

## І. Україна в контексті європейського Відродження

*Білоус Петро  
(Житомир)*

### **“Прирощення простору” як ренесансна риса “Мандрів” В.Григоровича-Барського**

Василь Григорович-Барський (1701-1747) майже чверть століття мандрував країнами Середземномор'я і систематично занотовував свої подорожні враження, які й склали великий за обсягом твір, повністю виданий за авторським рукописом у 1885–87 роках під назвою “Странствованія Василя Григоровича-Барского по святым мѣстам Востока с 1723 по 1747 гг.: В 4-х частях”. За жанром цей твір можна віднести до паломницької прози, оскільки в ньому чимало сторінок присвячено розповідям про святі місця, зокрема про Єрусалим та Афон, проте його жанрова і стильова природа вочевидь не вписується в жанровий канон ходінь (“хожденій”), започаткованих у вітчизняній літературній традиції ще на початку XII ст. (Данило Паломник). Так само і зміст “Мандрів” відображає не тільки зацікавленість святими місцями, які в паломницьких творах були смислом і метою авторського задуму, а й допитливість обсерватора, розважливість мемуариста, азарт першовідкривача, поважність мудреця – людини просвітницького XVIII ст.

Доля давнього українського письменства склалася так, що внаслідок ряду культурно-історичних обставин воно тривалий час (XI–XVIII ст.) розвивалося здебільшого у формах середньовічного світобачення і мистецтва, відтак лише незначним чином включалося в загальноєвропейський контекст Відрод-

ження, а барокова і просвітницька епохи позначені певним надолужуванням європейського художнього досвіду попередніх епох, і навіть у літературі першої половини ХІХ ст. можна легко відшукати архаїчні елементи античності, середньовіччя, ренесансу та бароко. Тому-то і “Мандри” В.Григоровича-Барського як свого роду синтетичний текст, що складався протягом другої чверті ХVІІІ віку, резонує голосами минулих часів, які для української літератури того періоду не видавалися вельми запізними, а, навпаки, цілком доречними і мотивованими.

Візьмемо один із важливих аспектів художнього світовідчуття і світовідтворення – уявлення про простір. До початку своєї мандрівки Григорович-Барський вісім років навчався у Києво-Могилянській академії, де професори філософії у першій половині ХVІІІ ст. дотримувалися аристотелівської теорії гетерогенного простору, обґрунтованої в Нові часи Лейбніцем (простір розглядався невідривно від матерії)<sup>1</sup>. То був ренесансний погляд на світ, експлікований у курсах натурфілософії (фізики) Ф.Прокоповича, С.Яворського, Г.Кониського. Щоправда, у курсах богослов'я панував дух Святого Августина та Фоми Аквінського<sup>2</sup>, провідників неоплатонізму, зокрема й платонівських розмірковувань про простір, який, на думку філософа, вічний, не підлеглий знищенню, є оселищем всіх речей та досягається без допомоги чуттів – якимось штучним міркуванням<sup>3</sup>. Середньовічна екзегетика полишила в головах студентів академії уявлення про сакральний та профанний простір – суттєві чинники християнської моделі світу.

Приблизно з таким мисленнєвим багажем вирушає Григорович-Барський у свою тривалу мандрівку, яка виявилася формою ренесансного “героїчного ентузіазму” (Дж.Бруно) та ренесансного розуміння руху – як духовного, інтелектуального, культурного поступу (“подвигу”).

Категорія простору – важливий складник у моделюванні картини світу письменниками-паломниками. Поетика паломницького твору заснована на християнській космогонії, яка в центрі всесвіту ставить Єрусалим (модернізований Августином “Град Божий”, духовний символ). Місця, пов’язані з іменем

## I. країна в контексті європейського Відродження

Христа, – сакральний простір, а профанний у свідомості палігрима асоціювався із світом “марним”, тому й не вартий був уваги. Цей світ (“земний” план зображення) у найдавніших українських ходіннях випадав з тексту; багато побаченого і пережитого паломником на “профанних” географічних просторах не вписувалося у картину світу в його творі, у якому іноді пунктиром означувався лише маршрут подорожі, а основне місце відводилося описам Святої Землі<sup>4</sup>.

Українські паломники XVI-XVIII ст. значно урізноманітнюють запропоновану їхніми попередниками картину світу у паломницьких мемуарах. Дух Нового часу проникає в художню структуру їхніх творів, що стало наслідком корекції у світорозумінні. Для більшості з них “поза кадром” залишаються географічні відкриття епохи Відродження, однак ейфорія нововідкривання земель незримо витає в їхніх описах, дух авантюристичності просочується у подієву та композиційну тканину творів. В українських ходіннях цього часу бачимо синтез, примирення духовного і світського, античного і християнського, вияв толерантності, а головне – кількісно збільшується матеріал, який розповідає про будні мандрівки, фіксуючи різноманітні історико-географічні відомості. Порівняно з попереднім, середньовічним, етапом у розвитку паломницької прози, простежується явище, яке умовно можна назвати “прирощенням простору”. Його характерні риси яскраво виявляють себе у “Мандрах” Григоровича-Барського.

Зміст твору мандрівника має свою просторову домінанту – Свята Земля, яка зображена автором на багатьох сторінках, до того ж детальніше і повніше, ніж це зробили попередні українські паломники. У цьому разі простір не прирощується, а лише ретельніше виписується, ущільнюється, ґрунтується. Головне прирощення стосується профанного простору. Його обриси у “Мандрах” виринають у лаконічній характеристиці Бродів (Львівщина), де Григорович-Барський розпочав свої нотатки. Опис галицького краю – загалом рідкісне явище у паломницькій прозі<sup>5</sup>. У Львові визрів намір подорожувати до італійського міста Барі, щоб поклонитися мощам святого Миколая. Відтак мальовничі карпатські пейзажі змінилися картинами Словаччини, Угорщини, Австрії. Мандрівник

сумлінно занотовує свої враження про ці краї. Із захопленням пише про Рим, Неаполь, Венецію, Болонью, Сенегаллію, Флоренцію, Анкону, Барі. На ту пору ніхто із слов'янських письменників так багато не розповідав про Італію. Звідси шлях Григоровича-Барського проліг через море із зупинками на островах Корф, Кефаллінія, Закінф, Хіос, у місті Салоніки і, звичайно ж, на горі Афон. Згодом допливши до Яффи, уже суходолом з натовпом паломників добрався до Єрусалима. Записки 1726–1727 років цілком присвячені Святій Землі. Наступна морська мандрівка повела Григоровича-Барського у Єгипет, де він описав Каїр та Ніл, а звідти пішов узбережжям Середземного моря, зупиняючись у Дамієтті, Бейруті, Тріполі, Дамаску. Через голод в Антіохії змушений повернутися до Єрусалима. Згодом майже п'ять років (1729-1734) вчиться в Тріпольській ораторсько-філософській школі, а під час канікул відвідує Александрію, грецькі острови Кіпр, Сім, Самос, Хіос, Патмос, роблячи багато записів та малюнків. Після Тріполі по декілька років жив на Кіпрі та Патмосі, де хоч і вчився та викладав у місцевих школах, але багато мандрував по цих островах, подавши у своєму творі сумлінні характеристики місцевості. Лише у 1743 р. Григорович-Барський потрапляє в поле зору російського посольства у Константинополі, внаслідок чого опиняється в цьому місті. Тут він одержав доручення докладно описати афонські монастирі, що й зробив протягом 1744 року. Після цього мандрівник все більше малює і майже не звертається до свого щоденника. З його листів відомо, що в 1746 році він вирушив до Києва, зимував у Бухаресті і тільки на початку осені 1747 року хворим і стомленим ступив на Поділ, де мешкав його молодший брат Іван, згодом відомий архітектор. Лише місяць судилося Василеві прожити в Києві, де він і помер 7 жовтня.

Здолавши величезний географічний простір (переважно пішки, в складних умовах), Григорович-Барський “поклав” свої враження у нотатник так, що цей простір заповнився послідовно викладеним географічним матеріалом, у якому однаково суттєвими є описи як Святої Землі, так і інших територій. Основні літературні форми фіксування простору в “Мандрах” – описи (пейзажні, архітектурні, інтер'єрні),

## I. країна в контексті європейського Відродження

характеристики (географічне розташування, національний та релігійний склад населення, клімат, природні багатства тощо), реєстри (ріки, міста, святі місця, острови). Іноді погляд мандрівника звужується до охоплення лише сакрального об'єкта у профанному просторі (монастир, собор, храм), однак часто “відвертають увагу” екзотичні природні елементи, які втягуються в описи і служать своєрідним тлом зображення.

Тут маємо підставу говорити про розширення у “Мандрах” авторського зорового поля, за рахунок чого і прирощується простір. У сенсі літературно-художньому зауважимо перехід від середньовічного символічно-алегоричного мислення до суб'єктивно-чуттєвого: світ у творі постає таким, яким він бачиться в цю мить, а не наперед провіденційно спланованим, визначеним, передбаченим. Як слушно підкреслював О.Лосєв, “естетичне мислення Ренесансу вперше довірилося людському зору як такому, без античної космології та без середньовічної теології. В епоху Ренесансу людина вперше задумалась, що реально і суб'єктивно-чуттєво бачена нею картина світу і є справжня його картина, що це не вигадка, не ілюзія, не помилка зору і не умоглядний емпіризм”<sup>6</sup>. До прози Григоровича-Барського можна застосувати і висновок ученого про те, що в естетиці Ренесансу активною є “чуттєво-зорова діяльність”<sup>7</sup>, оскільки “Мандри” щедрі саме візуальною творчістю, зоровими образами, чим наближаються до живопису (до речі, Григорович-Барський часто ілюстрував свої описи графічними малюнками, яких у його рукописі нараховується півтори сотні). Власне, письменник у чомусь перегукується із західноєвропейським Передвідродженням, коли проза, як зазначав Й.Гейзінга, стає “надмірно візуальною”<sup>8</sup>, а письменники мислять виключно на основі зорових уявлень.

У “Мандрах” така риса виявляє себе в пейзажах. Натренованим зором художника мандрівник охоплював і мальовничі карпатські краєвиди, і соковиті барви грецьких островів, і безконечні піски Аравійської пустелі, і зелені береги Нілу, і буяння садів в Італії. Пейзажні замальовки Григоровича-Барського не позбавлені релігійної символіки, проте здебільшого автор спирається на зорові враження і подорожній досвід, а то й на інтуїцію природодослідника. Зображення видимого

світу не є у творі тлом подорожі, а органічно вплітається у переживання і роздуми автора, набуває різноманітних художніх функцій.

Мандрівник відкриває для себе не знаний досі прекрасний світ, він захоплений ним, і це захоплення передається через суто індивідуальне сприйняття пейзажу. Описуючи виноградники на шляху до Неаполя, Григорович-Барський зазначає: “Насаждают же древа лхсніе при всякой лозѣ и тако лозіе плетушіся по оних древесах, распростираются високо и широко, прищепляющеса от древа на древо, яко лхпо на них смотрѣти и под снїю их витати”<sup>9</sup>.

Пейзаж у “Мандрах” тісно прив’язаний до певної місцевості. У Карпатах гора “великая и ужасная, лхсами густими заростшая” (I,16). А такою зображена гора на одному з грецьких островів: “Далье же верху горы вышше и нижеае, понад крутими брегами моря, суть многы сади и винограды с келїями льпотними и церквамы” (III,155). Біля Солуня (Салоніки) мандрівник “видьхом гори велики понад морем стоящія и на них снзы новоспадшіе, облаками окруженніе” (I,217).

Різної настроєвої тональності надає Григорович-Барський морським пейзажам, спираючись у своїх описах насамперед на власне сприйняття і виявляючи при цьому вміння мислити образно, майстерно будувати фразу. “Отплихом и изїдохом на самую глубину и широту морскую, – читаємо у “Мандрах”, – не видяще ничесоже, кромь небеси, води и своего си корабля, мнится бо, яко же весь свѣт водою затопе” (I,186).

У багатьох пейзажах (і графічних малюнках) Григорович-Барський вдало передає перспективу, точно вибирає центральний об’єкт картини, який би зв’язував усю композицію. Ось як він описує монастир Хінтура (Ліван): “Стоит на мхсть високом, близ гори Ливанской, между великими горами и высокими холмами, не на вхрсь горы, но в пол, при единой великой каменной самородной пещерь, над ужасним, к плачу, умиленію же и удивленію приводящим человѣка, удолом, иже еси зхло глубок” (II,68). Мандрівник забарвлює зображену картину індивідуальною емоцією, що помічаємо й в іншому пейзажі: монастир “стоит на мхсть зхло тхсном и крутом,

## І. країна в контексті європейського Відродження

прищеплен к горь, яки гнїздо ластовиче, близу, яко на верженіє камени, над предреченним потоком великим” (II,78).

Цікаво порівняти, як зображував ігумен Данило той самий об'єкт за шість з половиною століть до мандрівки Григоровича-Барського: “Поток бь нькако страшен и глубок зшло и безводен, стїны имя бь высоки, и на тїх стїнах лпят келии прильплены и утвержены от Бога нькако дивно и страшно: на высотї бо той стоят келии по объема странами потока того страшного и лпят на скалах, яко звїзды на небеси утвержены”<sup>10</sup>. Данилів пейзаж хоч і реалістичний в основі, проте в цілому має символічно-алегоричний смисл, оскільки в ньому чітко простежується вертикальний діапазон зображення: від глибокого провалля (там десь пекло) - до “звїзд на небеси” (там божественні сфери); келії, приліплені до крутих скель, символізують усамітнене духовне життя, вони є алегорією людського життя загалом. Емоційно насичена картина у Данила має узагальнений характер, у ній чимало символів, що відповідають середньовічному світовідчуттю. У Григоровича-Барського пейзаж позбавлений алегоричного пафосу і християнської патетики, а порівняння монастиря з ластів'яним гніздом несе в собі суто зорові реалії, передані в конкретно-чуттєвому образі.

У нотатках Григоровича-Барського чимало міських краєвидів – на відміну від інших паломників минулих часів, котрі хоч і не цуралися таких зображень, проте це були переважно загальні картини біблійних міст. Захоплення українського мандрівника краєвидами всіх інших міст має як пізнавальний, так і естетичний характер. Панорамні зображення великих населених пунктів – прикмета й українського живопису XVII–XVIII ст. (І.Мігура, І.Щирський, Г.Левицький, І.Кондзелевич). Але якщо в образотворчому мистецтві міські краєвиди подано здебільшого як тло для відтворення біблійних сюжетів, то Григорович-Барський ставить архітектурні ансамблі на перший план, докладно розповідаючи про красу та привабливість того чи іншого міста. Зустрічаються в його творі досить масштабні зображення великих міст, де відчутне прагнення автора створити цілісну картину, передати загальне враження: “Тамо предградієм идуци вся лїпота Неаполя

зритися аки на длани, и все расположение і строение костелов и полат, понеже стоит под горами и между горами великими, на равном и веселом мѣстѣ. Предградіе же красное есть, имущее вси доми каменніе, великіе и високіе, искусного строение” (I,96-97). І в цьому описі виявляються навички Григоровича-Барського як художника, що вмiє не лише відібрати об’єкт зображення, а й знайти точку, з якої цей об’єкт найкраще розкривається.

Григорович-Барський у “Мандрах” відійшов від традиції попередньої паломницької прози, яка подавала простір дискретно, і спробував відтворити його цілісним і водночас – в усій різноманітності матеріальних форм. Категорією такого простору у творі є дорога.

Дорога паломника – це рух до центру кола (Святої Землі), де головна точка – Гроб Господній, а в символічному плані – “божественна істина”, до якої і прагне автор ходіння. Простір поза тим колом – марний. І чим далі від центру, тим небезпечніший рух, з якого можна вирватися, який можна здолати, тільки наближаючись до центру. Чим ближче до нього, тим уповільненіший рух: велично постає “вічний” Єрусалим, статично й урочисто розкинулися святі місця, і десь тут є “пуп землі”, тут під куполами собору Воскресіння покоїться прах Сина Божого – тут зупинився простір і час. Наближаючись до цього місця географічно, хронологічно, психологічно, паломник очікує набути душевного спокою. Тож доцентровий рух і сприймається ним як рух до спокою.

Сакральний простір в описах Святої Землі сповнений символічного смислу. Зазначаючи, що монастир стоїть “на високом мѣстѣ”, автор вказує на його малодоступність, зриму недосяжність, на крутизну скель і провалля, на дні якого – швидка течія (“поток быстр”), що нагадує людині час, її бурхливе життя. Цей потік тече, “наченши издалече от между холмов Ливанских, даже воскрай Триполя, и впадает в море” (II,68), якого мандрівник не бачить – він його уявно домальовує. Але цей потік лише омиває гору, не маючи сили оросити її вершину... Все це прочитується у малюнку, бо простір для паломника сповнений багатозначності, він сакральний і профанний, він сприятливий і чужий, цільний і водночас



## I. країна в контексті європейського Відродження

дискретний. І він народжує дорогу, як чудернацький велетень, розмотує клубок священного наміру осягти божественне начало.

Розкривання людини у простір у середньовічних ходіннях мало морально-етичний аспект, тоді як у “Мандрах” воно набуває іншого смислу й асоціюється все частіше зі шляхом пізнання та самопізнання. Григорович-Барський фіксує не лише простір релігійно значимий, а й простір взагалі, який цікавий йому своєю таємничістю і непередбачуваністю. Відкриваючи цей простір для себе (і для читача), мандрівник відкриває свій пізнавально-інтелектуальний простір, нагромаджує знання про світ, що входить у його свідомість завдяки подоланню простору.

Оскільки “простір несе в собі місцевість” (М.Гайдеггер), то фіксується він у “Мандрах” описом, іноді штрихом, що дає уявлення про конкретну місцевість, часто – з характеристикою її фізико-географічних і топографічних обсягів. Автор неодмінно вказує напрям руху, орієнтує себе (й уяву читача) в просторі (“на правую руку”, “на левую”), зазначає відстані між містами, селами, островами, монастирями, подає відомості про розміри різноманітних предметів, будівель.

Відомо, що Ренесанс у мистецтві був орієнтований на зображення індивідуального начала у людині. У “Мандрах” воно яскраво виявляється у реалізації концепту – від дороги не можна ухилитися. Автор-герой твору сприймає свою дорогу як щось належне й необхідне, що має збутися за будь-яких умов. І справа не в тім, що “простір провокує” (М.Гайдеггер), а у відсутності альтернативи. Звичайно, не кожен зважується на далекий і важкий шлях до святих місць, як це робить Григорович-Барський. “Нерішучі” – люди слабкі, їм не дано здолати простір. Не маючи духовних сил його підкорити, такі стають жертвою простору, який усе-таки втягує їх у рух, проте цей рух спрямований не до святих місць, а від них – у простір профанний, у гріховне пекло. Із самого початку в ідею дороги вкладена невідворотність: здолати або бути здоланим. Паломник, котрий досяг мети, відчувається сильною особистістю, бо він обрав найважчу дорогу і здолав її.

- <sup>1</sup>Філософія Відродження на Україні.– К.: Наук. думка, 1990. – С.230-231; Проблема людини в українській філософії XVI–XVIII ст. – Львів: Логос, 1998.– С.134-143.
- <sup>2</sup>Ушкалов Л. Святий Аврелій Августин та українське письменство XVII–XVIII століть // Зб. Харківського історико-філологічного т-ва: Нова серія. – Харків, 1998. – Т.7. – С.33-44.
- <sup>3</sup>Платон. Діалоги. – К.: Основи, 1998. – С.158.
- <sup>4</sup>Див. докладніше: Білоус П.В. Паломницький жанр в історії української літератури. - Житомир, 1997.- С.65-70.
- <sup>5</sup>Див.: Білоус П.В. Василь Барський на Львівщині // Жовтень. – 1981. – №11. – С.124-126.
- <sup>6</sup>Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – С.55.
- <sup>7</sup>Там само, – С.57.
- <sup>8</sup>Хейзинга Й. Осень Средневековья. – М.: Наука, 1988. – С.318.
- <sup>9</sup>Странствованія Василя Григоровича-Барского по святым мѣстам Востока с 1723 по 1747 г.; В 4-х ч. – СПб, 1885-1887. – Ч.І. – С.95 (далі вказуємо частину і сторінку цього видання в тексті).

## II. Історико-літературний процес

*Гутарук Олена*  
(м. Запоріжжя)

### **Діалоги Ніколаса Бретона: центральні ідейні концепти та специфіка їх художньої репрезентації**

Літературна спадщина Н.Бретона є напрочуд різноманітною і дуже плідною, хоча цей автор увійшов до письменницького цеху в досить зрілому віці – 34 років. З реєстру книговидавця видно, що щороку виходили друком одна, а то й дві книги Н.Бретона<sup>1</sup>. Серед значного прозового доробку цього письменника виокремлюється велика група творів, складених у діалогічній формі. Їх нараховується близько одинадцяти з-поміж двадцяти двох творів Бретона у прозі. Отже, діалоги складають майже половину його прозової спадщини.

Термін “діалог” у літературознавчих джерелах постає у двох іпостасях: по-перше, як “літературна форма” драматичних та прозових творів, а по-друге, як самостійний “літературний жанр”. У цій другій іпостасі діалог має відношення, передусім, до творів, написаних філософами, і з цієї причини фігурує у літературно-критичних джерелах найчастіше з атрибутом “філософський діалог”.

Щодо діалогів Н.Бретона, то ці свої твори автор найчастіше називає саме “діалогами” (“Світ божевільний, панове, зрозумійте мене правильно. Веселий *діалог* [це підкр. і подальші виділення мої – О.Г.] між двома подорожніми, Тейкером та Містейкером”, 1603). Або ж у назві чи у вступному слові до читача автор говорить про те, що “ця річ написана у формі діалогу” (як приміром, у передньому слові до твору “Досвід старого та почуття юнака”,

1605). Цікаво зазначити, що деякі дослідники, котрі займалися вивченням прози Бретона, окремі твори, написані письменником у діалогічній формі, навіть усупереч авторським дефініціям подекуди визначають у полі інших жанрових термінів. Так, наприклад, Е.Моріс називає діалог “Досвід старого та почуття юнака” “памфлетом”<sup>2</sup>. У комп’ютерній базі даних бібліотеки Чедвік (Великобританія) твори-діалоги Бретона розподілені за рубриками “Проза” та “Драма”, причому щодо творів, віднесених до другої категорії, подається коментар типу “не ставився на сцені, або дата постановки не відома”. “Пригоди Грімелло” (1604), написані у формі діалога, у цій базі зустрічаються двічі: і в рубриці “Проза”, і в рубриці “Драма”. Примітно, що В.Девіс називає даний твір “джест-бук”, тобто “джестовою книгою” або “збіркою жестів”<sup>3</sup>, Ф.Чандлер теж вбачає в ньому відлуння джест-бук<sup>4</sup>, а дослідник А.Бален говорить про “Пригоди Грімелло” як про “трактат”<sup>5</sup>.

У цілому характерною рисою майже всіх творів цього періоду була відсутність чітких жанрових меж, або ж своєрідна гетерогенність жанрової природи англійської ренесансної прози<sup>6</sup>, яка зумовлювалася тенденцією до контамінації різножанрових елементів. Це стосується як творів, котрі відносяться до жанру, що аналізується у цій статті, так і всіх без винятку прозових творів елизаветинської літератури. Так, приміром, роман Томаса Лоджа “Розалінда” поєднує в органічну художню цілісність провідні жанрові компоненти поетики пасторального та рицарського романів<sup>7</sup>, памфлет Роберта Гріна “Гріш мудрості, куплений за мільйон каяття” синтезує елементи притчі, соціально-побутового памфлету та етико-виховного трактату<sup>8</sup>, а в “Пірсі безгрошовому” Генрі Четтла можна помітити відразу елементи пікарески й пасторального роману<sup>9</sup>. Цей перелік можна продовжити й за рахунок згадок про інші твори елизаветинців, але сама тенденція до контамінації різнохарактерних жанрових первнів, елементів, кліше і т. ін. досягла свого апогею вже на схилі елизаветинської доби, тобто тоді, коли маньєризм знайшов своє остаточне оформлення.

Як зауважує українська дослідниця Л.Я.Потьомкіна, “маньєристична жанрова поетика, пов’язана з принципом “творити у власній манері”, з орієнтацією на поєднання антиномій і контрастів” була “спрямована не стільки на збереження, чи, навпаки, трансформацію будь-якого жанрового зразка, скільки на

## II. Історико-літературний процес

комбінування поетик антитетичних жанрових утворень (рицарський роман – пастораль, моралістичні повчання – авантюризм)”, спричинюючи появу особливого “багатоскладового жанрового утворення”<sup>10</sup>. На думку Л.Я.Потьомкіної, природа цього процесу зумовлювалась “комбінаторним мисленням, котре безпосередньо пов’язане з маньєристичним художнім самоусвідомленням, що відмовляється від прямого наслідування і полемічно засвоює поетику об’єднання різних жанрових зразків”<sup>11</sup>. Тому цілком зрозумілою видається тенденція аналізувати окремі діалогічні твори Н.Бретона в межах інших літературних жанрів.

Майже у кожному із зразків діалогу, створених Ніколасом Бретоном, виділяється одна постійна риса, котра структурує художнє ядро його оповіді. Такою рисою є *хронотоп дороги, шляху, мандрівки*. Саме ця особливість відрізняє діалоги Н.Бретона від творів подібного жанру античних та італійських авторів. Як відомо, в діалогах античних письменників розмови дійових осіб проводилися здебільшого на фоні спокійної природи, у затишній обстановці. Італійські гуманісти обирали місцем розгортання діалогів приємні сади або розкішні палаци вельмож. При аналізі ж Бретонових творів впадає у вічі часта актуалізація мотиву мандрів. Іноді він фігурує вже в самій назві діалогу, у характеристиці персонажів як “мандрівників” (“Світ божевільний, панове... Веселий діалог між двома *мандрівниками*, Тейкером та Містейкером...”). Іноколи письменник безпосередньо згадує в заголовку твору хронотоп дороги (“Благаю вас, не майте Гніву. Приємний та веселий діалог між двома *мандрівниками*, котрі зустрілися на широкій *дорозі*”, 1605). Але частіше Н.Бретон вводить мотив шляху в хід самої розмови дійових осіб (так, вони можуть зустріти один одного під час своєї подорожі, або вже після повернення розповісти про побачене). Почасти це відображає атмосферу епохи Великих географічних відкриттів і загальне захоплення англійців мандрами, завдяки яким поставали нові обрії й розширювався інформаційний діапазон свідомості нації (дух відкриття пов’язується певним чином і з концептом задоволення, яке людина відчуває від спроможності пізнавати навколишню дійсність).

Хронотоп дороги пов’язує частково діалоги релігійно орієнтованого письменника Н.Бретона з жанром, приналежним до

попередніх епох, а саме з жанром паломницьких ходінь. Це здійснюється, передусім, не лише через звернення автора до мотиву дороги й зображення своїх персонажів у ролі мандрівників, а й через введення того самого концепту користі, що розглядається як один із програмних моментів Бретонових діалогів. Як зауважує український дослідник паломницьких творів П.В.Білоус, до мандрівки людину підводять певні принципи християнської моралі, котрі, наприклад, приписують людині “зміцнювати свою віру через випробування і страждання в дорозі та боротьбу із спокусами”<sup>12</sup>. Наслідком цих випробувань постає набуття певного корисного духовного досвіду, яким людина може (і навіть повинна) поділитися із ближнім, і звідси постає необхідність правильного ведення діалогу з партнером.

Філософський же аспект проблеми жанроутворення діалогу пов’язаний з тим, що приріст знань вимагав від особистості певного узгодження нових поглядів із традиційним та усталеним досвідом, а в літературі це могло бути репрезентовано в межах одного художнього твору, персонажами якого виступали носії різних світоглядних установок. Так, наприклад, однією з центральних ідей твору “Досвід старого та почуття юнака” постає конструктивність взаємовпливу новацій та традицій. Юнак, який щойно повернувся з мандрів, уособлює новаторський і, так би мовити, “екстенсивний” світогляд. Це виражається, наприклад, у тому, що він обстоює потребу в оволодінні чужоземним досвідом, зокрема обґрунтовує необхідність ознайомлення з французькими винами, фламандськими тканинами тощо, а не обмежуватися лише власним пивом та англійською вовною, які так високо цінує його батько – носій консервативних настроїв. Юнак, крім того, виправдовує, так би мовити, “надмірність”, “зайвину” у таких речах, як їжа (надлишок їжі на банкеті, на його думку, є так само виправданим, як і помірне її споживання), одяг (дорогі наряди є, по-перше, втіленням краси в речах, а по-друге, збільшується кількість робочих місць, зайнятих у їх виробництві) тощо. Батько погоджується з деякими аргументами сина, проте говорить про важливість збереження своїх традицій та про перевагу національної ідеї над інтернаціональною, рідного над чужоземним. Тема пріоритетності власне англійського над тим, що приналежне континентальному середовищу, зумовлюється певною соціокуль-

## II. Історико-літературний процес

турною ситуацією, яка оформилась на той час у цій острівній країні, і породжувала своєрідну зверхність англійців щодо інших націй.

Жанр діалогу бачиться найбільш адекватним для зіткнення таких різнорідних ідей – ідеї продуктивності новаторства й тези про переваги сталого, традиційного, консервативного. Причому розкриття ренесансних за змістом ідей відбувається у формі ціцеронівського діалогу, до якого досить часто зверталися гуманісти. Цей тип діалогу передбачав паритетні відносини між співрозмовниками і, відповідно, такий спосіб ведення бесіди, при якому жодна з точок зору не є домінуючою, а загальна думка виростає при зіставленні часткових поглядів персонажів.

У своїх діалогах Н.Бретон, як письменник пізньоренесансної доби, досить часто актуалізує два поєднані між собою мотиви, а саме: мотив *насолоди* та мотив *користі*. Топіка насолоди простежується в двох напрямках: по-перше, як отримання задоволення від процесу читання даного твору, котре, у свою чергу, пов'язане з імпліцитно присутнім у тексті твору, так би мовити, другим видом задоволення – задоволенням, яке “отримали” від своєї бесіди персонажі твору.

Якщо розглянути поетику назв діалогів Бретона, то майже у кожній з них наявні слова зі значенням “задоволення”, “розвага”, “насолода”. Це є водночас типовим виявом ренесансного гедонізму, а також своєрідною маніфестацією власних нахилів письменника, котрий, засвоївши маньєристичну ідею риторичної гри, вочевидь сприймав текст як своєрідну інтелектуальну розвагу. Художню манеру Ніколаса Бретона значною мірою зумовлює прагнення автора надати читачеві задоволення від читання його тексту. Так, скажімо, якщо проаналізувати його твір “Світ божевільний, панове...”, то ми побачимо, що майже кожне речення є суцільною словесною грою. Виникає нерідко таке враження, що саме вибір певного слова програмує подальше розгортання авторської думки. Наприклад, у такому фрагменті речення ми можемо спостерігати цілу низку риторичних фігур, котрі, будучи переплетені між собою, творять суцільну словесну гру: “... I would wish you to **take** a **stayed** course, and **lay away** all **running** humours: **look home, love home, live at home...**” (10). До складу цього, можна сказати, риторичного комплексу входить, по-перше, улюблений

Бретонів прийом антитези (у реченні протиставлені атрибути за ознакою “динаміка-статика”: “stayed course” – “running humours” (сталий курс – рухливі гумори), предикати “to take (course) – to lay away” (обирати – відхиляти), по-друге, ампліфікаційний ряд, члени якого пов’язані між собою як на рівні фонетики (дієслова цього ряду – look, love, live – асонують одне з одним через наявність спільних звуків – [l] або [v]), так і стилістично – за допомогою епіфоричного закінчення, через повторення кінцевого *home*. Отже, словесна гра навіть у цьому невеликому фрагменті тексту розгортається майже на всіх мовних рівнях – від фонетичного до синтаксичного. На підтвердження характеристики Бретонової манери як “словесно-ігрової” можна навести той факт, що письменник часто називав свої твори “іграшками”, а в їхні назви вводив такі епітети, як “приємний”, “веселий”, “чарівний”, обіцяючи у передмовах до своїх книг, що читачі обов’язково отримають від них “задоволення”.

Окрім бажання надати своїм читачам інтелектуальну насолоду Н.Бретон дуже дбає про певну користь, яку вони можуть отримати, прочитавши ним написане. Причому ця користь мислиться в першу чергу як користь духовна, укорінена в релігійному типові свідомості. У творчості Бретона, автора досить сильно зацікавленого й обізнаного у питаннях віри, цей мотив надзвичайно важливою складовою. Майже кожний твір, і діалоги зокрема, він ніби будує за принципом проповідування певної релігійно-етичної категорії, як-то: смирення (“Діалог між Гнівом та Смиренням”, 1599; “Я благаю Вас, не майте гніву. Приємний та веселий діалог між двома Мандрівниками, котрі зустрілись на великій дорозі”, 1605) або християнської честі (“Діалог, сповнений смислу на насолоди, між трьома філософами: Антонію, Меандро та Дінарко, котрі обговорюють тему Честі та Безчестя людини”, 1602). І навіть якщо Бретон не аналізує дані концепти на засадах центральної ідеї твору, то у ході нарації автор обов’язково торкнеться якоїсь морально-етичної категорії, будучи здатним цілком тривіальну тему розвинути під кутом зору релігійного моралізаторства.

Отже, традиційним чинником, який детермінує жанрову основу діалогів Н.Бретона, постає мотив мандрів з метою пошуку правильного знання. У риторичній свідомості автора, творчість



## II. Історико-літературний процес

якого припадає на добу маньєризму та бароко, цей мотив переплітається з мотивом гри зі знанням (передусім, у грі зі словом, яке представляє це знання у згорнутому вигляді). Як вже було зазначено, характерною рисою Бретонових діалогів є поєднання концептів користі та насолоди від здобуття нової інформації. Внаслідок прочитання його творів читач отримував, так би мовити, “приємну користь” або ж “корисне задоволення”, відбите у відомій формулі Горація “розважаючи повчай”, яку так органічно засвоїли письменники Відродження.

Тематика бретонових діалогів і навіть сама жанрова форма, обрана ним, певною мірою слугували й соціальній користі жителів Туманного Альбіону, перед котрими як наслідок епохи Великих географічних відкриттів постала проблема узгодження старих традицій із чужоземним досвідом. І жанр діалогу видається у цьому контексті досить зручною формою для репрезентації проникнення нового знання в острівну ментальність англійців. Топіка мандрів у діалогах Н.Бретона розвивається, по-перше, як профанна, так би мовити, звичайна “земна” мандрівка, і як подорож вищого рівня – тобто як шлях справжнього християнина до Бога. Бретон, письменник з відчутною релігійною орієнтацією, нерідко увесь світ представляє у вигляді велетенського простору, в якому людині надано можливість торувати свій власний шлях. Головним у цій подорожі він вважає саме правильний вибір екзистенційних орієнтирів. Тому в його діалогах лейтмотивом звучить тема релігійного моралізаторства. Бретонове письмо часто уподібнюється до релігійної проповіді, а звичайні люди, персонажі його діалогів, інколи нагадують священиків, у ролі яких вони виступають один щодо одного, ставлячи собі за мету нагадати ближньому про справжні духовні цінності. Крім того, в процесі обґрунтування відмінних поглядів, які є закономірним наслідком і проявом різного життєвого досвіду дійових осіб, співрозмовники наводять чимало екземплицитного матеріалу своїх, так би мовити, “подорожніх” або “домашніх нотаток”, і тим самим збільшують панорамність зображення, розширюють художній простір твору.

Отже, в діалогах, котрі, нагадаємо, розвинулися з “дидактичної” нарації, філософського дискурсу, органічно виникла певна міметичність. Звичайно, вона спочатку була підпорядкована риторичним та дидактичним інтенціям автора, але