'єсу. Вона також доводила необхідність надавати творів політичного забарвлення сьогодення⁹. Однак, з часом стало зрозуміло, що модернізація, на думку Севеліни Гіорової, повинна бути регламентованою і не виходити за певні межі. Аналізуючи постанову "Отелло" Груа, здійснену ним у 1975 році, Гіорова висловлює своє незадоволення тим, що режисерові не вдалося відобразити у виставі резонанс навколо нещодавнього інциденту, пов'язаного з діями турків на Кіпрі, а також тим, що не було розкрито проблеми расової дискримінації і, таким чином, драму Шекспіра було зменшено до обсягів особистого життя людини¹⁰. А за декілька років до цього постанову "Отелло" заїжджим режисером Кліффордом Уільямсом також було критиковано саме за віддаленість від проблем сьогодення. В одній з рецензій на виставу зазначалося, що театр має ставити собі за мету відображення сучасних ідей та проблем, таких, як війна у В'єтнамі, расова проблема у США і т.ін¹¹. Політичні проблеми треба було показувати під таким кутом зору, який би влаштовував уряд та відповідав би принципам зовнішньої політики держави, відвертаючи таким чином увагу людей від своїх вітчизняних негараздів. Яскравим прикладом такої стратегічної лінії в галузі мистецтва було проведення

фестивалю політичної пісні “Червоний Мак”, спрямованого проти вад світового імперіалізму.

На перший погляд, театральні режисери намагалися виконувати усі ці вимоги, але й посилення на сучасне ім реальне життя поширювалося, охоплюючи увесь світ, а не лише країни так званого соціалістичного табору. Поступово декорації та костюми почали відображати сучасне оточення. Так, у 1966 р. Ромео і Джульєтта їздили на мотоциклах і носили джинси у 1981р.¹² Засобами освітлення та сценографії у постановках шекспірівських трагедій так нагніталася атмосфера кровожерності та зловісної темряви, що не було видно жодного промінця надії. З часом режисери почали вільно поводитися з традиційним набором драматичних персонажів (*dramatis personae*). Деякі з відомих героїв змінилися так, що їх важко було впізнати, або просто зникли. В той же час з'явилося багато інших протагоністів. У постанові Даніелем “Ромео і Джульєтті” в 1971 році¹³ традиційно добрий отець Лоренцо (*Friar Lawrence*) перетворився на злісного маніпулятора, винного у загибелі молодих людей. В “Гамлеті” 1983 року Фортінбрас (*Fortinbras*) був зображений як новий тиран, (не кращий за Клаудіуса), котрий після смерті Гамлета перш за все примусив замовкнути Гораціо задля того, щоб запобігти розповсюдженню правди про королівський двір¹⁴. Деякі з цих театральних змін дали можливість глядачеві побачити у виставах спільні риси з сучасним комуністичним режимом. Так, наприклад, нововведення у “Гамлеті”, про яке тільки-но згадувалося, дозволяло глядачеві проводити паралель з політикою брежнєвського уряду, який намагався приховати правду про сталінські звірства. В “Отелло” у постановці Груа (1975 р.) мавр був білошкірою людиною з чорною міткою на лобі, що свідчила про його заплямовану біографію, і про те, що влада могла використовувати його таланти скільки вважала за потрібне¹⁵. До речі, ситуація нагадувала режисерові про його власний сумний досвід, бо він походив із родини, яку було затавровано як політично неблагонадійну. Персонажі, велич який раніше не підлягала сумніву, послідовно принижувалися до рівня повсякденності. Гамлет став схожий на блазня, а Ромео з Джульєттою втратили усю пристрасність свого кохання. В комедіях фарсова тональність погрожувала поглинути підвищено-романтичний сюжет. Постанова “Макбета” у 1977 р. здивувала публіку появою неканонічних

(uncanonical) персонажів Людини у Білому і Людини у Чорному, які, на зразок мораліте, з'являлися на сцені та сперечалися одна з одною. Людина з Крюком, алегоричний образ народу, виходила на сцену, щоб прибрати трупи або прокоментувати ситуацію¹⁶.

У шекспірівських п'єсах також з'являлося багато німих персонажів, які створювали атмосферу повсюдного шпигунства та прихованого страху. Модна в інших країнах тенденція перетворювати притаманну Шекспіру есхатологічну структуру творів на циклічну, також знайшла втілення на болгарській сцені. Жодна з трагедій Шекспіра не закінчувалася перемогою справедливості та встановленням у державі ладу, а щасливий кінець у комедіях часто затьмарювався іронічним підтекстом. Усі ці зміни відображали народний погляд на політику та красномовно свідчили про те, що політичне життя країни не було вже таким оптимістичним, як його змальовували офіційні засоби інформації. Режисери вносили зміни у шекспірівські драми для того, щоб розповісти про загальне почуття розчарування, пов'язане з втратою ілюзій, та все більш відчутну безнадійність у суспільстві, яке, як передбачалося, крокує до славетного майбутнього.

Ці експерименти та здобутки у постанові шекспірівських п'єс були можливі завдяки новому перекладу всієї драматичної спадщини Шекспіра, здійсненому у 1970-і роки відомим болгарським поетом Валерієм Петровим. То було революційне видання з точки зору використання в ньому загальноприйнятого сучасного словникового запасу, наголосу та структури, і, водночас, автору вдалося зберегти надзвичайне поетичне багатство і витонченість, притаманні оригіналові.

За іронією долі після подій 1989 року, разом з відновленням ставлення до шекспірівських творів як до шанованої класики, саме цей текст було принесено в жертву новому політичному режимові. Почуття загального краху було миттєво виплеснуто на болгарську сцену великим різноманіттям постанов. Якщо раніше серед режисерів вже були спроби вільного поводження з текстом, то зараз це стало загальною традицією. Режисер перетворився на співавтора драматурга і навіть часто брав на себе сміливість переписувати п'єси таким чином, щоб вони відображали його політичні погляди та привертати увагу глядача до його постмодерністських естетичних експериментів. Й по сьогодні

триває цей період, але вже відчутнішими стають ознаки того, що ця течія – лише данина моді.

Поки що ми не можемо говорити про жодну нову тенденцію. Можливо, вони тільки-но оформлюються разом з тим, як країна стає все більше упевненою на своєму шляху у майбутнє. Але яким би не був цей шлях, важко уявити собі постанову шекспірівських творів на болгарській сцені у відриві від того соціального і політичного контексту, в якому вона відбувається, так само, як не можна не враховувати і міжнародний естетичний контекст. Навіть за часів суворої ізоляції болгарський театр намагався бути у курсі справ стосовно світових театральних здобутків. Якщо у довоєнні роки вітчизняний театр намагався наслідувати зразки класики суто європейського театального мистецтва, то сучасна болгарська драматургія широко інтегрується в світовий театр. Наприкінці, з висоти сьогодення, хотілося б зазначити, що нині, у порівнянні з 20-ми роками, болгарський театр, активно відгукуючись на сучасні проблеми, не йде всупереч міжнародним тенденціям. Хоча історія болгарського сценічного мистецтва і була доволі звивистою, все ж таки болгарський театр має достатньо досвіду та поваги до себе, аби на правах повноправного партнера увійти до діалогу культур. Роль Шекспіра у становленні вітчизняного театру важко переоцінити.

¹Див. в статті *С.Генова*, надрукованій у 7/8 числі войовничо настроєного журналу лівого спрямування “Пламюк” (Plamuk), 1924, стор. 248-50, в якій автор висловлює свій осуд лінії, обраної Національним Театром.

²Постанова Національного театру, Софія, режисер Хрісан Тсанков.

³*Gross John*, *Sheylock: Four Hundred Years in the Life of a Legend*, London, 1992. – P. 294.

⁴*Bolgar Nadya*, “Venetsianskiyat Turgovets”// *Vestnik na Zvenata*, No 726, 30 March 1938.

⁵*Sl.V.*, “Sheylock, tragichniya obraz na presledvaneto ot rasa protiv rasa, a ne Sheylock skupernika suzdava Lubomir Zolotovich” (інтерв’ю з актором Любомиром Золотовичем) // *Заря*. -№ 4559. – Березень, 12. – 1938.

⁶*Gross J.* Op.cit.- P.218.

⁷*Prof. P.Penev*, “Pravata na rezhisyora i pravoto na avtora”// *Narodna Kultura*, No.38, 12 October 1957.

⁸*Grois Luben*, “Dokosvane do universalniya humanizum na Shekspir”// *Narodna Kultura*, No. 52, 25 December 1981.

- ⁹*Gyorova Sevelina*, “Klasikata pred suvremenniya zritel”// Narodna Kultura, No. 47, 25 November, 1967.
- ¹⁰*Gyorova Sevelina*, “Shekspir i nie”// Narodna Kultura, No. 14, 5 April 1975.
- ¹¹*Pinalova L.* “Interview s Clifford Williams”//Vecherni Novini, No. 5276, 6 September 1968.
- ¹²Постанови Молодіжного театру, режисер Вілі Тсанков, 1966 та Театру Народної Армії, режисер Іван Добчев, 1981.
- ¹³Постанова Віденського Театру (Vidinski Teatur), 1983.
- ¹⁴Постанова Софійського театру, режисер Вілі Тсанков, 1983.
- ¹⁵Постанова Благоевградського театру, режисер Любен Гройс, 1975.
- ¹⁶Постанова Врачанського театру, режисер Таско Гігов, 1977.

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	3
I. Історико-літературний процес	
<i>Василина К.М.</i> Соціокультурні передумови виникнення жанру памфлета в Англії кінця XVI ст.....	4
<i>Макрушин А.</i> Образ Сергия Радонежского в литературной традиции.....	17
<i>Mary Elizabeth Smith.</i> Restoration and Renewal in “As You Like It” and “The Tempest”.....	38
<i>Торкут Н.М., Лілова О.Г.</i> Творчість елизаветинця Джорджа Гасконя в світлі сучасних літературознавчих інтерпретацій: стан вивченості, полемічні аспекти, перспективи дослідницького пошуку.....	48
<i>Гутарук О.В.</i> Ніколас Бретон: від популярності до забуття (історико-літературна розвідка).....	60
<i>Самойленко В.А.</i> Поетика заголовку та проблемно-тематичний комплекс роману Генрі Четтла “Пірс Простак”.....	73
II. Мова і культура	
<i>Natalia Carbajosa Palmero.</i> Words and Things, or the Art of Rhetoric: An Approach to Renaissance Attitudes to Language From Shakespeare’s Comedies.....	86
<i>Фоменко О.Г.</i> Прозаїчна версія “Ромео та Джульєтта”: спроба лінгвопоетичного аналізу.....	94
III. Полемічна трибуна	
<i>Торкут Н.М.</i> Англійська ренесансна новела: термінологічний міф та історико-літературна реальність.....	103
IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох	
<i>Шурбанов О., Соколова Б.</i> Шекспір у калейдоскопі подій болгарської історії XX ст. (специфіка сприйняття шекспірової спадщини в Болгарії).....	115