

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

Ренесансні студії

Випуск 4

Запоріжжя 2000

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 матеріали тих досліджень, які торкаються шляхів засвоєння духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох. Відкриття нових літературних персоналій, полемічне переосмислення усталених концепцій, аналітичні огляди – саме під такими ракурсами колектив авторів “Ренесансних студій” пропонує долучитися до надзвичайно цікавої епохи, що запліднила сучасність багатьма здобутками своїх інтелектуальних і духовних пошуків.

Збірник розрахований на широке коло науковців, викладачів гуманітарних дисциплін, аспірантів, студентів та може бути цікавим кожному, хто цікавиться культурою доби Відродження.

Рецензенти: академік НАН України, доктор філолог. наук *Д.В.Затонський*,
доктор філолог. наук, проф. *М.М.Сулима*

Відповідальний редактор

кандидат філологічних наук

Наталія Торкут

Редакційна колегія:

член-кор. НАН України, докт. філолог. наук *Д.С.Наливайко*,

член-кор. НАН України, докт. філолог. наук *О.В.Мишанич*,

докт. філолог. наук, проф. *М.П.Кодак*,

докт. філолог. наук *М.А.Ігнатенко*,

докт. філолог. наук, проф. *О.Д.Турган*,

проф. *М.Сміт* (Канада),

проф. *Л.Я.Потьомкіна*,

док. філол.наук, проф. *В.І.Скибіна*

Рекомендовано до друку Науково-технічною радою Запорізького державного університету (протокол № від 2000 р.) та Вченою радою Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України (протокол № від 2000 р.)

© Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка

НАН України, 2000

ISBN 966 – 599 – 047 – 0

© Запорізький державний університет, 2000.

Передмова

“Від європейського Відродження – до відродження України”

Внутрішній ритм духовного руху епохи Відродження можна підвести під те гасло, що заявлене у назві статті, якою відкривається четвертий випуск “Ренесансних студій”, а саме *“прирощення простору”*. Прирощення, тобто екстенсивне засвоєння як духовного, так і географічного простору, вихід за межі “звичного”, “свого”, налагодження контактів з “іншим”, “чужим”, віддаленим від суб’єкта споглядання у синхронічному і в діахронічному ракурсі, детермінувало життя цієї доби. *Відродження, природження, діалогізм* – ось ряд тих ключових слів, за допомогою яких ми продовжуємо глибше пізнавати й відкривати для себе ту далеку епоху.

У деяких статтях цього випуску, що присвячені темі мандрів, робиться спроба філософського та історико-літературного осмислення ситуації розширення географічного об’єкту.

Література ренесансної епохи характеризується неусталеністю формальних канонів письменницької творчості, потягом до жанрових експериментів, котрі, звичайно, позначалися на гетерогенності тогочасних літературних моделей. Саме на таких “міжжанрових” мандрах на теренах елизаветинської літератури і зосереджують свій дослідницький погляд чимало авторів нашого збірника.

Водночас із підкоренням зовнішнього простору людина Ренесансу прагнула “приростити” і свій внутрішній простір, внаслідок чого зростала тенденція до інтимізації, психологізму у творах романного типу. Про це також йдеться в окремих статтях цієї збірки. Поняття “внутрішнього простору” або “простору душі” найяскравіше осягнуте пасторальною поезією, засади та традиції якої є близькими навіть для модерністських авторів. Це засвідчує одна розвідка, присвячена засвоєнню літературних традицій Ренесансу у творчості письменників нашої епохи. Взагалі, тема міжпоколісних літературних стосунків є наскрізною для усіх випусків “Ренесансних студій”, і в даному вона теж фігурує у цілому ряді статей.

Гадаємо, що коли ми звертаємося до культурних скарбів епохи Ренесансу, то долучаємося до дуже вартісних ресурсів, створених епохою гуманістичного злету, і в наші часи, такі швидкі щодо творення власної історії, продовжує природжуватися та дорогоцінна перлина, що була закладена в Ренесансі.

I. 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)¹. 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 Аквінського², 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 міркуванням³. 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 Землі⁴.

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 прозі⁵. 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”⁶. До прози Григоровича-Барського можна застосувати і висновок ученого про те, що в естетиці Ренесансу активною є “чуттєво-зорова діяльність”⁷, 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”⁸, 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 лозі 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”⁹.

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 снъзи 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 вхрсъ горы, но в пол, при единой великой каменной самородной пещерь, над ужасним, к плачу, умилению же и удивлению приводящим человека, 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,

I. 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”¹⁰. 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 мѣсть. 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 мѣсть”, 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.

- ¹Філософія Відродження на Україні.– К.: Наук. думка, 1990. – С.230-231; Проблема людини в українській філософії XVI–XVIII ст. – Львів: Логос, 1998.– С.134-143.
- ²Ушкалов 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.
- ³Платон. Діалоги. – К.: Основи, 1998. – С.158.
- ⁴Див. докладніше: Білоус П.В. Паломницький жанр в історії української літератури. - Житомир, 1997.- С.65-70.
- ⁵Див.: Білоус П.В. Василь Барський на Львівщині // Жовтень. – 1981. – №11. – С.124-126.
- ⁶Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – С.55.
- ⁷Там само, – С.57.
- ⁸Хейзинга Й. Осень Средневековья. – М.: Наука, 1988. – С.318.
- ⁹Странствованія 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.Бретона¹. 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”². 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”³, Ф.Чандлер теж вбачає в ньому відлуння джест-бук⁴, а дослідник А.Бален говорить про “Пригоди Грімелло” як про “трактат”⁵.

У цілому характерною рисою майже всіх творів цього періоду була відсутність чітких жанрових меж, або ж своєрідна гетерогенність жанрової природи англійської ренесансної прози⁶, 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 романів⁷, памфлет Роберта Гріна “Гріш мудрості, куплений за мільйон каяття” синтезує елементи притчі, соціально-побутового памфлету та етико-виховного трактату⁸, а в “Пірсі безгрошовому” Генрі Четтла можна помітити відразу елементи пікарески й пасторального роману⁹. 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”¹⁰. 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”¹¹. 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 розповідати 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”¹². 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*” (сталій 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

згодом нерідко набувала самодостатнього характеру, і далі жанр діалогу все більше і більше укорінювався в загальній системі прозових творів.

¹Grosart A. B. Memorial Introduction. I. – Bibliographical // The Works in Verse and Prose of Nicholas Breton. In 2 vol. – New York: AMS Press, Inc, 1966. – V.I. – P.xxi-xxiv.

²Morice, E. G. (ed.). Two Pamphlets: Grimellos Fortunes, 1604; An Olde Man's Lesson, 1605. – London: Arrowsmith. 8vo., 1936. – pp.127.

³Davis W.R.. Idea and Act in Elizabethan Fiction. – Princeton: Princeton University Press, 1969. – P.240.

⁴Chandler F.W. The Literature of Roguery. In 2 vol. Boston and New York.: Houghton, Mifflin & Co., 1907. – V.1 – P.205.

⁵Bullen A.H. Preface / Poems, chiefly lyrical, from romances and prose-tracts of the Elizabethan Age: with chosen poems of Nicholas Breton. Edited by A.H. Bullen. – London: John C.Nimmo, 1890. – P.xxvi.

⁶Див. детальніше: *Потьомкіна Л.Я.* Про одну з тенденцій у вивченні англійського роману доби Відродження // *Ренесансні студії*. – Запоріжжя, 1997. – Вип.1. – С.4-7.

⁷Див. детальніше: *Торкут Н.Н.* О специфике и функции пасторальности в романе Т.Лоджа “Розалинда” // *Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению*. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1986.– С.30-35.

⁸Див.: *Склярова Е.М.* Особенности художественной структуры романа Р.Грина “Трош мудрости, купленный за миллион раскаяния” // *Проблемы становления...* – С.15-20.

⁹*Самойленко В.* Поетика заголовку та проблемно-тематичний комплекс роману Генрі Четгла “Пірс Простак” // *Ренесансні студії*. – Запоріжжя, 1999. – Вип.3. – С.76.

¹⁰*Потьомкіна Л.Я.* Цит. вид. – С.5.

¹¹Там само. – С. 6.

¹²*Білоус П.В.* Паломницька проза в історії української літератури. Автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук. – Київ, 1998. – С.16.

II. Історико-літературний процес

Василина Катерина
(м. Запоріжжя)

Конні-кетчерівські памфлети Р.Гріна в контексті Єлизаветинської памфлетистики

Памфлетний жанр, правзірці якого з'являються ще за часів античності¹, став помітним явищем літературного життя саме у XVI столітті.² Причини такої популярності та широкого розповсюдження памфлетної літератури криються в специфіці тогочасної соціокультурної ситуації.

По-перше, у XVI ст. відбувався бурхливий розвиток книгодрукування. Підвищення технічного рівня видавничої справи дозволяло не тільки збільшувати випуск книг, але й суттєво впливати на суспільну думку, оперативно інформуючи читачів про цікаві новини, плітки, чутки, ефективно висвітлюючи соціальні вади на сторінках невеличких за розміром літературних творів, які стоять біля витоків журналістики³.

По-друге, за часів правління Єлизавети на найвпливовішу соціально-економічну силу перетворювався середній клас – торговці, купці, лихварі, ремісники, йомени⁴. Саме цей грошовитий і доволі освічений прошарок став активним споживачем як спеціальної (навчальної, професійної), так і художньої літератури, яка мала втамувати інформаційний голод та компенсувати нестачу розваг у повсякденному житті. Важливо зазначити, що естетичні смаки цієї читацької аудиторії були орієнтовані не на твори з інтелектуальними пасажами кліриків чи стилістичними вправами евфуїстів, а на більш зрозумілу літературну продукцію на зразок мандрівних нотаток, джестів, сенсаційних памфлетів⁵.

Наприкінці XVI ст., переважно через занепад системи протегування, перед письменниками постала нагальна проблема

пошуку заробітків. І хоча літературна праця була не дуже престижною та малооплачуваною, все ж виникає прошарок літераторів, які орієнтуються у своїй творчості не стільки на необхідність творчого самовираження, скільки на можливість отримати прибуток шляхом створення популярної літератури для широкої читацької аудиторії. Першими комерційними письменниками стали такі “університетські уми”, як Т.Лодж, Дж.Піль, Р.Грін, Кр.Марло і Т.Неш⁶. І більшість із них неодноразово зверталися до памфлетного жанру, який був вільним від формотворчих, тематичних та стилістичних канонів і завдяки невеликому обсягу дозволяв швидко реагувати на важливі події сьогодення.

Зазначимо, що у своїх творах елизаветинські памфлетисти висвітлювали різноманітні та різнопланові аспекти суспільного життя. У зв’язку з цим доцільно виокремити декілька тематичних груп англійського ренесансного памфлету, щоб систематизувати величезне розмаїття тематично та стилістично полярних вірців памфлетного жанру.

Одним із перших зародився в Англії релігійно-політичний памфлет, який формувався в процесі взаємодії позалітературних факторів (гострота релігійного протистояння, спричинена специфікою реформаційного руху, а також дискусійність питання щодо перебування Єлизавети I на троні) та літературної реальності (оформлення проповіді у самостійну літературну форму, широке розповсюдження етико-правових, філософських і політичних трактатів італійських гуманістів та ін.). Ці памфлети, що розраховувались на обізнаних та естетично вибагливих читачів, відкривали авторові широкий простір для численних інтелектуальних вправ, розмірковувань та роздумів. Характерними рисами таких творів є безсюжетність та підкреслена суб’єктивність. Памфлетисти добирали і презентували факти у вигідному для себе світлі. Прагнучи переконливості, вони використовували традиційні прийоми риторики, і тому саме риторичність стала центральною стильовою характеристикою памфлету. До цієї тематичної групи можна віднести твори Джона Нокса “Перший

II. Історико-літературний процес

трубний глас проти жахливого правління жінки” (1558), Джона Ейлмера “Гавань справжньої віри та істини” (1559), широко-відомий цикл памфлетів Мартіна Марпрелата та ін.

Другу тематичну групу складають літературно-критичні памфлети, на сторінках яких точилась гостра боротьба між прихильниками різних естетичних концепцій та етичних кредо, апологетами полярних теорій мистецтва. Зокрема, полеміка навколо театру знайшла своє відображення в памфлетах Стівена Госсона “Школа непристойності” (1579) та Томаса Лоджа “Відповідь на “Школу непристойності” Стівена Госсона” (1579). Осмислення реалій тогочасної літературної творчості набувало форми виступів проти евфуїзму, традицій рицарського роману (“Анатомія нісенітниць” (1589) та “Пісна їжа” (1589) Т.Неша) і нерідко переростало в активне і навіть войовниче відстоювання права на індивідуальну творчу манеру (полеміка братів Гарві з Т.Нешем). Основна риса літературно-критичних памфлетів – примат критицизму над конструктивними пропозиціями. При цьому полемічність частенько перероджувалась у гостру сатиричність, яка в свою чергу іноді переростала в сарказм. Зауважимо, що ці памфлети стали важливим генеалогічним джерелом англійських літературно-критичних трактатів наступних епох (Б.Джонсон, А.Поп, Т.Рід та ін.).

До третьої, найчисленнішої жанрової модифікації належать соціально-побутові памфлети, яким притаманні сатиричне зображення окремих соціальних груп населення та критика негативних, з точки зору автора, явищ повсякденного життя. Приміром, у творі Т.Лоджа “Протест проти лихварів” (1589) у вельми негативному ключі змальовується лихварство, а в памфлетах “Застереження Англії” (1578) та “Мрія солдата” (1604), що належать перу колишнього вояка Б.Річа, досить гостро висвітлюється стан справ у англійській армії. В алегоричних фігурах семи смертних гріхів знаходить своє втілення соціально спрямоване побутописання у “Пірсі безгрошовому” Т.Неша.

І все ж найгострішою соціальною проблемою елизаветинського суспільства наприкінці XVI століття, безперечно, було

значне поширення шахрайства⁷. Це й спричинило появу окремої підгрупи надзвичайно популярних у тогочасній Англії так званих конні-кетчерівських памфлетів. Зауважимо, що назва “конні-кетчерівський” не є цілком точною, адже в цих творах описуються вчинки і поведінка не тільки шулерів (тобто конні-кетчерів), але й конокрадів, звідників, кишенькових злодіїв, зрізувачів гаманців, звичайнісіньких крадіїв та спекулянтів. Ця жанрова модель виникла на перехресті соціально-побутової памфлетистики та кримінальної літератури – книг про вагабондів (бродяг).

Біля витоків такого роду літературної продукції стоїть віршований твір Р.Копланда “Шлях до притулку” (1535–36), що містить діалог між автором і службовцем притулку. Лейтмотивом у цьому вірші виступає християнська теза “хай не збідніє рука, яка дає”, хоча водночас і наголошується на необхідності диференційованого ставлення до справжніх злидарів та до симулянтів-ошуканців.

На сторінках книги “Публічне викриття наймерзеннішої й найогиднішої гри в кості та інших подібних розваг” (1552) Гілберт Волкер вперше вводить до літературного обігу такі поняття, як “злочинський закон” (law) і “шахрайський сленг”, та розкриває численні шахрайства гравців у кості, витівки картярів, шантажистів і звідників.

У 1561 році вийшов друком своєрідний “довідник з шахрайства” – твір Джона Оделі “Братерство вагабондів”, в якому доволі чітко і лаконічно викладено класифікацію та основні характеристики злочинців.

Дуже популярний твір елизаветинського знавця кримінального світу Томаса Гармена “Застереження або попередження окаянних, яких в народі називають бродягами” (1566), котрий вважається генетичним предтечею конні-кетчерівських творів Р.Гріна, деталізує і конкретизує інформацію, раніше презентовану Дж.Оделі. На підтвердження своєї точки зору Гармен наводить “правдиві випадки” із життя тогочасного Лондона. Він додає

II. Історико-літературний процес

список імен шахраїв (понад 100), словник арго та фрагмент розмови між пройдисвітами з її “перекладом”.

Синтезуючи свій особистий досвід та ту інформацію, що містилася в творах вищезгаданих попередників, Роберт Грін звертається до написання цілої низки книжок сенсаційного змісту, започатковуючи шахрайську жанрову модифікацію памфлету. Достеменно відомо, що його перу належать 5 таких творів, хоча іноді Гріну приписують ще декілька подібних памфлетів, які вийшли друком уже після його смерті⁸.

У 1591 році було опубліковано першу книгу про шахраїв “Славетне викриття шахрайства”, де детально висвітлюються три найнебезпечніших, на думку автора, різновиди злочинницької практики: конні-кетчерство (шулерство), кросс-байтерство (звідництво) та спекуляція вугіллям. Описуючи вказані різновиди шахрайства, Р.Грін мав на меті (принаймні він про це неодноразово заявляє у тексті) не тільки викрити лихі вчинки негідників, але й застерегти простих городян, йоменів, підмайстрів, котрих злодії й ошуканці принизливо обзивають “конні” (кроликами) або ж зверхньо називають “простаками”. Автор памфлету гнівно таврує пройдисвітів, порівнюючи їх із ненажерливою гусінню та мерзенними гадами, проте й пасивні та недолугі конні, слід зазначити, не викликають у нього особливого захоплення чи симпатії.

Основний масив тексту оформлено за традиціями античної риторики, однак для полегшення сприйняття пишномовної розповіді, навантаженої абстрактними образами та загальними місцями, а також для посилення ефекту вірогідності, письменник вводить до канви твору ілюстративні оповідки на зразок джестових. Зауважимо, що подібність таких фрагментів до популярного серед простого англійського люду анекдоту є лише зовнішньою. Провідний жанроутворюючий елемент – джестовий первінь⁹ – під впливом дидактичних намірів автора підлягає в них суттєвій трансформації. До того ж, центральним героєм у цих вставних історіях є пересічна, неоригінальна у своїх вчинках

людина, а суто розважальна спрямованість джесту поступається місцем викривальності та повчальності.

Наступний памфлет Р.Гріна – “Друга і остання частина конні-кетчерства” (1591) – суттєво відрізняється від першого як за змістом, так і за емоційно-оціночним підтекстом. Автор розширює коло змальовуваних шахрайств: йдеться не тільки про конні-кетчерів, а й про конокрадів, кишенькових злочинців, зрізувачів гаманців, нечесних гравців у боулінг та тих злодіїв, що за допомогою гачка витягують речі з вікон. Між тим, стиль та композиційна організація твору залишаються майже незмінними, а через відверту розважальність викривальний пафос звучить дещо приглушено. “Правдиві” історії, що покликані ілюструвати кожний із видів злочину, наближаються до джестових оповідок не тільки за формою, але й за змістом та ідеєю. Головною діючою особою в них виступає кмітливий шахрай, вчинки якого важко спрогнозувати, внаслідок чого фінал, як і в джесті, виявляється несподіваним. Під час читання цього твору виникає враження, ніби автор симпатизує винахідливим пройдисвітам, а до конні ставиться байдуже.

В іншому конні-кетчерівському памфлеті Р.Гріна “Третя і остання частина конні-кетчерства” (1592) питома вага дидактизму та викривальності мізерна, а весела атмосфера джесту виплескується назовні й опановує всю оповідь. Унікаючи узагальнень та зводячи до мінімуму власні критичні коментарі, письменник широко використовує вставні джестові оповідки. При цьому до тексту вводиться цілком повноцінний джест з його апологією кмітливості й винахідливості. Автор не може приховати свого захоплення вдалим витівками шахраїв, а добропорядні громадяни поволі перетворюються в його творі на персонажів, які викликають роздратування.

У памфлеті “Диспут між конні-кетчером та конні-кетчеркою” (1592) презентується англійський андеграунд, причому характеристики суспільного “дна” вкладені в уста самих декласованих елементів. Головні персонажі – кишеньковий злодій Лоуренс та повія Нен, у мові яких евфуїстично-вишукані вислови

II. Історико-літературний процес

сусідять із сленгізмами та арго, – сперечаються з приводу того, хто з них є більш спритним і кмітливим. Цікаво зазначити, що до цієї книги, на відміну від попередніх памфлетів, Р.Грін не додає словника шахрайської лексики, сподіваючись, вірогідно, у такий спосіб, підштовхнути читачів до знайомства з його попередніми антологіями шахрайств. Він постійно згадує про ці твори, невтомно рекламує їх, намагаючись стимулювати продаж своєї літературної продукції. Аби уникнути осуду за свої прошахрайські настрої, Грін дистанціюється від героїв, які займаються самовихвалянням, а в коментарях навіть висловлює негативну оцінку дій пройдисвітів. Подібний прийом, до речі, застосує він і в останньому конні-кетчерівському памфлеті “Передвісник Чорної книги” (1592).

У цьому творі в ролі оповідача виступає вправний “зłodій на всі руки” Нед Браун, який хвалькувато розповідає про власне життя. Але Р.Грін не полишає читача наодинці з небезпечним зłodієм, він вводить образ автора-протагоніста, котрий, критикуючи ганебну практику ошуканства, заявляє про себе в численних коментарях, які обрамовують текст. Центральна частина твору – п’ять випадків із життя Неда – за своєю жанровою природою нагадує джестову біографію. Джести тут мають коротку експозицію, кульмінацію та непередбачуваний і неодмінно сприятливий для пройдисвіта фінал.

На тій підставі, що у “Передвіснику Чорної книги” наявний центральний персонаж, від імені якого ведеться розповідь, деякі дослідники відносять цей твір до жанру пікарески¹⁰. Однак при цьому, на жаль, не враховується принципова відмінність життєвого кредо пікаро (ошуканство як спосіб тамування природних потреб) та філософії конні-кетчера (шахрайство як самоціль, як засіб самоствердження). Крім того, іспанський пройдисвіт є самотнім і нещасним слугою багатьох господарів, а Нед Браун – вільним зłodієм, віртуозним майстром своєї справи, який дуже часто до участі в злочинах залучає своїх спільників¹¹.

Успіх памфлетів Р.Гріна спричинив появу численних епігонських творів, серед яких можна назвати такі, як “Захист

конні-кетчерства” (1592) удаваного конні-кетчера Катберта (авторство цього твору, до речі, іноді приписують Т.Нешу), анонімний твір “Новини від Гріна із раю та пекла” (1593), “Привид Гріна полює на конні-кетчерів” (1602) Семюеля Роуландза, “Лондонський дзвонар” (1608) та “Світло ліхтаря і свічки” (1608) Томаса Деккера. Елементи поезики конні-кетчерівських памфлетів згодом органічно увібрав у себе англійський шахрайський роман епохи бароко (анонімний “Тріумф істини” (1664), “Викриття фальшивої леді” (1673) Ф.Кіркмана, “Повне зібрання записок про життя скандально відомого шахрая Вілла Моррелла” (1694) Е.Сетла та ін.) і Просвітництва (зокрема романна творчість Д.Дефо).

Таким чином, конні-кетчерівський памфлет, що виник як відгук на певні соціокультурні умови, асоціювався в уяві читачів насамперед з ім'ям Роберта Гріна. Він перший із “університетських умів” звернувся до шахрайської тематики та спробував (і доволі успішно) створити літературний прецедент. У своїх творах Грін вдався до маньєристичного експерименту: він не тільки синтезував окремі елементи полярних стилів, але й поєднав у межах однієї літературної моделі вельми різнопланові жанрові первені: риторичний і джестовий. Вагаючись між особистою симпатією до хитромудрих пройдисвітів та соціальним замовленням на їхнє викриття, памфлетист поступово відійшов від експліцитного засудження шахраїв. Запозичуючи матеріал із книг своїх попередників (що в XVI ст. було явищем звичним і цілком природним), він спромігся створити доволі оригінальну та надзвичайно популярну жанрову модифікацію памфлету. Успіх такого реалістичного, у розумінні елизаветинців, опису звичаїв лондонського “дна” здійняв хвилю епігонських творів: цілий ряд послідовників та імітаторів взялися за перо, щоб продовжити започатковану Гріном традицію. Тож думається, що без творчого засвоєння естетичного досвіду конні-кетчерівського памфлету – одного з різновидів соціально-побутової памфлетистики – подальший розквіт памфлетного жанру за часів Д.Дефо та Дж.Свіфта навряд чи був би таким стрімким і вражаючим.

II. Історико-літературний процес

- ¹Про походження памфлету детальніше див. *Нестер З.М.* Поетика памфлета. – Київ: Наукова думка, 1973. – С.7.; *Ткачев П.И.* Иду на "Вы". – Минск: Изд-во БГУ, 1975; Краткая литературная энциклопедия: в 9^{ти} томах. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – Т.5. – С.559; Литературный энциклопедический словарь. Под общ. ред. В.М.Кожевникова – М.: Сов. энциклопедия, 1987. –С.266.
- ²*Ткачев П.И.* Цит. вид.; Литературный энциклопедический словарь ... – С.266.; *Clark S.* The Elizabethan Pamphleteers. Popular Moralistic Pamphlets 1580-1640. – Lnd.: The Athlone Press, 1983; Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences and General Literature. Ninth edition. – Edinburg: Adam and Charles Black. – V.XVIII – P.204.
- ³Three Elizabethan Pamphlets. Ed. by G.R.Hibbard – New York, 1969 – P.24.
- ⁴Детальніше про зростання впливу середнього класу на суспільне життя англійців у XVI ст. див. *Smith A.G.R.* The Emergence of a Nation State. The Commonwealth of England 1529-1660. – Lnd. & N.Y.: Longman, 1984.; *Youings J.* Sixteenth-Century England. – Lnd.: Penguin Books, 1991.
- ⁵*Bock Philip K.* Shakespeare and Elizabethan Culture. An Anthropological View. – N.Y., 1984. – P.17.
- ⁶The Age of Shakespeare. A Guide to English Literature. Ed. by Boris Ford. In 2 vol. – Lnd., 1961. – V.2– P.35.
- ⁷Більш повну інформацію щодо стану злочинності можна отримати із таких джерел: *Smith A.G.R.* Op.cit.; *Youings J.* Op.cit.; *Bock P.K.* Op.cit. – P.16.
- ⁸Наприклад, за словами *К.Рікса*, Р.Гріну приписують авторство памфлету “Захист конні-кетчерства” (1592). Див. *Ricks C.* English Poetry and Prose, 1540–1674. In 2 vol. – Lnd.: Sphere Books LTD, 1970. – V.2 – P.367.
- ⁹Нагадаємо, що вперше цей термін до наукового обігу ввела українська дослідниця *Н.М.Торкут*, яка стверджує, що джестовий первінь – “це особлива репрезентація анекдотичного ядра чи комічної ситуації як закономірного результату (наслідку) свідомої активності індивіда”. Див. *Торкут Н.М.* Жанрова модель англійського ренесансного джесту: генеалогія, поетика та історико-літературна перспектива // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 1998. – Вип.2. – С.32.
- ¹⁰Див., наприклад, *Томашевский Н.* Плутувской роман // Плутувской роман. – М., 1975. – С.19.; *Salzman P.* English Prose Fiction 1558–1700. A Critical History. – Oxford, 1985.– P.206.
- ¹¹Детальніше про зіставлення поетики конні-кетчерівського памфлету з іспанським шахрайським романом йдеться в окремій статті. Див.: *Василина К.М.* Англійський конні-кетчерівський памфлет та іспанська пікареска (спроба компаративного аналізу) // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 1998. – Вип.2. – С.40–45.

*Лілова Олена
(м. Запоріжжя)*

Система образів персонажів у романі Джорджа Гасконя “Пригоди майстра F.J.”

У першому англомовному романі – “Пригоди майстра F.J.” (“The Adventures of Master F.J.”, 1573) – Джордж Гасконь змалював настільки правдоподібну картину буття англійської аристократії другої половини XVI ст., що одразу ж був звинувачений сучасниками у брехні та спробі звести наклеп на відомих лондонських осіб.

Саме майстерність автора у створенні художніх образів згодом дала можливість таким дослідникам його творчості, як Р.Джонсон, С.Т.Прауті, М.Шлаух¹, вести мову про наявність у “Пригодах” реалістичних тенденцій та психологізму.

Система персонажів Гасконевого твору представлена головними героями (любовний трикутник: майстер F.J. – леді Еліно́р – леді Френсіс, а також майстер G.T.) та другорядними (батько Френсіс, чоловік Еліно́р, секретар, леді Перго, інші дами, слуги).

На перетині провідних сюжетних ліній, кожна з яких певною мірою пов’язана з темою кохання, – образ головного персонажа. Цим героєм є молодий аристократ, який фігурує в романі під ініціалами F.J. Він – друг такого собі G.T., від імені якого й ведеться розповідь. На початку твору герой представлений вельми наївним та легковажним юнаком, який через надмірність почуттів складає свої перші ліричні вірші, і при першій же перешкоді, що зустрічається на його шляху, впадає у відчай. Так, іронічний G.T., приміром, зазначає: “збентежений її суворим поглядом, F.J. раптом покинув товариство, пішов у найближчий парк та, зганяючи злість на бідолашньому папері, розривав його на шматочки”². Юнацькою палкістю пройнятий один із перших сонетів, присвячених леді Еліно́р:

“Love, hope and death do stir in me such strife
As never man but I led such a life.
First burning love doth wound my heart to death...”³

II. Історико-літературний процес

Любовні пригоди, через які проходить молодий герой, репрезентовані автором як своєрідна школа змушнння. Видається цікавим зіставити перші ліричні роздуми героя з його пізніми поетичними медитаціями. Так, наприклад, після одного із перших побачень з леді Еліно́р він пише:

What will you more? So oft my gazing eyes did seek
To see the rose and lily strive upon that lively cheek:
Till at last I spied, and by good proof I found,
That in that face was painted plain the piercer of my wound.⁴

Своєрідним дисонансом звучать рядки, написані вже після розриву стосунків між майстром F.J. та дамою його серця. Вірші героя сповнені гірких розмірковувань щодо зрадливої поведінки леді Еліно́р та жіночої природи взагалі, в них описуються почуття самого F.J. та той біль, яке завдає кохання, а також висловлюється сподівання, що здоровий глузд зрештою допоможе герою “одужати”, а життя все ж таки покарає його колишню кохану.

And with such luck and loss
I will content myself,
Till tides of turning time may toss
Such fishers on the shelf.

And when they stick on sands,
That every man may see,
Then will I laugh and clap my hands,
As they do now at me.⁵

На основі вражень від фінальних віршів майстра F.J. можна стверджувати, що перед нами – людина, яка, зазнавши душевного болю й розчарування в коханні, набула певного життєвого досвіду.

Слід зауважити, що роман Гасконя являє собою прозометричний твір, в якому розповідь G.T. оригінальним чином поєднується з поетичними фрагментами. Таких віршованих вставок у творі налічується чотирнадцять. Усі вони є поетичними медитаціями головного героя, і саме завдяки їм читач має змогу скласти певне уявлення про духовний світ юнака та ті зміни, що відбуваються з ним. Цікаво зазначити, що вірші подаються в супроводі коментарів оповідача, майстра G.T., який, по суті, є рупором авторських ідей. Зауваження G.T. дають читачеві можливість побачити не тільки майстра F.J. – “ідеального

закоханого”, яким він постає у своїх сонетах на початку твору, але й те, що залишилося поза блискучою словесною обгорткою. Завдяки контрастові між палкістю, а потім відчаєм, через які пройшов F.J. у своєму коханні до леді Елінор, та стриманістю й іронічністю більш досвідченого G.T. у романі створюється живий образ реальної людини.

Твір Джорджа Гасконя вийшов друком на початку 70^х рр., тобто тоді, коли елизаветинська читацька публіка захоплювалась перекладною континентальною новелістикою (збірки В.Пейнтера, Дж.Фентона, Дж.Петті) та пізньоантичним і рицарським романом, зокрема “Ефіопікою” Геліодора (переклад Т.Андердауна) “Шаленим Орландо” Аріосто (переклад Дж.Гарінгтона), та пальмеринівським циклом, перекладеним Е.Манді. Естетичні смаки широкого читацького загалу формувалися під впливом геліодорівської та рицарської поетики. Стихія лицарських пригод, добре знайома ще з часів Кретьєна де Труа та Томаса Мелорі, атмосфера захоплюючих авантур у стилі Геліодора чи Банделло сприймалися як звичний, майже обов’язковий компонент художнього твору.

У Гасконевому ж романі F.J. не здійснює ані лицарських мандрівок, ані подвигів на честь кохання, прекрасної дами чи заради високої ідеї, він не бере участі в турнірах. Герой долає низку душевних випробувань, котрі й змінюють його особистість. Ми не знаходимо тут зовнішньої авантюристичності, але одержуємо можливість простежити за “лицарською пригодою”, яка формує характер F.J., дозволяючи йому розкрити свої можливості”⁶, тобто за авантюрою в значенні “an unusual experience” (“переживання, незвичайний випадок”)⁷ на рівні тих почуттів і внутрішніх змін, яких зазнає герой.

У процесі аналізу структури художнього образу такого специфічного літературного героя, як майстер F.J., доречно звернутися до схем, розроблених сучасною українською дослідницею Ноною Копистянською. Згідно з її концепцією, “зовнішній простір додатково отримує функцію формування внутрішнього, відбиття характерів, смаків, інтересів, тих чи інших станів душі персонажа...”⁸ Так, у відповідності до схем, які наводить Н.Копистянська у своїй роботі “Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі”, на прикладі

II. Історико-літературний процес

роману Гасконя ми можемо простежити, як через зміни у зовнішньому просторі показано ті зміни, що відбуваються у внутрішньому світі головного героя.

Соціальний простір замського маєтку десь на півночі Англії, куди в якості одного із гостей потрапляє Ф.Дж., згодом, під час його хвороби та кризи в стосунках з леді Елінор, звужується до особистого простору кімнати героя. А поставивши “крапку” в любовній пригоді, він взагалі залишає цей замок.

Впродовж усього твору Ф.Дж. перебуває у спільному просторі з леді Френсіс (герої називають одне одного “моя Надія” і “моя Довіра”), жінкою, з якою він підтримує дружні стосунки і яка самовіддано його кохає. Щодо іншого простору, інтимного, спільного з леді Елінор (свої листи персонажі Гасконя підписують словами “Він” і “Вона”), то він згодом руйнується через те, що між героями зникає взаєморозуміння. Отже, в романі Гасконя представлено дві сфери духовного існування головного персонажа: дружба і кохання. Саме ці категорії, до зіставлення яких вперше звернувся Гасконь, стануть у подальшому провідними в творчості його молодших сучасників (“Евфуес” Дж.Лілі, “Розалінда” Т.Лоджа, “Отелло” В.Шекспіра та ін.)

Через хворобу майстер Ф.Дж. вимушено обмежує свій зовнішній соціальний простір. Деякий час він аналізує ситуацію зради, а потім вирішує взагалі відмовитися від того простору, в якому існував раніше. Простір майстра Ф.Дж. у “Пригодах” Дж.Гасконя – географічний, топографічно узагальнений (“Одного разу десь на півночі нашого королівства цей Ф.Дж. випадково потрапив у товариство однієї прекрасної та шляхетної дами”⁹), що надає романові певної реалістичності. Цей простір, крім того, є тимчасовим, перехідним, проміжним, **простором порогу**: Ф.Дж. – гість, любовна пригода змінює його як особистість і після цього він покидає замок. **Його від’їзд є від’їздом у психологічно-локальному просторі, викликаний потребою забути розчарування, яке герою довелося пережити.**

Доволі цікавим здається рішення автора помістити персонажів твору, який він назвав “Пригоди майстра Ф.Дж.”, у замкнутий простір. Пригадаємо, що за часів Гасконя герої дуже популярних тоді рицарських романів майже завжди подорожували. Як зауважує О.Светлакова у статті “Зміна хронотопу дороги в “Дон Кіхоті”,

мандрівний лицар, найкращі якості якого розкриваються в дорозі, протистоїть будь-якій замкненості. “Фатальні обставини змушують героїв пережити призначені їм лихі пригоди, перед тим як заспокоїтися в нерухомій замкненості родинного побуту”¹⁰. Проте в добу Відродження була відома й інша літературна традиція, за якою герої існували у замкнутому просторі. Так, у “Декамероні” Боккаччо молоді люди вирішують залишити Флоренцію, де лютує чума, і вирушають до замиської садиби, де й проводять час у пристойних розвагах. Як відзначив відомий знавець ренесансної літератури Б.І.Пурішев, ця молодь – обранці, їхня ф’єзоланська вілла – щось на зразок ковчега у вирі нового всесвітнього потопу”¹¹. На думку В.Бранки, оповідачі в “Декамероні” можуть створювати свої звернені до людства історії лише тому, що вони відірвані від подій тлінного світу, знаходяться в ідеальній атмосфері поза часом і простором¹².

За словами Б.І.Пурішева, при згадці про “Вступ” до “Декамерону” йому на думку спадало утопічне Телемське абатство великого французького гуманіста XVI ст. Франсуа Рабле. “Там, у чудовому палаці, прикрашеному творами мистецтва, жили юнаки і дівчата, жили в мирі, злагоді, радості. Телеміти втілювали собою початок нового світу та його майбутню розумну гармонію”¹³.

“Ідеалізовані товариства”, які у замиському маєтку розмірковують над вічними проблемами людства, представлені також в творах Кастільоне (двір Гвідобальдо Урбинського) і П’єтро Бембо (замок Азоло). Як зазначає Я.Буркхардт, посилаючись на “Діалог про ведення господарства” Аньоло Пандольфіні, в уявленні італійця доби Відродження вілла була символом щастя, спокою, здорової їжі, чистого повітря, а “деякі будівлі нагадували замки розкішні й вишукані... Спільне життя в гостинному домі, полювання та інші розваги під відкритим небом були не раз привабливо описані”¹⁴. Відомий ренесансознавець протиставляє італійську традицію проводити час за розмовою у приємному товаристві на віллах, де “спілкування набувало більш вільного і невимушеного, ніж у залах міського палацу, характеру”¹⁵ північній звичці “породжувати **звеличені** ідеї на самоті”¹⁶.

Отже, спілкуючись у замкнутому просторі, людина могла одержати такий же життєвий досвід або уроки, які вона отримала б подорожуючи, з тією однак різницею, що під час бесіди вона ще й

II. Історико-літературний процес

мала можливість розкритися як гарний оповідач або як цікавий співрозмовник.

Розглядаючи роман “Пригоди майстра F.J.” з точки зору його просторової організації, бачимо, що у Гасконя у замському маєтку гості також ведуть філософські бесіди (цікаво зауважити, що F.J. при цьому залишається єдиним чоловіком у жіночому товаристві). Втім, такі розмови є лише фоном, завдяки якому ми можемо скласти більш-менш чітке уявлення про те, як мешканці й гості замку проводили своє дозвілля. Головна інтрига твору (хоча цю історію також міг би розповісти котрийсь із з гостей маєтку) розвивається на наших очах, у тому ж самому замку, в замкнутому просторі. (Це дозволяє читачеві краще зрозуміти почуття героя, глибше відчувати, що і як переживає майстер F.J.?) Ця художня знахідка (художній прийом?) Гасконя дає можливість читачеві відчувати, що і як переживає майстер F.J. Рух, зміни, (подієве?) напруження пригоди – невід’ємні риси запрограмованого хронотопом дороги змісту відбуваються у внутрішньому світі Гасконевого персонажа. Саме тому, ймовірно, в просторовій організації твору автор і віддав перевагу замкнутому простору перед дорогою, яка в уяві Єлизаветинців поставала невіддільною складовою пригод.

Наближеність Гасконевого твору до життя та переконливість у зображенні почуттів головних героїв породжують питання щодо автобіографічності роману. І якщо стосовно припущення, що романіст нібито особисто пережив ту любовну пригоду, про яку йдеться в “Пригодах”, можна висловлювати лише деякі здогадки, то значно впевненіше, як думається, можна проводити паралель між автором та образом G.T. Цей герой виконує у творі декілька функцій. По-перше, у вступних листах, включених до передмови, Гасконь вустами G.T. висловлює своє ставлення до тогочасної вітчизняної літератури. На думку автора, серед його співвітчизників, на жаль, немає таких творців, які були б здатні залишити своїм нащадкам спадщину, подібну до античної, або ж були б гідними послідовниками Чосера. Гасконь висловлює незгоду з тими, хто вважає вірш літературною формою, придатною виключно для створення любовної лірики¹⁷. По-друге, G.T. коментує написані майстром F.J. вірші, тобто ранні поезії самого Гасконя. І завдяки цьому автор, який уособлює зрілого Гасконя-поета, одержує можливість дати в романі оцінку (до речі, доволі високу) своїм

раннім творам. При цьому до власних невдач він ставиться вельми поблажливо. І зрештою, по-третє, виступаючи в якості літературного критика, Г.Т. реагує й на ті події, що відбуваються в романі. Він не залишається стороннім спостерігачем, сміючись, глузуючи, співчуваючи, вболіваючи за героїв твору. Так, Г.Т. сповнений іронії, коли розповідає про те, як хворий F.J. нібито знепритомнів від щастя, а потім швиденько прийшов до тями, коли Елінор увійшла до кімнати аби провідати його. Така надмірна емоційність майстра F.J. була б неприродною, тому і сам Г.Т., а разом з ним, звісно, і читач, не вірять у надчутливість героя.

“Він знепритомнів у її обіймах... Але я чув, як мій друг F.J. зізнався в тому, що то було приємне зомління, і краще б він взагалі не приходив до пам’яті. Бо пригадую, як він казав, що померти через пристрасть було б набагато краще, аніж у передсмертних муках. Але тепер уже важко з’ясувати, яким чином він опритомнів, бо в кімнаті не було нікого, крім нього, умираючого (тому він не може нічого розповісти), та неї, живої (але вона не погодиться розповісти мені про те, що потім буде розголошено)”¹⁸.

За словами П.С.Скотт, небайдуже ставлення Г.Т. до F.J. – найважливіша риса “Пригод”¹⁹, яка надає романові жвавості²⁰, а також дозволяє читачеві глибше зрозуміти характери та поведінку головних персонажів.

Щодо центральних жіночих образів роману “Пригоди майстра F.J.” – леді Френсіс та леді Елінор, то слід зазначити, що обидві дами живуть у **сталому** просторі. Але якщо зв’язок між леді Елінор та її локальним простором гармонійний (між жінкою і оточенням не відчувається будь-якого антагонізму, і ми можемо зробити висновок, що поведінка Елінор, її внутрішній світ цілком узгоджуються з прийнятими у суспільстві нормами), то леді Френсіс страждає, хворіє й згасає, так і не знаходячи щастя. Отже, зовнішній простір виявляється невідповідним до її внутрішнього “Я”.

Жіночі образи відтворені Гасконем із дивовижною психологічною глибиною. Нагадаємо, що ще Крет’єн де Труа, широковідомий автор лицарських романів, наділяв своїх героїнь своєрідними, неповторними рисами характеру. А ось в прозовому лицарському романі XIII ст., за словами А.Д.Михайлова, “жіночі образи втратили цю витонченість, стали більш традиційними, шаблонними. Кохані лицарів виявилися блідішими за своїх кавалерів”²¹.

II. Історико-літературний процес

Як зауважує Е.Пірсон, англійські поети XVI ст. у створенні жіночих образів спиралися на такі джерела, як учення Церкви, середньовічні містерії, твори Овідія та інших класиків античності, поезію трубадурів, французький рицарський роман, а також на вітчизняну літературну традицію, представлену насамперед Чосером²². Проте й вплив Франческо Петрарки на англійський любовний сонет XVI ст., вважає дослідниця, важко переоцінити²³. Аналогічну думку виисловлює й Р.Джонсон: “Вірші Петрарки мали найбільший вплив на поезію другої половини цього століття”²⁴.

Кожен поет намагався відтворити в сонеті свою неприступну та прекрасну Лауру²⁵. Ліричний герой схилявся перед своєю коханою, зводив її на п’єдестал, вихваляючи її надзвичайну красу згідно з петрарківським описом зовнішності жінки (**каноном?**) (золоте волосся, “троянди” на щоках, рубінові уста, груди за кольором подібні до слонової кістки), несамовито страждав від своєї палкої, нестерпної пристрасності та обіцяв увічнити даму серця у своїх поезіях, щоб захистити її від впливу часу²⁶. І хоча “петрарківське” ставлення до жінки не виходило за межі куртуазного етикету, воно, за словами Р.Джонсона, не було позбавлене певної чуттєвості²⁷.

Як спроба вирватися з тенет куртуазних традицій та умовностей, що були так добре засвоєні придворними поетами у другій пол. XVI ст. стали відчутніше виражатися анти-петраркістські настрої.

Повертаючись знову до жіночих образів у “Пригодах майстра Ф.Дж.”, зазначимо, що хоча вплив Петрарки на творчість Дж.Гасконя й не викликає жодних сумнівів²⁸, однак англієць зовсім не прагнув сліпо наслідувати італійську чи будь-яку іншу іноземну літературну моду або стиль, більш того, він закликав своїх співвітчизників не робити цього. Так, приміром, образи леді Френсіс і леді Елінор змальовані автором набагато рельєфніше і яскравіше, ніж типові образи коханих жінок у популярних в ті часи любовних сонетах, створених в руслі петраркістської традиції.

Головними рисами Елінор є невірність і хтивість. Дамі належить провідна роль у стосунках із закоханим у неї майстром Ф.Дж., щоправда, героїня керується при цьому доволі низькими мотивами: вона наближує до себе Ф.Дж. тому, що на разі був відсутній її коханець-секретар, та з метою запобігти ймовірному романові між Ф.Дж. та своєю незаміжньою невісткою Френсіс. Зрештою Елінор

виявляється самозакоханою, егоїстичною жінкою, котра зневажливо нехтує почуттями F.J., а на його звинувачення у зраді холодно відповідає: “Навіть якщо я й скоїла це, то що з того?”²⁹

Антиподом жінки-хижачки виступає в романі Гасконя інша героїня – леді Френсіс, яка вміє кохати безкорисливо й самовіддано. Навіть не сподіваючись на взаємність, вона виявляється здатною приборкати ревності та запропонувати майстру F.J. свою дружбу і допомогу: “... ви будете моєю Довірою, якщо вам подобається це ім’я, а мене можете називати, як вам заманеться.” – “Моя Надія, – сказав він, – якщо ви не заперечуєте”³⁰. Отже, герой Гасконя опиняється між двох полюсів, представлених у романі різними типами кохання³¹.

Зауважимо, що “позитивний” жіночий образ (леді Френсіс) у “Пригодах” розкривається повніше, ніж “негативний” (леді Еліно́р). Читач добре усвідомлює, що Еліно́р чинить дуже пагано, коли зраджує свого чоловіка, ображає F.J., але не зовсім ясно, чому саме вона так поводить, важко зрозуміти мотивацію її поведінки. І якщо добрі вчинки леді Френсіс не потребують особливого пояснення, бо добро є природним і мотиви його цілком очевидні (це – велика любов, людяність героїні та її схильність до самопожертви заради коханого чоловіка), то у випадку з Еліно́р усе значно складніше. Мотивація її вчинків у психологічному плані виявляється недостатньо переконливою. І це не дивно, адже спроба Гасконя створити “негативний” жіночий образ була до певної міри унікальною. У тогочасній “високій” літературі відповідні канони вироблені ще не були, тож він змушений був експериментувати, шукати нові художні засоби і прийоми.

Аналіз системи образів роману “Пригоди майстра F.J.” свідчить, що всі другорядні персонажі – герої-функції. У тій картині буття, яку створює Гасконь на сторінках свого твору, кожен з них посідає своє місце: у замка є хазяїн – батько Френсіс; родина, яка мешкає в замиському маєтку, приймає гостей; гості, як і господарі, мають своїх слуг. Щодо потворного карлика-секретаря леді Еліно́р, то саме у час його відсутності між героями виникає любовний зв’язок, який і згасає з його поверненням. Образ секретаря також дещо ускладнює наше загальне враження від образу Еліно́р: упродовж усього твору неодноразово акцентується на фізичних

II. Історико-літературний процес

вадах карлика, але попри свою зовнішню непривабливість він має неабиякий вплив на цю жінку.

Чоловік леді Елінор з'являється в сцені полювання, на яке вони їдуть разом з майстром F.J. Осліплений успіхом у стосунках із леді Елінор юнак грою слів дає читачеві зрозуміти, що його господар – нікчемник. Проте ми також бачимо, що на вершині щастя, герой не такий вже й великодушний до свого позірнього суперника. Згодом F.J. сам опиниться в ролі людини, яку зрадили.

Не можна залишити поза увагою й образ читача, до якого автор звертається протягом усього твору, зазвичай, коли коментує віршовані вставки:

“Якби я не знав, для кого пишу, я б ставився обережніше до того, що саме я пишу.”³²

Судячи з вступних листів до роману та реплік G.T., Гасконь хотів бачити своїми читачами співвітчизників, людей освічених та обізнаних у літературі, здатних дати оцінку не лише любовним сонетам майстра F.J., але й, що важливіше, усьому романові. Він також сподівався, що його твір буде читати молодь, для якої пригоди F.J. стануть застереженням проти подібних випадків. На жаль, такого читача, на чю увагу сподівався Гасконь, у ті часи не існувало. Твір не отримав належної оцінки у сучасників письменника, ілюструючи тезу про те, що елізаветинці у власній творчості випереджали літературні потреби та очікування свого читача³³.

Серед висновків, які витікають з аналізу системи образів роману Гасконя “Пригоди майстра F.J.”, наведемо такі положення:

- Внутрішній світ головних персонажів роману показано в розвитку, складності, суперечності, що надає “Пригодам” певного психологізму. У розкритті характерів та зображенні змін, які відбуваються з героями роману, значну роль відіграє зовнішній простір персонажів.
- Пригоди, про які Гасконь заявив у назві свого твору, відбуваються не на очікуваній читачем дорозі, якою мандрує лицар, набуваючи життєвого досвіду у зіткненні з зовнішніми обставинами, а в замкненому просторі замиського маєтку. Це дає автору можливість показати зміни, спричинені нещасливим коханням, і які розгортаються у внутрішньому світі героя.

- Трактовка Гасконем головних жіночих персонажів у всій їхній складності не відповідає загальноприйнятій за часів автора манері створення образів жінок. Гасконь не наслідує сліпо “петрарківські” умовності кохання, а намагається відштовхуватися у побудові образу жінки від життя та власного досвіду.
- У художньому світі гасконевого роману відбувається розщеплення авторської свідомості на “свою” (G.T.) і “чужу” (F.J.), при цьому між автором і героєм виникає другий тип стосунків, класифікацію яких, услід за М.Бахтіним, наводить у своїй книжці “Мистецтво слова” А.Ткаченко: автор опановує героя і, таким чином, ставлення автора до героя почасти передає погляди автора³⁴. Іронія та симпатія на адресу майстра F.J. свідчать про те, що хоча досвідчена людина краще розуміється на жіночій психології і бачить ту прірву, яка існує між куртуазними моделями поведінки і реальністю, все ж таки автор впізнає у пригодах з майстром F.J. себе і співчуває молодшому герою в його розчаруваннях.

¹Див.: *Johnson R.C. G.Gascoigne.*— N.Y.: University of British Columbia, 1972. — P.121; *Schlauch M. Antecedents of the English Novel 1400–1600.* — London: Oxford University Press, 1963. — P.233.; *Prouty C.T. G.Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier and Poet.* — N.Y.: Columbia University Press, 1942. — P.199,201.

²*Gascoigne G. The Adventures of master F.J.// An Anthology of Elizabethan Prose Fiction, Ed.. By P.Salzman.*- Oxford: Oxford University Press, 1987.- P.8.

³*Ibid.*-p.17.

⁴*Ibid.*-p.22.

⁵*Ibid.*-p.79.

⁶*Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе.* - М.: Наука, 1976.- С.325.

⁷*Webster's Dictionary.*-Запоріжжя: Видавець, 1993.- С.7.

⁸*Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі //Альманах “Молода Нація” 5, 97.* - К.: Смолоскип.,1996.- С.172.

⁹*Gascoigne G. Op.cit.*- P.6.

¹⁰*Светлакова О.А. Изменение хронотопа дороги в “Дон Кихоте” // Сервантесовские чтения, 1988.-Л.: Наука., 1988.- С.118.*

¹¹*Пуришев Б.И. Боккаччо. Ранние произведения: подступы к идеалу гармонического человека. “Декамерон”: утверждение неограниченных человеческих возможностей. После “Декамерона”: кризисные ноты // Литература эпохи Возрождения. Курс лекций.*- М.: “Высшая школа, 1996.- С.47.

¹²*Бранка В. Вступление к “Декамерону”: его организующая роль и идейная связь с основным содержанием.// Боккаччо средневековый.*- М.: Радуга, 1983.- С.54.

¹³*Пуришев Б.И. Цит. вид.*- С.47.

II. Історико-літературний процес

- ¹⁴Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения.-М.: Интрада., 1996. - С.343-345.
- ¹⁵Там само.- С.345.
- ¹⁶Там само.- С.328.
- ¹⁷Gascoigne G. Op.cit.- P.5.
- ¹⁸Gascoigne G. Op.cit.- P.59-60.
- ¹⁹Schott P.S. The Narrative Stance in “The Adventures of Master F.J.”: Gascoigne as critic of His Own Poems // Renaissance Society of America. Renaissance Quarterly. - Vol. XXIX.- No 3.- Autumn 1976.- P.374.
- ²⁰Ibid.- P.377.
- ²¹Михайлов А.Д. Цит. вид.- С.274.
- ²²Pearson L.E. Elizabethan Love Conventions.- NY: Barner and Noble, Inc.,1966. - P.82-83.
- ²³Ibid.- P.79.
- ²⁴Johnson R.C.- Op.cit.- P.18.
- ²⁵Pearson L.E.- Op.cit.- P.83.
- ²⁶Johnson R.C.- Op.cit.- P.24.
- ²⁷Ibid.- P.18.
- ²⁸Ibid.- P.19.
- ²⁹Gascoigne G. Op.cit.- P.79.
- ³⁰Gascoigne G. Op.cit.- P.26.
- ³¹Johnson R.C. Op.cit.- P.122.
- ³²Gascoigne G. Op.cit.- P. 30.
- ³³Sheavyn P. The Literary Profession in the Elizabethan Age.- Manchester University Press, 1967. - P.207.
- ³⁴Ткаченко А. Мистецтво слова.- К.: Правда Ярославичів, 1998.- С.51.

Самоїленко Вікторія
(*м.Запоріжжя*)

Жанрова своєрідність роману Г.Четтла “Пірс Простак”

Питання про жанрову віднесеність зазначеного у заголовку цієї статті твору Генрі Четтла є цікавим з огляду на цілий ряд причин: по-перше, елизаветинська проза за своєю жанровою природою є надзвичайно поліфонічною та гетерогенною; по-друге, романічні твори періоду свого становлення являють собою продукт вельми складний з точки зору їх жанрової атрибуції; і, по-третє, твори письменників епохи, близької до маньєризму, через їхнє прагнення “грати в своїй манері” є дуже неоднорідними в плані їх формального визначення.

У зарубіжній науці побутує традиція розглядати роман пізньоренесансного автора як своєрідну суміш “високого” та “низького” рівнів, як поєднання у межах одного цілого різних і доволі “несумісних” романних світів. Так, у творі Четтла, приміром, неважко помітити риси двох антиномічних поетик – любовно-авантюрної та “крутійської” (пов’язаної з пікарескою традицією), в обрамленні третьої – пасторальної, що загалом можна вважати особливістю маньєристичного мислення автора.

Ф.Манн відносить “Пірс Простак” до категорії “крутійського” роману¹, особливу увагу звертаючи на вплив двох традицій: іспанської пікарески, репрезентованої анонімним твором “Ласарильйо з Тормеса” (1554), та національної “шахрайської” художньої прози. Автор фундаментального дослідження “Історія англійського роману” (1937), відомий літературознавець Е.Бейкер, котрий розглядає елизаветинську добу як період “експериментів” у галузі романного жанру і весь тогочасний роман зараховує до “списку невдач”, твір Четтла романом взагалі не називає, а використовує для його

II. Історико-літературний процес

характеристики інші терміни, зокрема “tale”, “story” або ж “tract”². При цьому дослідник зауважує: “Це – перше англійське оповідання, в якому унаочнюється пряме наслідування іспанського пікареского роману”³.

Л.Райт відносить “Пірса Простака” до класу “сатиричних” оповідань з “характерною алегоричною рисою”⁴. Безсумнівно, що поетика “низової” лінії роману – історії, пов’язані з пошуками хазяїв, а також описи їхніх пороків, манер тощо – всуціль пронизана сатиричним началом. Цьому рівневі твору пізньоренесансного автора притаманний сатиричний погляд на дійсність, який є прикметою настановної тенденції, що була характерною рисою тогочасної романістики.

Д.Вінні, аналізуючи твір Четтла та зауважуючи, що в пізньоренесансній Англії “крутійська” література дуже швидко набувала популярності⁵, акцентує увагу на досить оригінальній структурі цього маньєристичного роману, котрий, на думку дослідника, складається з двох окремих історій, розташованих всередині обрамлення, яке утворює третю оповідну лінію⁶. Історію першого, *високого*, рівня він пов’язує з любовними пригодами благородних героїв (Еміліус, Ліліана), а другий, *низький*, рівень твору – з розповіддю про етапи служіння чесного слуги.

В.Девіс у книзі “Ідея та дія в елизаветинській художній літературі” (1969) досить детально аналізує “Пірса Простака”, відзначаючи, що тому притаманні риси поетики грецького роману та тогочасної “шахрайської” біографії⁷, і звертає увагу на роль “сатиричних вставок”, які віртуозно вплетені письменником у загальну канву твору та створюють дидактичний ефект⁸.

Л.Ешлі називає твір Г.Четтла “пікареским пасторальним оповіданням”⁹. Д.Морголіс зауважує, що для “Пірса Простака” характерним є “продумане поєднання декількох оповідань в одну історію”¹⁰. Але, відзначаючи багатоскладовість Четтлового твору, цей дослідник, на жаль, не дає йому будь-якого жанрового визначення.

Відомий літературознавець П.Селзмен у книзі “Англійська художня проза (1558–1700)” (1985) пише, що “Пірса Простак” водночас поєднує в собі і світ любовно-авантюрного

роману, і художній світ Т.Неша"¹¹. Перегук із творчістю Неша вчений пов'язує з памфлетом останнього "Пірс Безгрошовий (1592). Він також вказує на "певну схожість" між історією Джека Вілтона ("Нещасливий мандрівник", 1593) Т.Неша та розповіддю про факти з біографії Простака¹², відзначаючи вплив тогочасної національної "низо-вої" художньої прози на становлення пізньоренесансного роману.

У вітчизняному літературознавстві до вісімдесятих років нашого століття "Пірс Простак" практично не вивчався. Лише в другій половині 80^x рр. з'явилися роботи Л.П.Привалової¹³, в яких він аналізується. Визначаючи жанрове обличчя цього твору, дослідниця називає його "романом-життєписом, покликаним відтворити широку панораму світу"¹⁴. Основу "Пірса Простака", на думку Привалової, складає "сатирично-авантюрний життєпис"¹⁵. Картини опису життя, змальовані у Четтловому романі, вона порівнює з тими картинами, які представлені в романі Т.Неша "Нещасливий мандрівник", і приходить до висновку, що "в основі "Нещасливого мандрівника" – хронотоп "великої дороги", а Генрі Четтл використовує мотив служіння у різних хазяїв, який походить від іспанської пікарески"¹⁶.

Таким чином, більшість фахівців зараховують "Пірса Простака" до численних зразків романного жанру елизаветинського періоду і справедливо вважають його досить своєрідним і найбільш визначним твором англійського пізньоренесансного автора. Особливо відзначається певна унікальність цього твору. яка полягає у доволі незвичній контамінації різних жанрових форм. І дійсно, "Пірс Простак" – конгломеративне утворення, як, до речі, й багато інших тогочасних зразків романного жанру (зокрема "Евфуес" Дж.Лілі, "Розалінда" Т.Лоджа, "Пандосто" Р.Гріна та ін.). Як зазначає М.Бахтін: "Будь-який роман-гібрид – це з наміром і свідомо художньо організований гібрид"¹⁷. Роман Г.Четтла в цьому відношенні не становить винятку: ця особливість у ньому проявляється навіть більш яскраво, ніж у творах його попередників-романістів.

На думку автора даної статті в романі "Пірс Простак" наявні елементи поетики різних жанрів: притчі, памфлету, мораліте, новели. Проте жодна з цих жанрових форм не є

II. Історико-літературний процес

домінуючою: усі вони як рівнозначні складові частини входять до єдиної романної структури Четтлового твору.

Так, притчове начало в цьому творі відчувається у динамічному подієвому ряді, в епізодах з описом пригод простого підмайстра, історія життя якого дуже нагадує читачеві відомий біблійний мотив блудного сина. Про певну близькість цього твору до жанру притчі свідчить, крім того, й умовність авторського звернення до просторово-часових категорій, і часте використання письменником алегорії, і підпорядкування фабули моралізаторському задуму, що викристалізовується з позиції явного дидактизму.

“Низовий” рівень роману Г.Четтла, а саме розповідь про представників кримінального світу, за жанровими ознаками нагадує памфлет. Історія служіння Пірса – головного героя – значною мірою схожа на популярні в ті часи памфлети про конні-кетчерів. Використання автором злободенної тематики, акцентування уваги на соціальному аспекті, звернення до реальної сучасності, прагнення виявити вади тогочасного суспільства, сатиричне зображення типових представників “злодійського дна” також свідчать про співвіднесеність даного твору з поетикою памфлетного жанру. Адже памфлет, як відомо, був однією з найбільш популярних прозаїчних форм елізаветинської доби, тож не міг, зрозуміло, не впливати на формотворчі експерименти Четтла-прозаїка.

У конгломеративній структурі роману “Пірс Простак” присутній також і новелістичний компонент. Серед письменників епохи Відродження, зауважує А.Ліпатов, доволі поширеними були інтенції щодо написання “багатопланового роману із сюжетними розгалуженнями, що постають у вигляді вставних новел, які є або паралельними або такими, що переплітаються між собою”¹⁸. В романі Четтла дійсно є кілька сюжетних ліній. Зокрема до тексту введено три історії: перша з них розповідає про вигнання монарха Фракії Геленуса та двох його дітей – Еміліуса і Родопи, друга – про блукання світом та ті випробування, що випали на долю іншого сина Геленуса, Селінуса, котрий дуже нагадує собою блудного сина, а третя – про кохання двох благородних героїв – королеви Крита – Еліани та принца Фракії – Еміліуса. Усі ці історії формують

“високу” лінію роману. До цієї ж лінії відносяться також і пасторальні сцени, які складають приблизно дванадцятую частину оповіді. Щоправда, зображення пастушого життя у Четтла значною мірою відрізняється від традиційних для пасторальних романів описів. Оскільки його Пірс – простий пастух, а не закоханий (як мало б бути згідно з романною традицією), то й пасторальне життя змальовується, головним чином, як трудова діяльність пастухів.

Дві третини роману складають події, безпосередньо пов’язані з життям і службою головного героя. Він перебуває у постійних пошуках хазяїв і переходить від одного господаря до іншого. При цьому автор показує духовний ріст свого героя, його моральне вдосконалення. І хоча, змінюючи господарів, Пірс поступово спускається вниз по соціальних сходах, він представлений як духовно стійкий індивідуум, чиї високі моральні якості витримують усі випробування на міцність.

“Пригоди” головного героя складають основну сюжетно-композиційну канву роману. Автобіографічний план, який досить часто зустрічається у творах Четтла, проходить через усю оповідь, що розпочинається картиною ідилічного життя на лоні природи й закінчується у пасторальному локусі. Автор, таким чином, показує, що людина низького статусу, яка не бажає пристосовуватися, може “спастися” та реалізувати себе у ідилічному пасторальному просторі, віддаленому від бурхливого міського життя, яке сповнене інтриг і спокус. Він демонструє еволюційне переродження свого героя із слуги-підмайстра у пастуха – вільну людину. Пастуше життя Пірса, який стає “творцем власної долі”, до певної міри виявляється подібним до праці поета – творця “нової” реальності. Цікавим виявляється той факт, що саме тоді, коли Пірс стає пастухом, у нього виникає потреба осмислити свій життєвий шлях і він подає на суд слухачів (а водночас і читачів) розповідь про свої пригоди. Доречно навести думку Н.Римар: “Задача романіста – не розповісти про значні події, а зробити цікавими події незначні. Роман буде тим вище й благородніше, чим більше він буде відображати внутрішнє і менше – зовнішнє життя”¹⁹. Саме про незначні події й веде мову Четтл, розповідаючи про долю простого підмайстра, який шукає господаря. Цей мотив, як

II. Історико-літературний процес

відомо, був вельми популярним в іспанській пікаресці, однак у Четтла він дещо видозмінюється. На відміну від іспанських пікаро, Пірс не шахрай і не крутій, який піклується лише про пошуки кращого місця під сонцем, герой Четтла – сатиричний спостерігач дійсності. Причому, кожна його “пригода” супроводжується душевними переживаннями. Тож можна сказати, що психологія Простака за своєю сутністю антиномічна життєвим принципам шахраїв – “лицедіїв життя”²⁰.

Характеризуючи романного героя, Н.Римар зазначає, що він “виходить за межі свого звичайного існування, стикаючись з новими сферами життя, проживає ті чи інші ситуації, досліджує їх, освоює та пізнає нові цінності”²¹. Саме таким і постає герой Четтла. Висока мораль, яка, до речі, анітрохи не властива іспанському пікаро, допомагає Пірсу об’єктивно оцінювати події та викривати суспільні й людські вади. При цьому автор очима свого героя, котрий досить часто нагадує дитину, намагається показати процес деградації “могутніх правителів світу”.

“Роман почав народжуватися з виникненням процесу виділення людської особистості, її самоусвідомлення” – зауважує Т.Денисова²². Г.Четтл, розповідаючи в своєму творі про життя маленької людини, прагнув показати становлення особистості, її розвиток. Тож не дивно, що історія служіння Пірса, котрий пройшов “школу життя”, містить в собі певні елементи роману виховання, де “ліричне начало переважає над епічним”²³, хоча в цілому цей твір, безперечно, до роману виховання віднесений бути не може.

Великої ваги надає автор описам реального життя людини, її взаємин із суспільством, зображенню людини як соціальної істоти. Саме реалістичністю оповіді “низовий” ярус роману Четтла відрізняється від “високого”, якому властиві літературна умовність та екзотизм.

Таким чином, “Пірс Простак” – це конгломеративний маньєристичний твір, в якому органічно поєднані елементи різноманітних романних форм. Його можна номінувати як авантюрно-автобіографічний роман з елементами шахрайського роману та з численними вкрапленнями сатиричного опису побуту і звичаїв людей. Цей твір є цікавим зразком

елизаветинського роману, який в історії розвитку романного жанру вважається "підготовчою стадією" на шляху від "romance" до "novel"²⁴.

¹Mann F.O. Introduction // The Works of Thomas Deloney. – Oxford, 1912. – P.25.

²Baker E.A. The History of the English Novel. In 2 v. – London, 1937. – V.2. – P.13,15,122,145.

³Ibid. – P.122.

⁴Wright L.B. Middle-class culture in Elizabethan England. – The University of North Carolina Press, 1935. – P.401.

⁵Winy J. Introduction // The descent of Euphues. Three Elizabethan romance stories: Euphues, Pandosto, Piers Plainness. – Cambridge, 1957. – P.22.

⁶Ibid. – P. 22.

⁷Davis W.R. Idea and Act in Elizabethan Fiction. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1969. – P.192.

⁸Ibid. – P.202.

⁹Ashley L.R. Renaissance Drama. – London, 1980. – P.37.

¹⁰Morgolis D. Novel and society in Elizabethan England. – London: Croom Helm, 1985. – P.39.

¹¹Salzman P. English Prose Fiction (1558–1700). – Oxford, 1985. – P.87.

¹²Ibid. – P.284.

¹³Привалова Л.П. Пути эволюции английского романа последней трети XVI века // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. – Дн-ск, 1986; Привалова Л.П. Основные жанровые особенности модификаций английского романа последней трети XVI века. Дис. канд. филол. наук. – Дн-ск, 1987; Привалова Л.П. Карнавальная культура Англии и становление елизаветинского романа // Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. – М., 1993; Привалова Л.П. Роман "елизаветинцев" и пути развития гуманистической мысли в Англии XVI века // Основные этапы исторического развития поэтики зарубежного романа. – Дн-ск, 1996.

¹⁴Привалова Л.П. Пути эволюции... – С.14.

¹⁵Привалова Л.П. Карнавальная культура... – С. 22.

¹⁶Привалова Л.П. Там же. – С.23.

¹⁷Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975.

¹⁸Липатов А.В. Формирование польского романа и европейская литература. – М.: Наука, 1977.

¹⁹Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. – Воронеж, 1989.

²⁰Бахтин М.М. Цит. вид.

²¹Рымарь Н.Т. Цит. вид.

²²Денисова Т.Н. Роман і проблеми його композиції. – Київ: Наукова думка, 1968.

²³Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX века. – К.: Вища школа, 1983. – С.4.

²⁴Це є класичною інтерпретацією, яку подає Вільям Конгрів у передмові до "Незнайомки" (1692). Автор порівнює поетику "romance" та "novel".

Торкут Наталія
(м.Запоріжжя)

Специфіка становлення й розвитку літературно-критичної традиції на теренах англійського Ренесансу

Уславлена іменами В.Шекспіра і К.Марло, Е.Спенсера і Ф.Сідні, Ф.Бекона і Дж.Донна, епоха правління королеви Єлизавети I (1558-1603) справедливо вважається “золотим віком” англійської культури. Зростання національної самосвідомості, відносна стабільність громадсько-політичного життя, успіхи британської корони на зовнішньополітичній арені та у сфері економічній, інтенсивний розвиток книгодрукування та підвищення загального рівня освіти у суспільстві – все це, безперечно, позитивно впливало на стан справ у царині мистецтва. На другу половину XVI століття припадає незнаний раніше розквіт драматургії і “високого роману”, а також народження цілої низки нових прозових жанрів (памфлет, новела, есе, мемуари, літературна біографія).

Свіжі віяння, що виникали у художній практиці, тенденції, які приходили на англійський ґрунт з континентальних культур, певний резонанс, спричинений знайомством англійців з античною спадщиною, а також чимало питань менш глобального характеру потребували певного теоретичного осмислення, а отже ставали об’єктом уваги як самих літераторів (“men of letters”), так і представників тогочасної інтелектуальної еліти.

Закономірним наслідком підвищеного інтересу елизаветинського суспільства до мистецьких проблем стала поява численних етико-естетичних та літературно-критичних трактатів, на сторінках яких не тільки велося жваве обговорення гостроактуальних тем, пов’язаних зі станом та перспективами національної літератури (“Деякі настановчі нотатки”, 1575,

Дж.Гасконя, “Роздуми про англійську поезію”, 1586, В.Вебба, “Мистецтво англійської поезії”, 1589, Дж.Паттенгема, “Порівняння наших англійських поетів з поетами грецькими, латинськими та італійськими”, 1589, Ф.Мереза), а й популяризувався досвід античної риторики та поетики, осмислювалися теоретичні концепти щодо походження, сутності Поезії, специфіки творчого процесу та стану тогочасної національної літератури (“Розмірковування про поетику”, 1573, Р.Вілліса, “Апологія Поезії”, 1591, Дж.Гаррінгтона, “Захист поезії”, 1595, Ф.Сідні, “Огляд мистецтва англійської поезії”, 1602, Т.Кемпіона, “На захист рими”, 1603, С.Деніеля).

Зародження й розвиток так званого “English literary criticism” (літературно-критичного мислення в Англії) здавна знаходиться в полі зору фахівців. І літературознавча наука на сьогодні має у своєму арсеналі декілька фундаментальних праць, присвячених вивченню цього літературного явища. Ретельна пошукова робота, яку розгорнули наприкінці ХІХ-ХХ ст. такі авторитетні вчені, як Г.Сміт та Е.К.Чемберс¹, завершилася появою надзвичайно цінних антологій текстів англійських ренесансних творів, які безпосередньо присвячені мистецьким питанням, або, принаймні, торкаються певних етико-естетичних проблем. Завдяки плідним зусиллям англійських та американських дослідників накопичено значний досвід у вивченні англійської ренесансної критики: досить детально відтворено хронологію її розвитку², виявлено специфіку впливу античних поетик³ та характер сприйняття середньовічних традицій⁴.

Водночас, необхідно визнати, що доволі широке коло питань, пов’язаних з ранніми фазами становлення літературно-критичного мислення англійців, все ще залишаються об’єктом наукової полеміки, а деякі – потребують більш ґрунтовного комплексного дослідження.

Одним із таких гостро дискусійних питань є з’ясування ролі континентальних маніфестів та декларацій у формуванні елизаветинської літературно-критичної думки. На думку дослідників, зокрема Дж.Спінгарна, А.Гілберта, В.Голла, Л.Володарської, Л.Никифорової, В.Решетова, трактати італійців, а саме: “Коментарі до книги Арістотеля про мистецтво

III. Полемічна трибуна

поезії” (1543) Франческо Робортелло, “Поетика” (1561) Цезаря Скалігера, “Про поета” (1559) та “Поетичне мистецтво” (1563) Антоніо Мінтурно, “Поетика” Арістотеля, викладена народною мовою та прокоментована” (1570) Лодовіко Кастельветро, суттєво вплинули на процес становлення англійської критики. Дехто з науковців, зокрема автор монографії “Коротка історія літературної критики” В.Вімсатт наголошує на цілковитій залежності тогочасної англійської критичної думки від континентальної й називає елизаветинські трактати “малопродуктивними спробами наслідувального характеру”⁵. Водночас, існує і діаметрально протилежна оцінка ролі італійських поетик у формуванні англійської критики. Як стверджує І.Ріверз, твори італійських теоретиків мистецтва за рідким винятком, були взагалі майже невідомі елизаветинцям⁶. Аналогічної думки дотримується і Дж.Аткінс. “Англійський ренесансний критицизм, – пише він, – слід розглядати не як феномен, що утворився в XVI столітті під впливом тогочасних італійських поетик, а скоріше як продовження середньовічних зусиль (a continuation of medieval efforts), забарвлених та оновлених впливом античності”⁷.

Отже, відчутне на сторінках деяких досліджень намагання звести усе різнобарв’я літературно-критичних пошуків елизаветинців до банального переказу “загальних місць” навряд чи можна вважати виправданим і правомірним. Думається, що воно виникає внаслідок ігнорування (можливо неусвідомленого) специфіки ренесансного художнього мислення, а також внаслідок того, що художні феномени вони намагаються розглядати ізольовано, без урахування їхнього генезису та особливостей функціонування в межах певної національної культури.

Саме зростання національної самосвідомості англійців та патріотизм, який у 70–90^x роках XVI століття широко декларувався як в офіційних документах, так і в приватних листах та художній літературі, а також своєрідний етичний скепсис щодо католицьких країн, спричинений успішно проведеною Реформацією, створювали ту об’єктивну основу, на якій зростало і зміцнювалося полемічне ставлення до будь-якого континентального досвіду, як до художньої практики, так

і до її критичного осмислення. Крім того, маньєристичні тенденції, що народжувалися в надрах ренесансного мислення, також певною мірою стимулювали полемічне ставлення до вже існуючого естетичного канону або кліше, викликаючи бажання здійснити власну інтерпретацію “загальновідомої ідеї”. Якщо деякі з ідей прямо запозичувалися елизаветинцями у італійців, то деякі, перетворюючись на об’єкт полемічного осмислення, стимулювали подальший теоретичний пошук. Вельми показовим прикладом останнього може слугувати специфіка осмислення елизаветинцями гедоністичної функції мистецтва.

Як відомо, за часів Ренесансу в Італії та Франції набула значного поширення думка про пріоритетність гедоністичних цілей Поезії. Так, приміром, італієць Франческо Робортелло у коментарях до “Поетики” Арістотеля вельми категорично заявляв, що єдине призначення Поезії полягає в тому, щоб дарувати насолоду. Його співвітчизник, відомий теоретик мистецтва, Лодовіко Кастельветро, у власній інтерпретації Арістотелевої “Поетики”, що побачила світ у 1570 році, протиставляв принципи гедонізму моральному догматизмові стоїків та тій повчальності, яку відстоювали середньовічні автори.

У 70-80^{ти} роки за умов активізації діяльності пуритан, спрямованої на заборону світського мистецтва, відкрита апологетика гедоністичної функції Поезії була абсолютно неможливою. Річ у тім, що пуританські противники Поезії, зокрема С.Госсон (“Школа непристойності” (1579) та “Засудження п’єс за п’ятьма пунктами”, 1581), Ф.Стаббз (“Анатомія непристойностей”, 1583), В.Ренкінс (серія памфлетів) вважали Поезію зброєю диявола саме тому, що вона здатна дарувати насолоду.

Яскравою ілюстрацією пуританського ставлення до гедоністичного аспекту може слугувати “ланцюжок морального розтління”, зображений Госсоном у “Школі непристойності”: “Тільки-но ви зануритеся у це (у Поезію – **Н.Т.**), ви втратите власну голову і свободу, спуститеся на саме дно, а його (поета – **Н.Т.**) вміння виявиться таким впливовим, що учень його стане подібним до натягнутої струни: спочатку він (поет – **Н.Т.**) привчить вас до гри на сопілці (piping), потім до

III. Полемічна трибуна

лицедійства, і це лицедійство приведе вас до задоволення (pleasure), задоволення – до лінощів, лінощі – до сну, сон – до гріха, гріх – до смерті, смерть – до диявола, якщо тільки ви сприйматимете та віддаватиметесь такому навчанню, не опираючись”⁸. Отже, для елизаветинських захисників мистецтва більш актуальними були такі завдання, як затвердження високого громадянського значення Поезії, доведення тези про позитивний вплив мистецтва на суспільну мораль та акцентування уваги на визначній просвітницькій та виховній місії поета. Тобто більшість з них несхильні були абсолютизувати гедоністичний аспект, залишаючись досить послідовними апологетами Горацієвої формули: “розважаючи, повчай”. Зокрема Т.Лодж підкреслював, що мета Поезії – “приносити насолоду і вести людину до мудрості”⁹, В.Вебб зауважував, що, хоча Поезія й дарує насолоду читачам і слухачам, проте її “приємні принади спонукають водночас і до доброчесності, а багатослівні попередження застерігають від пороків”¹⁰. Аналогічної думки дотримувались і Р.Віліс, і Дж.Паттенгем, і Ф.Сідні¹¹. Крім того, в свідомості елизаветинців саме уявлення про “поетичну насолоду” нерозривно були пов’язані з такими поняттями, як пристойність та доречність, що зрештою знайшло своє логічне завершення у так званій теорії декоруму¹².

Ще одним питанням, осмислення якого викликало жваві дискусії як в лоні континентальної літературно-критичної традиції, так і на англійському ґрунті, виявилась така дилема: який саме з компонентів – поетичний дар чи мистецька майстерність – відіграє провідну роль у структурі творчого акту. Нагадаємо, що й італійці А.Мінтурно, Л.Кастельветро, і французький теоретик мистецтва Ф. де Малерб вважали, що головне завдання митця має полягати в тому, щоб досконало оволодіти поетичною технікою, оскільки мистецька майстерність є головною запорукою успіху художнього твору (річ у тім, що Поезію й Риторику вони розглядали як явища одного порядку¹³).

Подібна абсолютизація ролі ремесла, яка мала місце в трактатах вище згаданих авторів, не знаходила широкої підтримки у англійських літераторів та критиків. В Англії

значно популярнішою виявилася протилежна тенденція: більшість елизаветинських “men of letters” були схильні абсолютизувати роль поетичного натхнення. Так, Джон Гаррінгтон, протиставляючи працю оратора та богонатхненну творчість Поета, наголошував, що істинна Поезія є Божий дар, а не рукотворне мистецтво¹⁴. Томас Лодж взагалі вважав, що ані будь-які поетичні вправи, ані постійне тренування у складанні рим аж ніяк не здатні поліпшити якість літературного твору. “Поезія, – зазначав він, – народжується не внаслідок кропіткої праці чи нічних марень, ... а з волі неба, ... коли поети звертаються за допомогою до Муз і просять дарувати їм небесне натхнення”¹⁵. Необхідно підкреслити, що Лодж ще не розмежовував християнського та античного розуміння поетичного натхнення, як, до речі, й Філіп Сідні, котрий в одному з сонетів циклу “Астрофіл і Стелла” закликав: “Дурний! – був Музи глас, – / Глянь в серце та пиши”¹⁶. Лише згодом, через кілька десятиліть, Джон Мільтон, як зауважує дослідниця І.Ріверз, “чітко поляризував” ці поняття, визначивши християнське натхнення як справжнє, а те, що приноситься Музами, – як фальшиве¹⁷. Що стосується уявлень Гаррінгтона, Лоджа і Сідні, то вони досить яскраво відбивають специфіку елизаветинського світобачення, в якому гармонійне поєднання античного зразка, що сприймався за позитивний ціннісний орієнтир, та християнської етики ще було можливим.

Втім зазначимо, що більшості англійських пізньоренесансних критиків, на відміну від Гаррінгтона і Лоджа, все таки вдалося уникнути однобічності та надмірної тенденційності в трактуванні природи творчого акту. Єлизаветинці Р.Ешем, В.Вебб, Ф.Сідні, Дж.Паттенгем, а згодом і їхні співвітчизники Ф.Бекон та Дж.Драйден, наголошували на тому, що божественне осяяння обов'язково має поєднуватися з кропіткою працею автора над кожним рядком художнього твору, над кожним його словом. За метафоричним висловом Ф.Сідні, “розум поета має направлятися Дедалом, а Дедал, як відомо, мав три крила, які підносили його до заслуженої слави: Мистецтво (Art), Наслідування (Imitation) та Тренування (Exercise)”¹⁸. Не зайвим буде нагадати, що аналогічних

III. Полемічна трибуна

поглядів дотримувались і представники французької “Плеяди”, зокрема П’єр де Ронсар, Жоашен дю Белле, Етьєн Жодель.

Отже, як бачимо, літературно-критичне мислення елизаветинців не було догматично наслідувальним: маючи яскраво виражені інтенції до “самостійності”, воно часто апелювало до авторитету як своєрідного аргументу в диспуті, але при цьому завжди зберігало спроможність полемізувати з усталеною чи загальноприйнятою точкою зору, коли вона суперечила власній. Як слушно зазначає Л.Баткін, “таким взагалі є принцип “наслідування” в культурі Відродження, бо для наслідування інших, будь вони греками чи латинянами, необхідні вагомі підстави, намір або турбота про те, щоб запозичене відповідало власному, не висмикувалося, звідки доведеться, а народжувалося самостійно і, залишивши власну утробу, лише здавалося б узятим від інших”¹⁹. Ця думка російського вченого, як видається, напрочуд вдало висвітлює одну з важливих рис особистісного самоусвідомлення пізньоренесансного митця. Його індивідуальність могла виявитися не тільки у результативному пошуку власного шляху чи ідей, але і в оригінальній інтерпретації “чужого” (котре сприймається як спільне надбання), у самому komponуванні “загальних місць”, у суб’єктивному тлумаченні банальної думки або в її полемічному спростуванні.

Коло питань, що привертало увагу тогочасної ренесансної критики, було майже однаковим для різних західноєвропейських країн. Проте пріоритетність, що надавалася певному аспекту в тій або іншій країні, зумовлювалася конкретними (специфічними для кожного регіону) соціокультурними, естетичними та суспільно-етичними потребами. Так, літературно-критичне мислення ренесансної Німеччини орієнтувалося насамперед на осмислення й інтерпретацію кращих зразків національної художньої традиції. У Франції діячі “Плеяди” намагалися втілювати власні теоретичні принципи в художній практиці. В Італії активно розроблялися загальнотеоретичні концепції та питання, пов’язані з призначенням і тогочасним станом мистецтва слова. Цікаво зазначити, що і в київських поетиках XVII століття саме прогностично-прикладний аспект був пріоритетним. Щодо Англії, то тут найбільша увага

приділялася аспекту етичному, і це зумовлювалося головним чином характером англійської Реформації.

У корені помилковим видається твердження М.Нефьодова, автора “Історії зарубіжної критики та літературознавства” (1988), ніби “Реформація, проведена зверху, звільнила англійських гуманістів від боротьби за світську культуру”²⁰. Обмежуючи боротьбу за світську культуру лише “різкою антиклерикальною спрямованістю” творів, цей дослідник фактично повністю ігнорує елизаветинські “баталії” навколо театру – один із численних загальнокультурних наслідків непослідовності тюдорівської Реформації, важливий компонент духовного життя країни в другій половині XVI століття.

Нестабільність тогочасної релігійної ситуації в Англії сприяла посиленню пуританського руху. Пуритани, котрі вже самою своєю назвою проголошували орієнтацію на чистоту віри та високу мораль (“purenness” – чистота), висували впорядковану систему суворих морально-етичних постулатів, які стосувалися не тільки церковного, але й світського життя. Прагнучи “очистити” віру і суспільство від “залишків папізму”, вони піддавали нищівній критиці духовну атмосферу тодішньої Англії. На думку пуританських проповідників, саме мистецтво значною мірою спричиняло моральний занепад англійського суспільства. Священик Джон Стоквуд, обурюючись тим, що “один лише звук труби скликає одразу тисячу людей на огидну виставу, тоді як церковний дзвін протягом цілої години не збирає на проповідь і сотні слухачів”, вимагав закрити театри²¹, а Стівен Госсон (у минулому драматург), приставши до лав ворогів мистецтва, називав поезію – “школою непристойності” (the school of Abuse), а театр – “справжнісінькою бойнею християнських душ”²².

Напади пуритан на мистецтво особливо активізувалися в сімдесяті роки, коли внаслідок будівництва у Лондоні постійних театральних приміщень “Театру” та “Куртини” вистави почали відбуватися щоденно. Саме тоді вийшли друком критичні твори “Трактат, в якому засуджуються нікому непотрібні п’єси та інтерлюдії” (1577) Джона Нортбрука, “Школа непристойності” (1579) та “Засудження п’єс за п’ятьома пунктами” (1581) Стівена Госсона, “Трубний глас, що

III. Полемічна трибуна

вдруге та втретє закликає відмовитися від п'єс" (1580) анонімного автора, "Анатомія непристойностей" (1583) Філіпа Стаббза, "Брусок часу" (1587) Джорджа Ветстоуна та анонімний твір "Загибель сценічних вистав" (1599).

Закономірним наслідком розгорнутої пуританами кампанії, спрямованої на закриття театрів та суворе обмеження публікацій літератури нерелігійного характеру, стала поява численних літературно-критичних творів на захист світського мистецтва (Т.Лодж, Ф.Сідні, В.Вебб, Дж.Паттенгем, Т.Неш та ін.). У процесі бурхливої полеміки навколо етичних проблем мистецтва відбувалася своєрідна духовна поляризація елизаветинського суспільства – розподіл на два ворогуючих табори ("гонителів Поезії" та її "захисників").

Ця боротьба поглядів та ідей не лише втілилась у так званій "війні памфлетів", але й фактично стала потужним фактором активізації літературно-критичного мислення. Виникла суспільно-естетична потреба з'ясування місця Поезії в духовному житті нації, чіткого визначення її соціальної, естетичної та виховної функцій. Це, в свою чергу, потребувало нагального вирішення низки таких загальнотеоретичних питань, як походження, сутність і природа Поезії, специфіка творчого процесу, роль натхнення й "регулярних вправ" тощо. Водночас помітно зростав інтерес до аналізу тодішнього стану англійської Поезії та причин її занепаду, велися активні пошуки шляхів її вдосконалення, широко популяризувалися естетичні надбання античної й сучасної світової художньої практики.

Ледь не кожен елизаветинський літератор-практик у тій або іншій формі (чи то в трактаті, чи то в передмові до власного твору, чи то в устами свого літературного героя) намагався задекларувати позицію, яку він особисто займав у кардинальних дискусіях епохи. Крім того, жоден з них, так чи інакше торкаючись літературно-критичних проблем, не поминув увагою питань щодо статусу Поезії та її місця в суспільному і духовному житті нації. Тож, вочевидь, саме цей власне етико-естетичний аспект якраз і був домінантою художньої підсистеми – елизаветинської літературно-критичної традиції.

Усе розмаїття суджень елізаветинців з приводу Поезії умовно може бути укладене в русло двох магістральних потоків: пуританськи-ортодоксального (“противники”) та значно потужнішого – апологетичного (“захисники”). Такий розподіл запропонував дослідник Г.Сміт²³, який порівнював погляди “пуритан” і “захисників поезії”. Запропоноване ж Е.Міллером протиставлення “пуритан” та “гуманістів”²⁴, як уявляється, є менш вдалим, оскільки сама специфіка англійського пізньоренесансного гуманізму, що значною мірою продовжував традиції гуманізму християнського та громадянського, виключала подібну опозицію. Крім того, серед пуритан було чимало гуманістів, наприклад, С.Госсон та Т.Делоні. І нарешті, як переконливо доводить Т.Павлова, у політичному й культурному житті Англії пуританізм відіграв також і певну позитивну роль²⁵.

Антагонізм на світоглядному рівні, який був джерелом постійної етичної непримиренності ворогуючих сторін, у 70–80^{ті} роки перетворився по суті на механізм внутрішнього розвитку літературної критики: кожен із пуританських памфлетів викликав реакцію “захисників Поезії” і навпаки. При цьому під час викладення чи то критичної, чи то апологетичної думки відбувався прорив до “нових” аспектів проблеми. Згодом (у 80–90^{ті} роки) ці аспекти розглядалися вже більш детально, і такий розгляд часом спричинював резонансну хвилю “заперечень”. Крім того, брак усталених поглядів на сутність та походження Поезії певною мірою стимулювала також і теоретичну активність елізаветинців, а літературна практика постійно надавала конкретний матеріал для аналізу й критичного осмислення.

Центральну проблему – роль Поезії в духовному житті суспільства – “противники” і “захисники” вирішують діаметрально протилежним чином. Уже навіть заголовки пуританських памфлетів свідчать про те, що їхні автори вважають світське мистецтво засобом морального розтління й протиставляють його богоугодним справам, тобто церковним проповідям, читанню Святого Письма і т. ін. Доволі показові у цьому плані, наприклад, назви творів Джона Нортбрука (“Трактат, в якому гра в кості, танці, суєтні п'єси чи інтерлюдії,

III. Полемічна трибуна

а разом з ними й інші пусті розваги, що звичайно мають місце в суботній день, засуджуються авторитетом Божого слова та давніх авторів”) та Стівена Госсона (“Школа непристойності, що включає засудження поетів, дудариків, акторів, блазнів та решти їм подібних трутнів країни” й “Спростування п'єс за п'ятьома пунктами, яке доводить, що вони неприпустимі в християнській країні”).

Вельми промовистими виявляються й ті метафори, що перетворилися на “загальні місця” пуританської памфлетистики. Так, з легкої руки Філіпа Стаббза Поезія перетворилася на “анатомію непристойностей”, після появи памфлетів Джорджа Ветстоуна й Вільяма Ренкінса театр часто стали називати “бруском часу” та “дзеркалом чудовиськ”. Пуританські блюстителі чеснот не шкодували принизливих епітетів та метафор, коли йшлося про драматургів, поетів і акторів. Так, приміром, Госсон поетичні твори своїх сучасників називав “сміттям” (“trash”), працю драматургів – “шкідливим заняттям” (“mischievous exercise”), а їх особисто – “непотрібними членами громади та явними ворогами добродетності” (“unprofitable members & utter enemies to vertue”), “трутнями суспільства” (“caterpillars of a Commonwelth”), “батьками брехні й співцями марнославства” (“fathers of lyes, pipes of vanitie”) ²⁶. Апологетика Поезії найчастіше розпочиналася посиланням на алегоричне розуміння творів мистецтва, але в процесі “захисту” більшість авторів виходили на рівень теоретичного осмислення завдань літератури й намагалися окреслити коло її головних функцій.

Середньовічна тенденція сприйняття літератури як повчальної алегорії залишалася досить впливовою в Англії. І за часів Ренесансу зокрема автор “Мистецтва риторики” (1553) Томас Вілсон говорив про можливість вбирати “моральні істини у шати поетичного вимислу” ²⁷, а Томас Лодж гостро полемізував зі Стівеном Госсоном, котрий, іронізуючи з приводу алегоричного тлумачення “божевілля Аякса як доблесті, а боягузтва Улісса як політичної мудрості”, констатував згубність будь-яких літературних спроб ²⁸. На думку Лоджа, “під виглядом птахів, звірів, дерев викриваються недоліки світу, ... творення (creation) втілюється в образі

Прометея, а падіння гордині – в особі Нарциса, ... марнославство ж казок є прекрасним, бо якщо ми до них прислухаємося, вони можуть навчити нас мудрості”²⁹.

Алегоричне тлумачення літератури у XVI столітті не тільки слугувало аргументом на користь її існування, але й значною мірою сприяло формуванню апологетичного ставлення до повчальності як обов'язкової риси справжнього художнього твору. До речі, питання про те, “чим” і “як” повчати, стало об'єктом гострої полеміки. Так, Р.Ешем, С.Госсон, Г.Денгем (“Трубний глас, що вдруге та втретє закликає відмовитись від п'єс”), Ф.Стаббз (“Анатомія непристойностей”) вважали, що зображення негативних явищ на сторінках літературних творів чи на сцені лише збільшує порок, провокуючи людину на негідні вчинки.

Однак більшість елизаветинських літераторів постали на захист тези про здатність “поганого прикладу” повчати. Так, приміром, Т.Вілсон, запевняв, що завдяки своїй спроможності викривати носіїв зла, зображуючи їх алегорично, Поезія здатна виправляти пороки³⁰. Дж.Паттенгем саме показ зла з викривальною метою вважав одним із головних завдань Поезії³¹. А літератор-практик Т.Лодж, полемізуючи з С.Госсоном, переконливо доводив, що виставлення недоліку на загальний огляд сприяє його усуненню³².

Думається, що саме завдяки цій літературно-критичній полеміці орієнтація на повчання “поганим прикладом” перетворилася на своєрідний мистецький імператив для елизаветинських майстрів слова. Про це свідчать, приміром, епістоли до “Трагічних роздумів” (1567) Дж.Фентона та “Протесту проти лихварів” (1584) Т.Лоджа, а також пафос останнього роману Р.Гріна “Гріш мудрості, придбаний за мільйон каяття” (1592).

Крім обов'язкової повчальності та орієнтації на дотримання декоруму, яка, в свою чергу, забезпечувала спроможність художнього твору задовольняти гедоністичні потреби, не менш важливою елизаветинці вважали і суспільно-громадську функцію Поезії. Полемізуючи з пуританами та наслідуючи традиції громадянського гуманізму (Т.Мор, Дж.Чік, Т.Еліот), “захисники Поезії” активно відстоювали тезу

III. Полемічна трибуна

про високе призначення митця у суспільстві. Р.Вілліс, посилаючись на досвід античності й християнства, зазначав, що протягом усієї історії людства поет був учителем і авторитетом як для ораторів та філософів, так і для суспільства в цілому³³. Подібною була й позиція Томаса Лоджа, який, крім того, акцентував увагу ще й на просвітницькій місії поета: “поети ... відкрили шлях до знань і розуміння суті речей”³⁴.

Важливою рисою літературно-критичного мислення елизаветинців є авторитарність синтетичного типу, коли зіставляються думки античних та середньовічних авторів, а перевага надається тій із них, що відповідає власному погляду ренесансного критика чи теоретика мистецтва.

Така авторитарність має місце на сторінках літературно-критичних творів Ф.Сідні, Дж.Паттенгема, С.Деніеля та ін. Думається, що саме внаслідок орієнтації елизаветинського мислення на синтез різнохарактерних елементів і відбувалася “модифікація античної літературно-критичної спадщини у руслі християнського віровчення”³⁵. Крім того, у полемічному зіткненні античного й християнського ідеалів (як, наприклад, у наведеному вище фрагменті з твору Лоджа) відчутно проступають і певні соціокультурні тенденції тогочасної доби (зростання інтересу до історії християнства, абсолютизація Святого Письма, актуалізація морально-етичної проблематики тощо), і своєрідний сумнів у абсолютній довершеності античних канонів, який був провісником та одним із перших показників кризи ренесансного світогляду.

У тогочасних трактуваннях сутності й походження Поезії добре відчувається авторитарність синтетичного типу.

Елизаветинці намагалися поєднати *платонівську ідею* про народження Поезії від “Божественної одержимості”, *арістотелівський погляд* на мистецтво як наслідувальне (міметичне) відтворення дійсності та численні посилення на поетичний характер *Святого Письма*.

Надзвичайно популярне в країнах Західної Європи неоплатонічне трактування природи поетичного мистецтва знайшло чимало прихильників і серед англійців. Його поширенню на елизаветинському ґрунті, на думку Дж.Аткінса, значною мірою сприяло ознайомлення широкого загалу з

ідеями Літературного Маніфесту “Бригади” та творчістю поетів “Плеяди”³⁶. Крім того, як уже зазначалося, в ті часи одним із нагальних етико-естетичних завдань англійських захисників мистецтва було спростування пуританської тези про диявольську сутність Поезії. І в такому культурно-історичному контексті Платонівська ідея про божественну природу натхнення виявилася напрочуд вдалим і доречним аргументом на захист поетичної творчості.

Відгомін Платонівської ідеї щодо божественного походження Поезії лунав на сторінках творів Р.Вілліса, В.Вебба, Т.Лоджа, Ф.Сідні, Дж.Паттенгема та Дж.Гаррінгтона (відомо також, що згодом саме таку точку зору відстоював і пуританин Дж.Мільтон). Проте необхідно зазначити, що у філософський аспект платонівської ідеї елизаветинці не заглиблювалися, їх приваблювала головним чином сама формула, де фігурувало поняття “божественного начала”.

Значного поширення в елизаветинській Англії набуло також аристотелівське розуміння Поезії як мистецтва наслідування. Чимало тогочасних критиків (Ф.Сідні, Дж.Паттенгем, Т.Кемпін, С.Деніель та ін.) з успіхом використовувало аристотелівське поняття мімесиса – наслідувального відтворення дійсності – при відстоюванні високого *пізнавального* й *виховного* значення Поезії. А саме ці функції мистецтва, як відомо, перебували в ті часи в центрі гострих етико-естетичних дискусій. Що стосується уявлень елизаветинців про аристотелівську категорію наслідування, то на деяких аспектах цієї проблеми, як думається, варто зупинитися детальніше.

Слід зазначити, що у вирішенні питання щодо походження й характеру Поезії всі без винятку елизаветинські теоретики мистецтва дотримувалися позиції Платона. При цьому діаметральна протилежність естетично-філософських концепцій Арістотеля і Платона ними не усвідомлювалась. Так, Філіп Сідні, наприклад, проголошуючи, що “Поезія – це небесний дар, а не людська вправність (no human skill)”³⁷, тут же називав її “мистецтвом наслідування, або ж, послуговуючись терміном Арістотеля, мімесисом, ... картиною, яка говорить, аби повчати й давати насолоду”³⁸. Як і сам Арістотель, його англійські ренесансні послідовники не

III. Полемічна трибуна

ототожнювали “наслідування” з копіюванням реальності, а відстоювали ідею творчого ставлення поета до наслідуваного об’єкту. Той же Сідні, зокрема, вважав поета творцем нової реальності (“a maker”)³⁹, а Дж.Паттенгем – “наслідувачем” (“imitator”), який за допомогою божественної уяви створює цілий світ із нічого⁴⁰.

Активне ставлення митця до відтворюваної ним реальності обумовлювалося, на думку англійських ренесансних критиків, трьома різнохарактерними інтенціями, а саме, намаганням зобразити *потенційно можливе*, тобто дійсність, якою вона “може бути” (наприклад, у Ф.Сідні – “divine consideration of what may be”⁴¹), показати *ідеалізований або бажаний* зразок, на котрий варто орієнтуватися (Т.Вілсон, Т.Лодж, Ф.Сідні, Р.Вілліс), та відтворити *реально існуюче* буття. Саме остання установка і вкладена В.Шекспіром в уста Гамлета, який, даючи настанову акторам, говорить: “Особливо ж пильнуйте, щоб не виходити за межі вільної природності, бо все перебільшене суперечить мистецтву гри, а метою цього мистецтва, раніш і тепер, було і є – тримати дзеркало перед природою: показувати чесноті її власні риси, чванливості – її справжній образ, а всякому вікові і втіленню часу – їхню форму й відображення”⁴².

У світлі вищевикладеного, припущення Дж.Спінгарна про те, що нібито у розумінні елизаветинцями категорії наслідування домінував ідеалізуючий компонент⁴³, видається недостатньо правомірним. Знайомство з художніми творами пізньоренесансних авторів дає підстави стверджувати, що в даному випадку доцільніше вести мову не про домінування будь-якого з компонентів, а про їхнє співіснування, взаємодію та варіювання. Думається, що саме гармонійне поєднання трьох форм відтворюваної реальності (ймовірної, ідеальної та дійсної) забезпечувало тогочасній Поезії спроможність реалізовувати свої провідні функції: *розважальну* – за рахунок фантазії та вимислу, *виховну* – за рахунок наведення ідеальної норми, взірця тощо, та *суспільно-громадянську* – за рахунок художнього аналізу реальної дійсності засобами мистецтва.

Аналіз елизаветинських концепцій щодо походження й сутності Поезії дає підстави стверджувати, що естетична

свідомість пізньоренесансних англійців формувалася під безпосереднім впливом трьох головних чинників: теорії наслідування Арістотеля, Платонової ідеї про “божественну природу” Поезії та середньовічної традиції християнсько-теологічної аргументації. На відміну від італійських і французьких теоретиків мистецтва, англійці майже не цікавилися філософським аспектом естетичних концепцій Платона, Арістотеля, Плутарха чи Горація. Виняток становлять хіба що Філіп Сідні та Джордж Паттенгем, які, не надто заглиблюючись у сутність проблеми, інколи дозволяли собі полеміку з античними авторитетами з приводу окремих теоретичних питань⁴⁴. Естетична проблематика та загально-філософські питання привертала увагу елизаветинців лише у тому випадку, коли вони необхідні були як база чи аргумент у розв'язанні тих етичних, літературно-критичних чи прогностичних завдань, що ставилися самим життям (скажімо, посиленням пуританських нападок на мистецтво) або художньою практикою. Остання, як відомо, потребувала не тільки критичного осмислення, але й вироблення певних пропозицій щодо її вдосконалення. Така своєрідна програмна установка, що зумовлювалася конкретною соціокультурною ситуацією, була спільною для всіх англійських ренесансних критиків.

Ними було запропоновано кілька шляхів поліпшення поетичної справи, серед яких можна виділити три головних. Насамперед, це суворе дотримання декоруму, про який вже йшлося вище. Так, приміром, літератор-практик Дж.Гасконь, активно відстоюючи право Поета на свободу творчості, водночас наголошував на необхідності й обов'язковості логічного і психологічного зв'язку між окремими епізодами, вказував на неприпустимість частого використання “заялених” метафор, стереотипних образів чи ситуацій⁴⁵. Дж.Паттенгем вважав, що зловживання риторичними фігурами, недоречне використання художніх тропів та надмірне затемнення змісту – найпоширеніші випадки порушення декоруму – свідчать про відсутність у автора художнього смаку⁴⁶.

Другим шляхом удосконалення англійської Поезії елизаветинці вважали реформування всієї системи англомов-

III. Полемічна трибуна

ного віршування. Щоправда, їхні погляди на напрямки такого реформування різко розійшлися, і внаслідок цього виникло дві протилежні концепції. Поляризацію поглядів фактично спричинила дискусія про переваги й недоліки національної просодії, яка була започаткована ще Р.Ешемом та продовжена В.Веббом і Дж.Паттенгемом. Поділяючи думку автора “Шкільного вчителя”, В.Вебб пропонував співвітчизникам відшліфувати класичну стопу⁴⁷ та, як приклад, наводив власні англомовні вірші, написані гекзаметром. На широкі можливості, які відкриває перед англійською поезією використання класичної стопи, звертав увагу і Дж.Паттенгем, а Т.Кемпінг навіть обрав провідним лейтмотивом своїх “Спостережень над мистецтвом англійської поезії” тезу про переваги метричного віршування над римованим. Як відповідь Т.Кемпінгу з’явився трактат С.Деніеля “Захист рими”, мета якого зафіксована вже в самій назві. Критикуючи спроби перенести в англійську просодію класичну систему віршування, Деніель вельми переконливо продемонстрував природність, гармонійність та благозвучність римованої (тонічної) версифікації⁴⁸.

І нарешті, ще одним важливим чинником, який здатний був поліпшити ситуацію в мистецькій сфері, елизаветинські критики вважали меценатство. Вони всіляко заохочували знатних осіб надавати підтримку й протекцію митцям. Так, Вільям Вебб, приміром, нагадував, що у всі часи монархи, принци та інші видатні особи поважали, надихали і підтримували поетів⁴⁹, а Джон Гаррінгтон славив Олександра, Цезаря і Сціпіона, які шанували поетів та протегували їм⁵⁰. З очевидною повагою й симпатією писали про вінценосних меценатів також Джордж Паттенгем, Джордж Чепмен та Френсіс Мерез⁵¹.

Отже, як бачимо, англійські пізньоренесансні літературно-критичні трактати та полемічні памфлети містили в собі і спроби теоретичного осмислення походження, сутності й функцій поетичного мистецтва, і критичний огляд тогочасного стану національної поезії, що нерідко супроводжувався намаганнями визначити шляхи її подальшого розвитку та вдосконалення. Ці твори являли собою доволі

оригінальну естетично-культурну цілісність і фактично слугували одним із детермінуючих чинників соціокультурного процесу тих часів. Реабілітація художньої літератури в численних “захистах” і “апологіях”, теоретичні та прикладні рекомендації “перших критиків” надавали потужного творчого імпульсу розвитку мистецтва в 70–80^{ті} роки XVI століття. Активний захист театральних вистав та помітні творчі успіхи драматургів (Дж.Лілі, К.Марло, Р.Гріна, В.Шекспіра, Б.Джонсона та ін.) стали на заваді пуританським намірам щодо закриття театрів, і протягом кількох наступних десятиліть (аж до 1642 року, тобто до сумнозвісного указу Кромвелля про заборону сценічних вистав) англійське театральне мистецтво мало можливість розвиватися поступально і досить динамічно.

Слід зазначити, що елизаветинська літературна критика, яка орієнтувалася на соціокультурні потреби тогочасного англійського суспільства, значною мірою впливала й на формування нової системи художнього мислення. Саме в літературно-критичних творах відчуваються перші паростки *маньєризму*, що спричинювалися спробами авторів поєднати власне ренесансну за своєю сутністю орієнтацію на наслідування кращих художніх зразків з полемічним ставленням до “чужого” матеріалу, як власне художнього, так і літературно-критичного. Один із наслідків такого поєднання був зафіксований, зокрема, у специфічному розумінні елизаветинцями “індивідуального авторства” як власної інтерпретації “загальновідомого”. А це, в свою чергу, зумовило і значно вагомішу, ніж у континентальних культурах, роль іноземних впливів, і творчий характер ставлення елизаветинців до інокультурних тенденцій та тогочасних континентальних віянь, і, врешті-решт, яскраво виражений експериментальний характер англійської пізньоренесансної прози.

¹Див. антології: Elizabethan Critical Essays. Ed. by Smith G.G. In 2 v. – Oxford: The Clarendon Press, 1904; Chambers E.K. The Elizabethan Stage. In 4 v. – Oxford, 1923.

²Spingarn J.E. A History of Literary Criticism in the Renaissance. – L.: The Macmillan Company, 1899.

³Як зазначалося вище, в елизаветинській Англії найпопулярнішою з античних поетик був твір Горация “Про поетичне мистецтво”, переклад якого з’явився у

III. Полемічна трибуна

- 1567 році. Щодо знайомства англійців з Арістотелем, то, на думку дослідника Дж.Аткінса, і Вілліс, і Паттенгем, і Джонсон, і Мільтон були обізнані лише з інтерпретаціями ідей цього античного теоретика мистецтва, а Ешем і Гаррінгтон взагалі хибно їх розуміли. Безпосереднє знання Арістотелевої “Поетики” демонструє лише Філіп Сідні. Детальніше див.: *Atkins J.W. English Literary Criticism.* – L.: Methuen & Co Ltd, 1955. – P.346.
- ⁴Ibid.
- ⁵*Wimsatt W. Literary criticism. A Short History.* – N.Y.: Alfred A.Knopf, 1957. – P.167-169.
- ⁶*Rivers I. Classical & Christian Ideas in English Renaissance Poetry.* – L.: George Allen & Unwin, 1979. – P.158.
- ⁷*Atkins J.W. Op. cit.* – P.346.
- ⁸*Gosson S. School of Abuse.* – L.: Reprinted for Shakespeare’s Society, 1841. – P.14.
- ⁹*Lodge Th. A Reply to Gosson’s School of Abuse // A defense of Poetry, Music & Stage-plays by Th.Lodge.* – L.: Printed for The Shakespeare Society, 1853. — P.5.
- ¹⁰*Webbe W. Discourse of English Poetry. Ed. by Ed.Arber.* – Treeport, 1970. – P.42.
- ¹¹Детальніше про позицію, яку займали згадані автори у дискусії стосовно функцій Поезії, див.: *Willis R. De re poetica disputation // Elizabethan Critical Essays. Op.cit.* – V.I. – P.46-47; *Puttenham J. The Arte of English Poesie. Ed by V.Hathaway.* – Cambridge, 1970. – P.25; *Sidney Ph. An Apology for Poetry // Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration. Ed. by Roy Lamson & Hallet Smith.* – N.Y.: W.W.Norton & Co, 1956. – P.286.
- ¹²Ibid.
- ¹³Детальніше див.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: Изд. МГУ, 1980; *Vunper Ю.Б. Поэзия Плеяды: становление литературной школы.* – М.:Наука, 1976.
- ¹⁴*Harrington J. Apologie of Poetic // Elizabethan Critical Essays. Ed. by Smith G.G.... Op. cit.* – V.2.
- ¹⁵*Lodge Th. Op. cit.* – P.11.
- ¹⁶*Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. Под ред. Л.И.Володарской.* – М.: Наука, 1982. – С.7.
- ¹⁷*Rivers I. Op. cit.* – P.159.
- ¹⁸*Sidney Ph. Op. cit.* – P.301.
- ¹⁹*Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности.* – М.: Наука, 1989. – С.72.
- ²⁰*Нефёдов Н.Т. История зарубежной критики и литературоведения.* – М.: Высшая школа, 1988. – С.39.
- ²¹*Stockwood J. A Cermon // Chambers E.K. The Elizabethan Stage....* – V.4. – P.199-200.
- ²²*Gosson S. Op.cit.*– P.28,18.
- ²³*Smith G.G. Introduction // Elizabethan Critical Essays....* – V.I.– P.XIV.
- ²⁴*Miller E. The Professional Writer in Elizabethan England.* – Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1859. – P.20.
- ²⁵*Павлова Т.А. Роль раннего пуританизма в политической и культурной жизни Англии // Культура эпохи Возрождения и Реформации.* – Л.: Наука, 1981. – С.226-239.
- ²⁶*Gosson S. Op. cit.*
- ²⁷*Wilson Th. Wilson’s Arte of Rhetorique. Ed. by G.H.Mair.* – Oxford, 1909. – P.197.

- ²⁸*Lodge Th.* Op. cit. – P.10.
²⁹*Ibid.* – P.4.
³⁰*Wilson Th.* Op. cit. – P.197.
³¹*Puttenham J.* Op. cit. – P.46.
³²*Lodge Th.* Op. cit. – P.25.
³³*Willis R.* Op. cit. – P.46-47.
³⁴*Lodge Th.* Op. cit. – P.14.
³⁵*Rivers I.* Op. cit. – P.158.
³⁶*Atkins J.W.* Op. cit. – P.103.
³⁷*Sidney Ph.* Op. cit. – P.301.
³⁸*Ibid.* – P.276.
³⁹*Ibid.*
⁴⁰*Puttenham J.* Op. cit. – P.19.
⁴¹*Sidney Ph.* Op. cit. – P.277.
⁴²*Шекспір В.* Вибрані твори. В двох томах. – Київ: Мистецтво, 1950. – Т.1. – С.306-307.
⁴³*Spingarn J.E.* – P.111-112.
⁴⁴Див., наприклад, *Puttenham J.* Op. cit. – P.19.
⁴⁵*Gascoigne G.* Certain Notes of Instruction // *The Complete Works of George Gascoigne ...* – P.466.
⁴⁶*Puttenham J.* Op. cit. – P.256-269.
⁴⁷*Webbe W.* Op. cit. – P.19.
⁴⁸*Daniel S.* Op. cit. – P.138-140.
⁴⁹*Webbe W.* Op. cit.
⁵⁰*Harrington J.* Op.cit. - P.195.
⁵¹Див. зокрема: *Elizabethan Critical Essays. ...* – V.2.– P.302,321-322.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

*Бонгейм Гельмут
(Кельн, Німеччина)*

Теорія ресурсного обміну і Шекспір

Наприкінці (у фінальній сцені?) славнозвісної шекспірівської трагедії “Макбет” новий король Малькольм, звертається до тих своїх підданих, завдяки чийй допомозі він після Макбета успадкував престол короля Шотландії, з такою промовою:

“Не будемо баритись, повнотою
За вашу ми заплатимо любов,
Усім заплатимо. Кузени, тани,
Тепер ви – графи. Титулом таким
Шотландія віншує перших вас”. (V. 8. с.635)

Новий король виразно дає усім зрозуміти: він має намір розплатитися за той статус, який його тани та родичі за ним визнали своїми вітаннями “король Шотландії”. Тобто, він хоче віднайти для них винагороду, еквівалентну за своєю вартістю тому ресурсу влади, яким вони його наділили.

Подібні за змістом епізоди, в яких йдеться (або лише припускається) про рівновагу (відповідність?) між наданими послугами та рівнодостойними їх винагородами, знаходимо в багатьох Шекспірових творах. (Щоправда?) Хоча, у шекспірових творах трапляються й такі місця, де висловлюється і протилежна думка, а саме: надані послуги або повага часом адекватно не винагороджуються. Але такі (випадки?) твердження тільки

підтверджують головну тезу: як правило, в основі людських стосунків лежить обмін тими чи іншими ресурсами.

Для прикладу наведемо слова Макбета, адресовані королю, якого він збирається вбити:

Виконання обов'язку мого
Само є нагорода. (I, 4. с.552)

Макбет удає, ніби закони ресурсообміну можуть не виконуватися (**можна не додержуватись?**): “виконання обов'язку”, яким він ушановує свого повелителя, *необов'язково* повертати. В своєму очевидному запереченні принцип ресурсообміну лише підтверджується. Отже, ці два епізоди об'єднує одна тема, але, якщо в першому випадку винагорода сплачується за надану послугу, то в другому – вона також належиться, але від неї на словах відмовляються. У цих та багатьох інших висловлюваннях читається “підтекст”, а саме: всі людські стосунки в цьому світі базуються на принципі “давати і брати” – *do ut des*. Людина завжди очікує на те, що обмін тими чи іншими ресурсами здійснюватиметься справедливо. Іноді цей процес може бути свідомо відкладений або грубо порушений. Але принцип, що сучасними соціологами кодифікований у термінах “теорії обміну ресурсами”, й у шекспірівському світі виявляється головним. Він полягає у тому, що всі відносини між людьми засновуються на певного виду обміні, і кількість тих ресурсів, якими люди зазвичай обмінюються, обмежена півдюжиною. Найголовнішими ресурсами, якими обмінюються шекспірівські персонажі, є *любов* і *статус*, а такі вичерпувані, конкретні (concrete) ресурси, як *гроші* й *товари*, хоча в нашому сьогоденні і мають величезне значення, у художньому світі шекспірових творів відіграють порівняно незначну роль. Значимість двох останніх ресурсів – *послуг* та *інформації* – сильно коливається. Так якщо, в п'єсі “Кінець діло хвалить” найважливішим ресурсом є послуги, то в “Гамлеті” від першої до останньої сцени наголошується на інформаційному ресурсі. У “Королі Лір” схема ресурсного обміну постійно змінюється. Відмова Ліра справедливо наділити дочку Корделію належним їй приданим порушує головне правило теорії

IV. Свіжий погляд на давні тексти

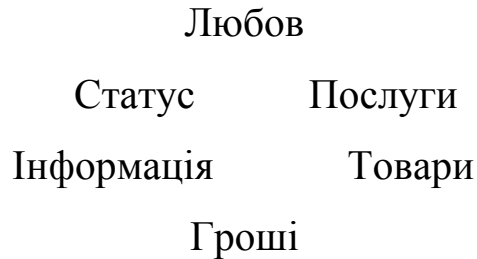
ресурсообміну, а саме те, що коли за гроші цілком природно отримувати товари чи послуги й доволі сумнівним є придбання статусу, то в жодному разі не можна пропонувати гроші за любов. Не варто також відкрито прагнути грошей або статусу, тому коли Едмунд проголосив це своєю головною метою, то він не залишає собі жодних шансів на прихильність глядачів.

Зведення усієї різноманітності людських відносин до до ресурсообміну, в якому задіяно шість цінностей, безсумнівно, є величезним спрощенням, але в цьому є позитивні моменти:

- неосяжність феномену людського спілкування виражена у певній кількості величин, котрими можна оперувати;
- ті аспекти спілкування, котрі постають викривленими або взагалі пропущеними в системі реальних людських взаємин, теоретично можуть бути представлені в такому вигляді (більш широко чи, навпаки, звужено), як того вимагають обставини. Так, наприклад, під любов'ю може матися на увазі симпатія, прихильність, дружба та інше, а гроші включають облігації, акції, кредитні картки і т.п.;
- стає можливим схематичне зображення шести ресурсів;
- у такий спосіб постають “моделі” тієї чи іншої ситуації чи відносин, завдяки чому з'являються умови для їх детального спостереження та аналізу;
- і зрештою, застосовуючи теорію ресурсів у якості експериментального методу при вивченні шекспірівських творів, ми можемо простежити, в яких випадках вона не спрацьовує (і це видається надзвичайно цікавим феноменом), тобто в яких ситуаціях ресурси (будь-який з шести) пропонуються або приймаються не за принципом *quid pro quo* (“послуга за послугу”).

Теорія та її історія. Теорія ресурсу була розроблена вже померлим Юріелем Б. Фое, американським соціологом, італійцем за походженням, чий праці дали імпульс появі багатьох нових ідей у галузі соціологічних досліджень¹. Для новачків соціологічна

теорія Фое дуже приваблива тим, що репрезентована у ній модель відзначається чіткістю та простотою:



Ця модель зводить усю об'ємність людських стосунків, вигаданих чи реальних, до їхньої сутності. Так приміром, Макбет платить *гроші* за *інформацію*, коли хоче дізнатися про своїх імовірних ворогів. Він також обіцяє *статус* тим своїм поплічникам, які мають зробити *послугу*, вбивши Банко та Флієнса. Яго, брехливо звинувачуючи Дездемону у зраді, лякає Отелло тим, що той може втратити *статус* разом із *любов'ю*. Щодо відносин між Яго та Родріго, то вони характеризуються тим, що Родріго хоче платити Яго *гроші* в обмін на його послуги, які полягають у тому, що він має удавати свою зацікавленість у безнадійному та марному залицянні Родріго до Дездемони. Пояснення мотивів поведінки з урахуванням активізації в людських взаєминах того чи іншого ресурсу прояснює загальну картину. Більш цікавими у п'єсах Шекспіра видаються не досить очевидні, а також, переважно, ті ресурсні вклади, що здійснюються в одному напрямку (one-sided resource weightings). Так, наприклад, не важко помітити, що головні герої в п'єсах Шекспіра прагнуть високого статусу, а жінки, котрі стають об'єктом чийогось кохання, майже завжди є спадкоємницями. З цієї причини мотиви залицяльників, ймовірно, виявляються змішаними за своєю природою або однонаправленими за установками дійових осіб (one sided). Так, Петруччо з нарочитою відвертістю заявляє про мету свого приїзду: "Шукаю жінку в Падуї багату // І щастя іншого не хочу знати". У сучасних п'єсах подібні ситуації майже не зустрічаються. Але в такому аналізі протосоціологічного підґрунтя п'єс Шекспіра зовсім не впізнаються ті етичні та класові норми, що є органічними для

IV. Свіжий погляд на давні тексти

свідомості театральних глядачів ХХІ століття. Та від цього модель Фое аніскільки не знецінюється. Цілком припустимо стверджувати про можливість її універсального застосування, але в кожному окремому випадку, звичайно, треба зважати на тип культури, національності, особливості епохи, а також кожної окремої особистості.

Теорія ресурсів була започаткована саме при вивченні тих людських взаємин, які у шекспірівських творах становлять головний інтерес, а саме стосунків у родині, між друзями, коханцями, чоловіками та жінками, батьками й дітьми², правителями та підданими. Перелічені типи взаємовідносин, звичайно, не є такими простими, як ті стосунки, що зав'язуються між людьми, скажімо, в бакалійній крамниці або у взуттєвому магазині. Бо ж предмети ресурсообміну (як-от: монета, носова хусточка, поцілунок або надання інформації щодо завтрашньої погоди) можуть мати й значну символічну цінність.

Фое був італійцем за походженням, який емігрував у США, але, здається, він добре засвоїв нью-йоркське прислів'я, в якому йдеться про те, що "не буває таких речей, як безкоштовний ленч". Іншими словами, запрошуючи вас на ленч, хазяїн переслідує певні свої мотиви. Отже, ленч – це не просто їжа; він має символічне значення, яке полягає у тому, що гість у відповідь на виявлену до нього увагу повинен повернути хазяїнові один або більше з шести центральних ресурсів: ним може бути важлива інформація або послуга, або таке ж запрошення на ленч.

Отже, головною ідеєю ресурсної теорії є теза про те, що коли люди вступають між собою у певні інтеракції, то зазвичай вони прагнуть в іншого щось отримати, а у відповідь на це щось віддають. Покупець у магазині платить гроші й отримує за них дюжину яєць або пару туфель – один ресурс обмінюється на інший. Беручи гроші, продавець каже "Дякую" на знак своєї вдячності. Ввічлива поведінка є способом надання ресурсу *статусу*, завдяки якому людина може надалі отримувати решту ресурсів, наприклад, це можна розцінити як запрошення покупця знову завітати до цього магазину.

Складні випадки вивчення творчості Шекспіра. Навряд чи можна очікувати на те, що ми з абсолютною точністю з'ясуємо механізми ресурсообміну в шекспірівських творах. Це важко зробити навіть аналізуючи наші власні дії, оскільки ті ресурси, котрі в повсякденному житті ми хочемо отримати від інших, нами цілком не завжди усвідомлюються. У своїх стосунках із родиною або друзями ми часто прагнемо таких маловідчутних речей, як всього-навсього визнання нашої присутності або схвалення – слабких виявів любові чи статусу. Ці ресурси не важко отримати, але не досить легко часом розібратися, де з них який. Приміром, погладивши собаку по голові, людина відчуває знаки любові, у відповідь на цю ласку він завиляє хвостом, пропонуючи і любов, і статус – і невідомо, що саме і в якій пропорції.

Таким чином, ця теорія застосовується при вивченні різноманітних *інтерацій, зустрічей, обмінів*. Так, скажімо, ластити справжнього собаку набагато приємніше, аніж плюшеву іграшку, адже неживий собака вам не відповість і, відповідно, *обмін* з ним якимись ресурсами неможливий. Не приносить задоволення також й уявлення певної відповіді. Обмін з необхідністю передбачає партнерство якщо не між людьми, то, принаймні, між істотами, які здатні відчувати. Дослідження показали, що, коли літня людина, піклуючись про свого фізично хворого партнера, отримує зворотню реакцію, то стосунки між ними можуть тривати роками, проте коли немічний партнер виявляється розумово неповноцінним, то продовження взаємин опиняється під загрозою³. Тобто, догляд за хворим продовжується доти, доки людина “винагороджується” певною відповіддю – словами подяки або ж просто кивком голови. Коли органічний обмін ресурсами є проблематичним, то люди іноді вимушені звертатися по допомогу у соціальні служби. Тобто, коли певні *послуги* не піддаються обмінові на *любов* або *статус*, то їх треба компенсувати ресурсом *гроші*.

Цей цікавий принцип спрацьовує в нашому житті, але він не справджується щодо літератури доби Відродження. Деякі з шекспірівських персонажів не наполягають на обміні ресурсами,

IV. Свіжий погляд на давні тексти

приміром, Кент наголошує на тому, що він служитиме Ліру без плати або визнання, а в комедії “Як вам це сподобається” подібна ситуація виникає між Олівером та його слугою Адамом. Важко сказати, чи є таке порушення сучасної теорії ресурсів характерним саме для художнього світу Шекспіра, або ж воно відбиває відмінність між культурами. Якщо істинним є останнє, то виникає потреба в обґрунтуванні певної робочої гіпотези, котра може мати такий вигляд: аспекти, покладені в основу американської соціології, варто застосовувати лише для цієї культури. Якщо ж шекспірівський світ є інакшим, то нам потрібна альтернативна теорія людських взаємин. Ймовірно, що окремі положення ресурсної теорії потрібно дещо видозмінити з урахуванням специфіки інших географічних ореолів, історичних періодів, історичних періодів, аби припустимим було їх застосування на матеріалі інших культур. Але навіть у “Королі Лірі” та в “Як вам це сподобається” неплатіння (non-payment) Кентові або Адаму здається скоріше винятком із загального правила, на якому наголошується самим фактом його спростування. Іншими словами, Шекспір таки усвідомлював наявність цього принципу, інакше він би так виразно не наголошував на його порушенні.

Реінтерпретації. Отже, аналіз трансакцій у літературних творах можливий так само як і в житті, хоча, при вивченні давніх художніх творів, у котрих відбиваються інші історичні епохи, іноді ми маємо зважати на існування інших правил поведінки та психологічних стереотипів. Коли король Лір просить своїх дочок висловитись наскільки сильно вони його люблять, він пропонує в обмін на це такі ресурси, як гроші, земля, влада, статус. На думку З.Фрейда, вибір між трьома скриньками у “Венеціанському купці” доволі схожий на пропозицію Ліра, з якою він звернувся до своїх дочок. Відмова Корделії славити короля (по суті, її мовчання) співвідноситься із свинцевою скринькою, яку було запропоновано залицяльникам Порції, оскільки свинець вважається “німим” металом⁴. В обох випадках ресурс любові здобувається за найменш цінну з усіх можливих альтернатив.

Модель теорії ресурсного обміну заохочує до більш глибокого, вдумливого перечитування найважливіших епізодів шекспірівських п'єс. Ми можемо піддати сумніву те, що Лір сердитий на Корделію не тому, що вона відмовилася привселюдно виказати батькові свою любов (він досить добре знає, що вона його любить), але тому, що вона відмовляє своєму батькові у визнанні його статусу саме так, як він того прагне. Любити, “як велить [їй ї] повинність” недостатньо, Корделія має публічно вшанувати Ліра, бо він - не тільки батько, а й монарх. На відмову дочки зробити це, Лір влаштовує безглузду демонстрацію своєї враженої гордості й статусу, негідну людини його рівня. Проте, у світлі ресурсної теорії важко також пояснити й позицію Корделії: чому вона так опирається вшануванню батька? Незрозумілою є її відмова вступити у цю обмінну гру, що їй пропонує батько. Врешті-решт, любов, в якій вона запевняє батька наприкінці п'єси, не має нічого спільного з тією простою “повинністю”, на котру вона посилається у сцені при дворі короля. У фінальному примиренні батька з дочкою, коли Лір вже позбавлений своєї хворобливої зарозумілості, ми ясно бачимо, наскільки віддана йому Корделія, і гострота цього відчуття лише збільшується від того, що ми бачимо страждання Ліра через зраду усіх тих, хто любив його згідно з “повинністю” – його інших дочок та їхніх чоловіків, яким він “все віддав” (who “owe him all”). Остаточне примирення короля з дочкою відбувається тоді, коли у них залишається для обміну лише єдиний, майже невідчутний ресурс любові, в цей момент непотрібними для них стають гроші, товари, послуги або інформація.

Характеристика ресурсів: безособовість, здатність виступати посередником, відчутність на дотик, мінова цінність (tradability). Теорія ресурсного обміну може виділити значно більше ознак ресурсів, ніж перелічені вище. На думку подружжя Фое⁵, головних ресурсів, якими люди постійно обмінюються, існує шість. Ними є: *Товари (предмети), Любов, Гроші, Статус, Послуги й Інформація.* Для кращого їх запам'ятовування можна

IV. Свіжий погляд на давні тексти

використати такий мнемотехнічний акронім: “Oblomov Statserinf” (від скорочень англійських назв цих ресурсів – Ob (Objects) Lo (Love) Mov (Money) Stat (Status) Ser (Service) Inf (Information)). Розташувати ресурси в логічному порядку не так вже й легко. Очевидно, що *гроші* є найбільш безособовим, а *кохання* – найбільш особовим з усіх ресурсів. Більшість ресурсів мають власну цінність, а такі ресурси, як *гроші* та *інформація*, є посередницькими, допоміжними, бо ж їхня вартість оцінюється за рахунок чогось іншого – того, що за них можна придбати. Проте, й *гроші*, й *інформація* теж можуть виступати як ресурси самі по собі, а не лише у ролі допоміжних ресурсів щодо решти інших, скажімо, *товарів* або *послуг*, на які їх можна обміняти.

Окрім безособовості та посередницької функції ресурси можуть характеризуватися ще й за такою ознакою, як конкретність, або відчутність їх на дотик. За цією ознакою і ресурси, проаналізовані Фое, й аксіологічні “одиниці” (цінності) (concerns) у п’єсах Шекспіра можуть бути розмежовані на відчутні на дотик (гроші, товари) і невідчутні. Останні складніше визначити, а деякі з них взагалі не можуть бути вписані у стандартну схему, через те, що вони далеко не завжди виступають у якості предметів обміну (у певній мірі і в окремих випадках це стосується навіть *грошей*). Скажімо, даючи милостиню сліпому жебракові, ви навзамін нічого не очікуєте, подібна ж ситуація складається і з анонімними благодійними внесками. Який ресурс ви отримуєте в обмін на свій ресурс? Можливо, у вас залишається приємне відчуття від усвідомлення того, що десь на цій планеті ваші гроші кому-небудь допоможуть? Або, більш цинічно, благодійність заспокоює вашу совість і в такий спосіб для вас особисто ваш *статус* підвищується. На світі існує сила-силенна ресурсів, котрі важко відчуті на дотик, як, скажімо, *гроші* або *предмети*, або ж котрі не представлені у формі чітко розпізнаваних відгуків на щось, як відбувається, приміром, у процесі обміну *інформацією*, при виявленні вдячності, *любові* чи під час визнання вашого *статусу* щедрого благодійника. Можна припустити, що такий з етичної точки зору негативно

забарвлений ресурс, як задоволення помсти (щоправда Фое не вживає саме термін “помста”, для назви однієї статті він застосовує слово “відплата”), теж постає не відчутним на дотик.

Щодо такої ознаки ресурсів, як їх мінова цінність, то варто зазначити, що всі вони можуть бути задіяні у процесі обміну, але кожен з них є також потенційно самодостатнім, цінним сам по собі (stand-alone), адже навіть *гроші* й дорогоцінні метали можна колекціонувати, не маючи наміру використати їх в обміні, як це, наприклад, показано у відомій сцені з комедії Б.Джонсона “Вольпоне”. Це твердження є справедливим і щодо таких понять, як мудрість, насолода або відчуття безпеки, які теж випадають із сфери, окресленої теорією Фое, оскільки їх можна на щось обміняти лише в рідких випадках. Проте, більшість ресурсів цілком можливо звести до однієї з шести названих категорій: мудрість є певного роду *інформацією*, а насолода або розваги – чимось на зразок *послуг*. Що ж до відчуття безпеки, то воно, вірогідно, виступає як така емоція, котру не так вже й легко підпорядкувати одному з шести головних ресурсів. Це ж стосується й фатичної комунікації, при якій ресурсний обмін відбувається без слів та вчинків. Всі вище зазначені, “неявні” ресурси фігурують також і у світі шекспірівських творів. Але у цій статті ми не будемо їх розглядати, тому що такий аналіз неминуче виведе нас за межі соціології.

Це ж саме стосується й естетичних та етичних цінностей, виведених у творах Шекспіра, котрим чомусь дослідники зазвичай приділяють так мало уваги. Але ця сфера також дещо відведе нас вбік від соціології, бо ж ця конкретна дисципліна не спроможна запропонувати повний та цілісний каталог людських цінностей. Подібно до будь-якої загальної моделі, у схемі ресурсного обміну Фое відбивається принцип Гьоделя, згідно з яким в усіх “законах”, народжених у царині гуманітарних та природознавчих наук, неминуче має місце “неповнота” або “недосконалість” їхньої аргументації. Система може претендувати на певну узгодженість своїх елементів, але в жодному разі немає вагомих підстав вважати її завершеною. Тому

IV. Свіжий погляд на давні тексти

неповнота схеми “ObLoMov StatSerInf” головну ідею ресурсної теорії абсолютно не знецінює, а саме тієї, що в основі більшості людських стосунків лежить обмін певними цінностями. Крім того, евристична цінність даної теорії полягає у тому, що в ній пропонується доволі цікавий спосіб взаємодії різних суміжних дисциплін, модель застосування їхніх наробок з метою висвітлення невідомих раніше аспектів та проблем не тільки в житті, а й у світі літератури.

“Гамлет”. Давайте розглянемо монолог Гамлета “Бути чи не бути” у світлі ресурсної теорії. Гамлет заявляє про проблему, про існування якої у нього ми і не здогадувалися: “вчинити йому самогубство або ні?” Зрештою на той момент він має вирішити й важливіші питання. По-перше, чи можна довіряти привидови, який так нагадує його батька? Чи справді дядько Клавдій є вбивцею його батька? Здається, тим ресурсом, якого найбільше потребує Гамлет, є *інформація*. На цій підставі всю п’єсу може проінтерпретувати у вигляді низки трансакцій, зорієнтованих на здобуття саме цього ресурсу. Згадаймо для прикладу сцени зустрічі Гамлета з Полонієм, з Розенкранцем та Гільденстерном п’єсу всередині п’єси, а також розмову Гамлета з Гертрудою у її покоях. В кожній із цих сцен інформація здобувається, щоправда у сцені з Гертрудою цей ресурс, навпаки, передається партнерові. Без сумніву, трагедія торкається також і проблеми самоствердження, фатуму й випадку, амбіцій і влади, гідності та ницості. Але ці поняття більшою мірою приналежні сферам психології, релігії або щоденного спілкування, аніж соціології.

У “Гамлеті” виділяється ще одна проблема, зав’язана на схемі ресурсного обміну, і вона носить політичний характер. Якщо Клавдій дійсно вбив батька Гамлета, оженився на Гертруді та узурпував трон (“вкрав мою надію на престол”), то у який спосіб може відомстити Гамлет і “віддячити йому рукою цею”, як він це проголошує? Необхідними ресурсами у цій ситуації стають, перш за все, *інформація* та *послуги*, якими можуть бути передусім гарна порада та, можливо, поміч найманого вбивці (багато шекспірівських героїв-аристократів удаються до цього методу).

Цікаво, що після того, як Гамлет запитує себе, чи має він вчинити самогубство, події у трагедії повертають у досить несподіване русло. Дії героя порушують не лише головну максиму Грайса, згідно з якою кожна промова має бути максимально доречною й тісно пов'язаною з подіями, що розгортаються⁷, але й правило щодо доречності самої поведінки (Гамлет читає гарний вірш замість того, щоб обмірковувати свої стосунки з Клавдієм та Королевою), а також принцип стислості (іншими словами, він витрачає аж надто багато слів на свої міркування про небезпеку сну, а саме про вірогідність поганого сновидіння). Що ж до того, яким елементом у схемі ресурсного обміну є самогубство, то єдино ймовірним способом пояснити його у термінах цієї теорії є припустити, що воно взагалі є не “ресурсом”, а кінцем, припиненням, неможливістю подальшого ресурсного обміну.

Як вже було зазначено вище, найпотрібнішим ресурсом для Гамлета є *інформація*. І якщо під цим кутом зору перечитувати усю трагедію, то цілком природно було б сприйняти її як детектив або своєрідний кримінальний роман. Здобуття Гамлетом необхідної інформації дає йому можливість приймати подальші рішення, тільки у відповідності з нею він може діяти далі, отже, передусім, головний герой потребує підтримки порадою. Але показово, що те ж саме на мові елизаветинців означає дещо інакше, а саме, що Гамлет хоче повернути собі статус, якого він позбавлений доти, доки він не помститься за смерть свого батька (саме так вважає й привид батька). Натомість же він звертається до публіки й отримує від неї не *інформацію* і не *послуги*, а, вірогідно, визнання його *статусу* як принца. В ієрархії цінностей шекспірівської п'єси, ймовірно, це є набагато важливішим, аніж послідовне дотримання сюжету, тобто ніж сама реалізація плану помсти. Чим ми захоплюємося у цій п'єсі, так це ораторськими здібностями Гамлета, котрими так щедро наділив його Шекспір, його харизмою, глибиною душі, яка очікувалась від придворного, призначеного до високого служіння. Якщо провести аналогію з проаналізованою вище сценою з “Короля Ліра”, а саме епізодом розподілу спадщини між трьома його дочками, то можна

IV. Свіжий погляд на давні тексти

стверджувати, що проголошуючи свій монолог, Гамлет сподівається здобути той *статус*, який без жодних заперечень визнали численні покоління критиків і глядачів. Він відзначається блискучою промовистістю, якою Шекспір наділяє кожного із своїх протагоністів, також демонструє здібність до самозаглиблення та самоаналізу, завдяки чому завойовує прихильність глядачів. Виносячи на загальний огляд один ресурс, а саме, *інформацію* про природу смерті, Гамлет здобуває собі інший ресурс – *статус*, чим і пояснюється бажання героя бути вислуханим та прагнення отримати симпатію глядачів. Таким чином, театральна дія в “Гамлеті” відбиває схему ресурсного обміну не тільки у межах самої п’єси, а й у відносинах між світом художнього твору і глядачами.

Теорія ресурсу може також допомогти у з’ясуванні ще однієї загадки цієї п’єси, а саме чому Офелія повертає Гамлетові його подарунки. Гамлет заперечує, що він їх робив, і цей вчинок його видається нам доволі дивним. Така реакція, думається, відображає особливі зв’язки, що встановлюються між людьми в результаті обміну подарунками, але аби точно їх визначити, нам потрібна допомога етнологів. Згідно з однією теорією, у стародавніх суспільствах прийняти подарунок означало зв’язати себе обов’язками з дарителем. В общині первісних людей, в яких ще не існувало держави, єдино спроможною взяти на себе функції миротворця, обмін подарунками уподібнювався до пакту про ненапад. Взаємне дарування предметів було рівнозначним мирній угоді⁸. Треба зауважити, що подарунок відіграє особливу роль у багатьох шекспірівських п’єсах (ця тема потребує окремого дослідження). Недбала передача комусь подарунку або його втрата могли спричинити неабиякі проблеми. Як приклад подібної ситуації можна навести такі дві п’єси, як “Венеціанський купець”, де каблучка Нерісси відіграє важливу роль, як і у випадку з каблучкою, котру Лія подарувала Шейлокові (а Джессіка згодом виміняє її на мавпу), та “Отелло”, де надзвичайно змістовою є сцена з носовою хустинкою, що Отелло подарував Дездемоні, а Яго викрав. В обох випадках подарунок є

ресурсом величезної цінності, талісманом, що уособлює собою більш цінні у соціальному плані ресурси – подружню любов і статус. Така особлива роль подарунків у п'єсах Шекспіра може нас надихнути на перегляд місця й значення ресурсу “Предмети” у концепції Фое. Речі, що мають символічне значення, можуть бути пов'язані з п'ятьома іншими ресурсами (проте, це питання може потребувати окремого вивчення). Напевно, в “Гамлеті” предмети не мають такого першорядного значення, як, наприклад, у таких творах, як “Отелло”, де хустинка Дездемони відіграє надзвичайно важливу роль, або у “Венеціанському купці”, де також досить значимою є одна каблучка (чи каблучки), або у “Дванадцятій ночі” фігурує каблучка, котру Олівія посилає вслід за Віолою, й каблучка, яку Таїса показує Періклові, чи ж яку Бертрам дарує Діані у п'єсі “Кінець діло хвалить”.

“Як вам це сподобається”. Ще одним прикладом того, як можна застосовувати теорію ресурсного обміну в інтерпретації окремих деталей Шекспірових п'єс, можна навести фрагмент з комедії “Як вам це сподобається” (II, vii), а саме епізод зустрічі в лісі Орландо та герцога-вигнанця з його прибічниками. З точки зору теорії обміну ресурсів варто проаналізувати доволі дивно на перший погляд, занадто пристрасне прохання Орландо нагодувати його старого та ослаблого слугу Адама, котрий нічого не їв з моменту їхньої втечі до Арденського лісу. Видобувши меч, Орландо вимагає певні предмети, іншими словами, харчі для свого слуги. З метою справити ще більше враження він проголошує цілу серію тирад, в яких доволі жорстко заявляє про свої наміри нагодувати старого слугу, і навіть погрожує вбити кожного, хто почне їсти перше, ніж дасть йому те, що він вимагає: “Гей, годі їсти!”. Досить показово, що майже відразу ж після цих тирад, Жак переводить розмову в інше русло. Спочатку він удає з себе педанта щодо Орландового “Гей, годі їсти”, кажучи: “Ще й не починав я...”, тим самим відмовляючись всерйоз сприймати погрозу своєму життю. Далі він продовжує натякати Орландові на те, що має сумніви щодо статусу останнього: “Що воно за півень?” – питає він, порівнюючи Орландо з твариною, яка

IV. Свіжий погляд на давні тексти

схильна виставляти себе напоказ. Герцог вторує Жакові. Він також хоче переконатися в тому, чи справді Орландо зневажає “чемність так брутально” й “не чував за пристойність”. У термінах теорії ресурсного обміну Орландо відмовлено в тих речах, які він прагне отримати. Лісові мешканці у своїх каламбурах спочатку ухиляються від прямої відповіді на його прохання, а потім висловлюють сумнів щодо того, чи має він право (згідно зі своїм соціальним *статусом*) на те, аби вимагати від них такої послуги. На нашу думку, таке грубе домагання цього ресурсу (без жодного натяку на його можливу заміну іншим ресурсом) виправдовується тим, що він прагне їжі не для себе, а для свого слуги.

У цій сцені ми й справді спостерігаємо за тим, як просто на очах зростає *статус* Орландо. Вимагаючи харчів і послуг для свого знесилоного слуги, а не для себе, герой визначає свій статус своїм альтруїзмом, відвертістю, чесністю і дотриманням принципу “становище зобов’язує”. Статус також перебуває в центрі уваги і в дивній та недоречній, на перший погляд, розмові між вигнанцем-герцогом і Орландо, в якій йдеться не про їжу, а з’ясовується, чи можна ушанувати Орландо ресурсом статусу. З точки зору Грісеана (Gricean), в цьому діалозі грубо нехтується принцип доречності. Проголосивши, що він “не дикун” і “виховання знав”, Орландо, здається, бере в цій ситуації гору, проте Жак продовжує дражнити його: “Хай я помру, якщо ми не залагодимо ваших справ розумно”. Нарешті герцог запрошує Орландо: “Сідайте, їжте, - прощу вас до столу”. На що герой відповідає бездоганним сонетом з чотирнадцяти строк, написаним білим віршем: Люб’язно так говорите ... Даруйте: / Гадав я – все тут диким бути має...” Завдяки цій блискучій імпровізації, яка відповідає усім вимогам риторики, за Орландо визнається його родовитість. Він не сідає одразу ж їсти “до столу”, як його запрошують, а вибачається за свої настійливі /наполегливі вимоги і ушановує своїх співрозмовників статусом, який ті вимагають і на який заслуговують. Орландо припускає, що вони також “колись кращі знали дні”, і їм траплялось “когось жаліти й

жалості зазнати”. Подібно до Гамлета в його монолозі, Орlando вдається блиснути і своєю родовитістю, і акторським талантом. Він, очевидно, прагне статусу, право на що йому дає талант оратора, який за ним визнає будь-хто, хто знав “і кращі дні” або чув “колись церковні дзвони”.

Як це неминуче трапляється в драмі, промова трохи “косоока”: актор звертається не лише до мешканців лісу – інших акторів, присутніх на сцені, а й, звичайно, до глядачів у театрі. Аудиторія також має бути певна того, що Орlando – джентльмен, гідний руки прекрасної Розалінди (ця тема становить головну сюжетну лінію п’єси). Тільки-но бідного старого Адама нагодували, про нього було забуто та виведено із дії п’єси. Образ слуги служить фоном, який відтіняє Орlando та є доказом добросердя героя. В структурі п’єси як такої (play qua play) Адам відіграє роль своєрідного ресурсу, який стає непотрібним, коли публіка отримує вагому підставу, аби наділити головного героя статусом.

Відповіддю на сонет Орlando герцог проголошує право на статус, який він зголосився прийняти при дворі. Він відгукується на кожне припущення Орlando у такий спосіб: так, вони “знали і кращі дні”, ходили до церкви, відвідували великі свята та проявляли свою людяність втираючи сльозу, “яку священна жалість родить”. Здатність бути емоційним, коли треба, - необхідна якість доброї людини, яка є ресурсом, що додає Орландові статус в очах герцога і, можливо, в очах глядачів.

Тільки тепер Орlando наближається до своєї первісної мети та пояснює її герцогу: його старий слуга Адам у лісі страждає “від двох недуг”. То є elegant hurrallage, бо будь-який джентльмен, якщо йому дорогий його статус, має визнавати привілею слабості, під якою розуміються також голод і вік. Заради Адама, а не задля себе Орlando був таким настирливим, погрозним та нечемним. У вибаченні героя звучить прохання, аби йому надали належний статус. Цього разу йдеться не про статус джентльмена, а про статус милосердної людини. Орlando визнає, що виказав нешанобливість, погрожуючи мечем людям, яких він зустрів у

IV. Свіжий погляд на давні тексти

лісі, але робив він це заради благородного ресурсу, а саме, їжі для старого, голодного, вірного та залежного від нього слуги. Отже, вся сцена може бути прочитана як спір стосовно природи та етичної цінності ресурсів, що підлягають обмінові. Вона також може сприйматися як демонстрація ораторських здібностей, які не мають великого значення для акторів, але високо цінуються глядачами. Мова завжди являє собою найцінніший ресурс, в мові засіб вираження містить в собі зміст. Цей засіб вираження породжує саме той ресурс, заради якого ми й купуємо квитки на виставу.

Це стосується і тих промов в двірцевій масці, де герцог порівнює світ з “незмірним театром”, а про свій маленький двір каже, що той грає “печальну драму”. Жак відповідає на це зауваження однією з найвідоміших шекспірівських промов – описом сьоми віків людини від “Спершу – це дитина,/ Що на руках у мамки вередує” до літньої людини, у якої вже немає “Ані зубів, ні зору, ні смаку.” Іншими словами протягом життя людина зазнає перехід від однієї крайньої безпорадності, тобто нестачі ресурсів, до іншої, від дитинства до старості. Знов таки, зміст Жакового ораторського шедедру не має ніякого відношення до сюжету п’єси. На наш суд виноситься витончений та дотепний вірш, справедливо прославлений у віках, який навіть у ХХ ст. вивчають напам’ять тисячі школярів, аби прочитати його на вечірці для батьків. У вірші визначаються ресурси та їхній брак у кожному з людських віків. Сама по собі ця систематизація надає статус оратору (так само, як і поетові, який створив цю промову), але вона не пов’язана ані з сюжетом, ані з персонажами п’єси “Як вам це сподобається”.

Сучасні дослідження. Думки Жака про сім віків людини мають, безперечно, загальну значущість. Їхня цінність сьогодні не менша за ту, яка була за часів Шекспіра. Отже, у нас може виникнути спокуса перенести такий самий висновок і щодо спонук інших шекспірівських персонажів. Але заслуговує на увагу і інша гіпотеза, згідно з якою мотивації і ресурси не одні і ті самі у різні епохи. Очевидно, вони залежать від історичних

обставин та потреб часу, будучи підкатегорією в історії розвитку людської ментальності. Візьмемо за взірець відданість Кента Лірові. На думку Вейнстока (Weinstock), концепція самовідданої “вірної служби” була невід’ємною частиною елизаветинського способу мислення⁹. Проте, сьогодні наші уявлення щодо цього змінилися.

Ще одне запитання, яке ми могли б поставити стосовно природи ресурсообміну в шекспірівських творах, це, як герої Шекспіра відповідали на запитання “Як завойовувати друзів та впливати на людей”, і чи змінилось що-небудь сьогодні. У своїй книзі, назва якої співпадає із запитанням, Дейл Карнегі зазначив, що найкращий спосіб, завоювати прихильність іншої людини – не домогтися їй, а дозволити зробити послугу вам. Можливо, це здається парадоксальним на перший погляд, проте ви, дійсно, швидше отримаєте послугу, коли не будете чинити послугу іншим, а самі станете одержувачем послуг. Головна ідея, здається, полягає у тому, що, приймаючи товари або послуги, ми здобуваємо собі статус. Цей принцип майже не знаходить відображення у теорії ресурсного обміну, але він відповідає шекспірівським уявленням про людські стосунки. Лір завойовує прихильність Кента, так само, як Орландо – старого Адама, дозволяючи своєму слугі служити собі. Сьогодні хоча праця регульована грошовими відносинами, родинний уклад життя базується на зовсім іншій моделі стосунків. Та дитина, яка найбільше потребує турботи та завдає найбільше клопоту іншим, тобто більше приймає ресурсів, ніж віддає, стає улюбленцем родини. Інакше кажучи, найбільше люблять того члена родини, який споживає ресурси, не пропонуючи нічого натомість.

Та навіть в такій ситуації ресурсообмін не припиняється. Можемо, наприклад, запитати, чому батьки, як правило, люблять дітей більше, ніж діти батьків. Причина, очевидно, полягає у тому, що турбуватися про когось, тобто виявляти активність, набагато цікавіше, аніж пасивно відчувати турботу про себе. Статус скоріше отримує той, хто віддає що-небудь, ніж той, хто бере. Ми любимо тих, кому ми дали найбільше любові або

IV. Свіжий погляд на давні тексти

зробили послуг. Безсумнівно, стара ідея відданої служби канула в Лету, та її головний принцип залишився, і його, мабуть, слід враховувати в такому сучасному вченні, як теорія ресурсу.

Порівняно з елизаветинською добою змінилися не лише наші уявлення про вірну службу, а й про гріхи та чесноти. Раніше помста вважалася вагомим ресурсом, але запровадження інституту поліції, покликаного забезпечити дотримання закону, а також державно-правової системи правосуддя звело цей ресурс нанівець. Сьогодні нам дозволено демонструвати лише відчай, а помста, здебільшого, може бути темою популярних нині вестернів або детективів. Така ж сама ситуація і з “немотивованою злістю” Яго. Згідно з широковідомою точкою зору, така злість типу Ягової призводить до варварства та бандитизму. Про які жахливі випадки не повідомляли б засоби масової інформації: чи про збожеволілу людину з кулеметом в руках на вулицях міста, чи про навмисне знущання з дитини, ми, як правило, шукаємо можливу причину такої поведінки. Можливо, думаємо ми, злочинець пережив контузію на війні, або він є спадкоємним п'яницею. Але як класифікувати згідно з теорією ресурсу поведінку людини, яка не з власної волі збилася з істинного пуття? Чи можна вважати її помсту, так би мовити, її злочинницьку компенсацію своєї минулої ущербності, яку можна також назвати “актом визволення” (liberating action), важливими ресурсами, які потрібні людству?

Поняття про мінливість ресурсів. На цьому етапі знайомства з теорією ресурсу вже зрозуміло, що вона дозволяє нам ставити цікаві запитання. Очевидно, також, що до неї треба вносити зміни, коли йдеться про інші епохи. Трапляється так звана “нешільна пригінка” між теорією та конкретними даними. Логічно, в такому разі, припустити, що за часів Єлизавети існував інший набір ресурсів, і що ієрархія ресурсів може бути різною не лише в різні епохи, а й в різних країнах. Так, у своєму доволі цікавому дослідженні Штрауман (Straumann) доводить, що Шекспір створює цілу низку чесних та цілісних персонажів, при цьому обмін ресурсами частково характеризується тим, що ці

герої нібито його не потребують, відмовляючись їх собі повертати¹⁰. Ми можемо дійти висновку, що віддана служба, помста, безпідставна злість більше не вважаються типовими спонуками звичайної людини. Проте, якщо газети не брешуть, різні випадки трапляються.

Цей висновок свідчить про те, що більш правомірно вести мову про емоційну “відмінність”¹¹, а не про “психічну єдність людства”, на якій наголошує Клиффорд Гіртз (Clifford Geertz)¹². Душа і психіка зараз упорядковані не так, як у давні часи. Єлизаветинець, скажімо, не мав уявлення про особистість чи індивідуальність. Ці поняття є здобутками пізнього Відродження. Кожне покоління встановлює для себе свій арсенал невідчутних на дотик ресурсів. Визнайте, що теорія ресурсу підвладна змінам, і перед вами відкриються нові наукові горизонти, і ви отримаєте цілий ряд гіпотез, які можуть призвести до цікавих досліджень з історії розвитку менталітету. Переваги концепції “мінливості ресурсів” очевидні:

- по-перше, ми бачимо минуле в новому світі, більш чітко та без багатьох анахронізмів,

- по-друге, принцип історизму, накладаючись на сучасну психологічну думку, дає нам можливість усвідомити те, що поглиблення знань людей про себе призводить до формування нових засад людського співжиття, і отже, психологія тим самим перестає сприйматися як суто ілюстрація “вічних принципів” буття людини.

- по-третє, теорія ресурсу не може вважатися досконалою, і не всі людські інтеракції, що відбувалися як у минулому, так і в сьогоденні, можна пояснити у її термінах. В її базисі – уявлення про людину-маніпулятора, єдиною метою якої є використання інших із вигодою для себе. Згідно з протилежною точкою зору, в основі закону Націй, за яким прагне жити Європа, постає велична ідея consortium hominum, тобто такої угоди між людьми, що дає їм можливість інтелектуальним і більш цивілізованим шляхом досягати принципу взаємності. Згідно з ним проголошується модель справді благородного і

IV. Свіжий погляд на давні тексти

великодушного обміну цінностями, ... сутністю якого є саме те, що Альбертус Магнус назвав *communicatio*...¹³

У повсякденному житті, за часів Єлизавети або сьогодні, принцип взаємності в рамках теорії ресурсу передбачає розрахунок своєї власної користі скоріше, ніж суспільної вигоди, скоріше зло, ніж добро. Якби ми керувалися лише принципом взаємного обміну ресурсами, то жоден малюк не прожив би й тижня, не одну хвору людину не доглядали б, а пенсіонерів не годували. Можливо, почуття задоволення від доброго вчинку - також ресурс, який не треба повертати. Однак, навряд чи цей ресурс може бути зображено в серйозному художньому творі, бо це може викликати звинувачення в сентиментальності.

Проблема виникає, коли ми намагаємося перенести міркування, які стосуються поведінки в "Світі", як його називає Троллоп (Trollope), в галузь літератури. Читачі часто намагаються відшукати мотиви поведінки героїв у прозовому творі чи драмі, проте вчені зазвичай вважають це заняття недоцільним. Врешті-решт, персонажі художніх творів не живуть в "Світі", вони лише плями чорнила на папері, які у своїй діяльності не мають жодних мотивів. Безглуздо замислюватися над спонуками поведінки абстрактних символів у якій-небудь знаковій системі.

З іншого боку, жанр драми існує за своїми правилами: персонаж в тексті п'єси може бути блідим і безживним. Що ж у цьому випадку робити актору, який має втілити його на сцені? Виконавцю не залишається нічого іншого, як спробувати вдихнути життя в свого героя. Кажуть, це можливо, лише якщо персонаж наділений індивідуальністю, а також якщо можна зробити висновки стосовно його родинного стану і мотивів поведінки, про що необов'язково згадується в тексті п'єси. Часто це може не мати жодного відношення до тексту драматурга. На відміну від літературного критика, робота актора вимагає від нього внесення доповнень в характер персонажа: сценарій містить слова для промов, але рідко вказує на те, що саме має робити актор або актриса, вимовляючи ці слова. Виконавці повинні вирішити, обмін якими ресурсами відбувається на сцені, і

заповнити ті порожнечі, які неминуче є в тексті. Таким чином, теорія ресурсу може сказати своє слово у драматургічній критиці. Оскільки сьогодні режисери й актори звертаються переважно до другосортної літератури, то літературознавець може зробити їм певну послугу (не очікуючи нічого натомість) тим, наприклад, що допоможе з'ясувати мотиви поведінки персонажів і збагнути, “який зуб на який” обмінюється. Отже, теорія ресурсу може допомогти акторам вдихнути життя в героїв художніх творів і робить, таким чином, справжній та вагомий внесок в інтерпретацію шекспірівських текстів, які промовляються з театральних підмостків у нашому сьогодні.

¹Я вдячний моєму колезі Гельмуту Ламму, який першим привернув мою увагу до теорії ресурсного обміну та її головних рис.

²Cf. *Donald M. Wolfe*, “Power and Authority in the Family”. In: *Dorwin Cartwright*, ed., *Studies in Social Power* (Ann Arbor: Michigan UP, 1960).

³*Steven E. Hobfall* et al., “Conservation of Social Resources: Social Support Resource Theory.” *Journal of Social and Personal Relationships*, 7 (1990), - P.474.

⁴*Sigmund Freud*, “The Theme of the Three Caskets” in: *Complete Psychological Works*, Vol XII, London 1958, pp.389-301, in *H. Bonheim*, ed., *The King Lear Perplex* (Belmont California, 1960), pp.62ff.

⁵*Uriel G. Foa & Edna B. Foa*. *Societal Structures of the Mind* (Springfield/Il.: Thomas, 1974), introduction.

⁶Cf. *Douglas R. Hofstadter*, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (Harmondsworth: Penguin, 1982). - P.17.

⁷*H.P. Grice*, “Logic and Conversation”. In: *Peter Cole* and *J.L. Morgan*, eds., *Syntax and Semantics* (New York, Academic Press, 1975), - P. 41-58.

⁸Див. *Marcel Mauss*, *Essai sur le don* (1925), в цій книзі йдеться про обмін ресурсами між людьми, який сьогодні регулюється державою, і означає бажання встановити мирні стосунки. (Див.: *Marshall Sahlins* “The spirit of the gift” в його книзі “Stone Age Economics”, London, 1974. - P.169). Переклав книгу *Марселя Мосса* англійською *Ян Каннісон* (*Ian Cunnison*). В англійському варіанті вона називається “The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies” (Лондон, 1970).

⁹*Horst Weinstock*, “Loyal Service in Shakespeare’s Mature Plays”. *Studia Neophilologica* 43 (1971). - P.446-473.

¹⁰*Heinrich Straumann*, “Der redliche Mensch: Horatio – Kent – Pisanio”. *Shakespeare Jahrbuch*, 100 (1964). - P.191-208.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

¹¹Cf *Helmut Bonheim*, “Emotions in Literature”, Anglistentag 1991 Düsseldorf, ed. *Wilhelm G. Busse*, 1992. – P. 179-188; “Mentality: The Hypothesis of Alterity”, *Mentalities/Mentalités*, 9/1 (1994).- P. 1-11.

¹²*Clifford Geertz*, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (London: Hutchinson, 1975).- P.63.

¹³*Peter Hulme*, *Colonial Encounters* (London and New York: Routledge, 1986). - P. 162.

Бонгейм Гельмут. Теорія ресурсного обміну і Шекспір.

Алісеєнко О.Н.
(м. Дніпропетровськ)

ДІАЛОГ АЙРІС МЕРДОК З ПОЕТИКОЮ РЕНЕСАНСНОГО ПАСТОРАЛЬНОГО РОМАНУ

Ренесансний пасторальний роман не тільки відбиває зародження новоєвропейського поняття культури¹, але й має важливе значення для подальшого розвитку як поезії, так і проблемного етико-філософського любовного роману. Традиції ренесансної пасторалістики в англійській літературі достатньо стійкі, хоч і відзначаються постійною трансформацією. “Ціла низка пасторальних творів, – пише Є.П.Зикова, – від “Пастушого календаря” Едмунда Спенсера й “Аркадії” Філіппа Сідні аж до таких творів, як “Віндзорський ліс” Олександра Поупа, “Пори року” Джеймса Томсона та “Прогулянка” Вільяма Вордсворта – є національною класикою...”² Загальнокультурний характер пасторальних ідеалів, пов’язаних з етико-філософськими концепціями ренесансних гуманістів, став надбанням традиції, в якій знайшли своє відображення особливості самосвідомості кожної епохи, співвіднесені з важливими проблемами Любові, Краси, Блага, Природи.

Генетичні зв’язки, пропущені крізь художній досвід сентименталізму, романтизму, реалізму ХІХ століття, без сумніву, помітні насамперед у “*пасторальній модальності*”, де ключовими для англійської літературної традиції є природний простір “заміської садиби” (будинку, котеджу), ускладненість любовних стосунків, численність різноманітних “варіантів” любові, співвіднесеність людини й обмеженого природного локусу, представленого стихіями води і землі (луки, галявина, ліс, дерева, квіти, трави, птахи та ін.).

У творчості А.Мердок у тій чи іншій формі, у тій чи іншій художній пропорції присутня “пасторальна модальність”, яка генетично походить від ренесансної пасторалістики, але є ускладненою внаслідок впливу сентименталістської і романтичної

традицій, а також засвоєння досвіду авторів любовно-психологічного роману (Т.Гарді, Дж.Остен, Дж.Голсуорсі та ін.), що створює певну особливу багатозаровість мердоківської “пасторальності”. Література і філософія утримують А.Мердок у полоні, який її анітрохи не обтяжує через програмну “культурологічність” художнього мислення цієї авторки.

Близькість до Ж.-П.Сартра виявляється не тільки в тяжінні обох письменників до екзистенціалізму, а й у тому особливому співвідношенні філософського і художнього начал, яке породжує не тезисну ілюстративність (Вольтер), а органічну “дволикість”³, відповідно до відомої ремінісценції А.Камю: “Хочете філософствувати – пишіть романи”⁴. Як і Ж.-П.Сартр, А.Мердок орієнтована на ХІХ століття з його проблемами Самотності, Цивілізації, Природи, Любові, Сексу, але коріння цих проблем сягає далекого минулого. І письменниця, віддаючи належну шану філософії, мистецтву, літературі, добивається своєрідного синтезу, часом синергетичного типу. Аналогічний синтез часто проявлявся і в ренесансній пасторалістиці, де літературна уява, увібравши античні та середньовічні джерела, доповнювала їх реальними спостереженнями, заплідненими етико-філософською міфопоетичністю.

Особливо помітними є елементи “пасторальної модальності” у тих романах А.Мердок, які тісно пов’язані з платонізмом. Зокрема це яскраво спостерігається у її першому так званому “платонівському романі” – “The Nice and The Good” (1968), на жаль, досі не перекладеному з англійської.

Важливо також враховувати той факт, що А.Мердок ніколи не створює простої ілюстрації до власних етико-філософських поглядів: моделюючи художній світ романів, вона завжди “перекладає” свої концепції образною мовою життєподібних описів обставин і людей, конкретно-реального простору й часу, зрозумілих пересічному читачеві⁵. Але у її світі завжди присутній семіотичний, часто метафоричний підтекст, прихований під “видимістю” речей, системою літературних, культурологічних образів, асоціацій, імпліцитних та експліцитних натяків, зрозумілих елітарному, освіченому реципієнтові. Іншими словами, у багатьох її романах не просто реалізуються розвинені неоплатоніками Відродження ідеї Платона про вдосконалення

V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

людини, про Любов, Красу, Благо, Істину та ін., але й втілюється платонівська концепція дійсності як поєднання “явних” “речей” з “прихованими” у них “ідеями”. Це й ріднить художнє мислення А.Мердок з міфопоетичною, “культурологічною” ренесансною пасторалістикою, що зросла на “гуманістичному неоплатонізмі”⁶, котрому притаманне, за словами О.Ф.Лосева, “філософсько-психологічне, поетичне й особисто-ентузіастичне вільнодумство”⁷. Він пише: “В епоху Ренесансу платонізм був спробою синтезувати необхідну в ті часи духовність, що натхненно переживалася, і життя, яке розумілося матеріально й також переживалося з глибоким натхненням, і почуттям ентузіазму перед раптовою свободою й інтимно-людським переживанням її характеру”⁸.

У зверненні А.Мердок до платонізму є щось таке, що перегукується з цим ренесансним прагненням поєднати “духовність із життям, яке розумілося матеріально”; їй близький інтерес неоплатоніків до Любові, Краси, Блага. Саме ці категорії були центральними для прихильника і перекладача Платона Фічіно, який найбільше вплинув на гуманістів Англії⁹. Авторка ніби виконує рекомендації Плотіна: “Найкращим чином вивчити найбільш цінне з думок древніх і подивитися, чи відповідають вони вашим власним”¹⁰. Саме цей підхід багато в чому і визначає ту внутрішню художню органічність “неоплатонічних” любовно-психологічних романів А.Мердок, полемічно нетрадиційних і новаторських за своїм активним вбиранням багатьох літературних традицій, за їх накладанням і взаємопроникненням у певному “модусному” пафосі.

Важко стверджувати, наскільки свідомою була прихильність А.Мердок до пасторальної традиції, зв'язки якої з романтизмом і “готичним романом”¹¹ уже привернули увагу спеціалістів. Не з'ясована остаточно і своєрідність використання письменницею в “The Nice and The Good” елементів поезики детективного роману¹². Але не викликає жодних сумнівів той факт, що в її творах відчувається певного роду “перегук” зі згаданими традиціями, який значною мірою зумовлювався інтересом авторки до любовно-психологічних проблем та етико-філософських платонівських і неоплатонівських концепцій, котрі надихали ренесансну пасторалістику. Певну роль відіграє тут

також спільність важливих і для пасторалістики, і для А.Мердок вихідних етико-філософських доктрин, що реалізувалися в концепції лабіринту людських взаємин.

У цьому її романі виведено чимало закоханих пар, котрі часто вдаються до рефлексії та самоаналізу подібно до того, як це є характерним для жанру пасторального роману. Письменниця ХХ століття як і її попередники, автори пасторальних творів XVI – XVII ст., поділяє маньєристичний сумнів щодо спроможності розуму досягнути людські почуття. Проголошена пасторалістами-маньєристами дилема духовного й тілесного кохання, над якою багато розмірковували і ренесансні неоплатоніки, має, як і в останніх, наліт іронічно-скептичного ставлення до загальноприйнятих “істин”. Це створює певну складність інтерпретації співвідношення духовності й еросу, інтерес до якої виявляли свого часу Ф.Сідні та д'Юрфе. У А.Мердок наявний також і елемент певної еротичної двозначності (травестії з переміною статі і сексуальними домаганнями), яка далі розгортається в комічно представлену тему гомосексуалізму (Дюкейн – Фівей, Пірс – Тео). Причому у презентації цієї теми на сторінках “The Nice and the Good” письменниця відмовляється від трагічного ключа, що був властивим для її роману “Дзвін”.

Напевне, у вищезазначеному “перегуку” окрім спільності платонічних і неоплатонічних доктрин, трактування ролі Любові, звернення до платонівського ланцюжка Любов – Краса – Істина – Благо, відіграють роль також і деякі спільні риси художнього мислення ренесансних пасторалістів та А.Мердок. Йдеться, насамперед, про “культурологічну” природу пасторалі, потяг до метафоризації, певну “закінченість” роману, де “моделюється світ, що має літературне коріння”, інтерес до етико-філософської проблематики, до концептуального підтексту в образах. Це і прагнення до семіотизації зовні “життєподібного” світу, до творчого експерименту, до літературних алюзій і особливого роду “знаковості” романного простору, яка єднає художнє мислення А.Мердок та принципи поетики ренесансного пасторального роману.

Без сумніву, слід брати до уваги й опосередковані форми літературного впливу пасторальних традицій, котрі через обмежений обсяг статті неможливо докладно висвітлити, а можна

хіба що пунктирно означити. Вони простягаються зокрема від Шекспіра, про чий вплив на А.Мердок багато пишуть¹³, відводячи при цьому особливу роль шекспірівській любовній комедії з її веселою, святковою атмосферою¹⁴. У свою чергу, ці шекспірівські шедеври, як встановлено, значною мірою зобов'язані пасторальній поетиці, відгомін якої особливо відчутний у “трагікомедіях” останнього періоду шекспірівської творчості¹⁵.

Впливає, як можна припустити, і своєрідно пасторалізована тема “заміської садиби”, широко представлена в романістиці Дж.Остен, – зокрема, протиставлення місту, де чергується, як і в А.Мердок, ландшафт із пейзажем та “пейзажною замальовкою”. Інтерес Дж.Остен до етико-психологічних проблем часто виявляється у винесенні їх як певних абстрактних понять у назви романів¹⁶. Це ж саме відзначаємо і в поетиці заголовку “Хороше та Благє” А.Мердок.

Можливо, має місце і вплив традицій пасторальності Т.Гарді, котрий розмірковував над коханням як егоїстичним та альтруїстичним почуттям у низці своїх романів, дія яких відбувається у південно-західній Англії. Цю місцевість письменник називає Уессексом, і він також згадує Дорсет з його маєтковим локусом. Можна відчути певний перегук твору А.Мердок і з романом Т.Гарді “Під деревом зеленим” (1872), що його сам письменник назвав “сільською картиною голландської школи”: тут на тлі сільської ідилічної природи у стосунках Діла та його дружини Фенсі панує брехня (в А.Мердок же навпаки – повна щирість між Кейт і Октавіаном). Ще в одному романі Т.Гарді, що має назву “Далеко від галасливого натовпу” (1874), як і у Мердоківському романі “The Nice and the Good”, змальовано складні любовні трикутники. В обох згаданих творах фігурує вбивство через ревності (хоча слід зазначити, що у романі письменниці вбивство докладно не описується). Суттєво відрізняє Мердок від Гарді тлумачення філософської теми могутніх і вічних сил природи. Письменником ці сили подані в образі ворожої місцевості Егдон-хіт (“Повернення на батьківщину” (1878)), і в цьому чуються відгуки романтичного потрактування. У А.Мердок природа заміського маєтку Октавіана постає як благодать сонця, моря, галявин, парку, внаслідок чого в романі створюється особливий світлий ліричний настрій, котрий прямо

перегукується з ренесансною пасторальністю. Цікаво зазначити, що зіставлення фіналів, запропонованих Гарді і Мердок (у першого – герої потопують), теж дозволяє припустити внутрішню полемічність між “Хорошим та Благим” і “Поверненням на батьківщину”.

У цьому ж романі Мердок помітні і сліди впливу “пасторальності” сентиментальної “цвинтарної поезії”. Герої письменниці нерідко провадять бесіди на кладовищі¹⁷, але не розгадують меланхолійні написи на могильних каменях, як Грей із “Елегії на сільському цвинтарі”, а просто спираються ліктями на плити без жодного натяку на світову скорботу. Часто фігурує і сидіння на “зваленому дереві”¹⁸. Останнє постає природною метафорою, “знаком” смерті в природі, проте воно позбавлене містичного ореолу завдяки по-філософськи мудрому розв’язанню проблеми Любов – Життя – Смерть – Благо, що теж є співзвучним з оптимізмом ренесансних неоплатонічних ідей, відбитих у пасторалі.

У даному творі А.Мердок тема Любові та Смерті, як у зразках ренесансної пасторалістики, що вийшли з-під пера Саннадзаро і д'Юрфе, співвіднесена з темою любові до померлих або ж – любові померлих (як у “Дзвоні” – іншому творі письменниці). Це ж проступає і в більшості пасторалей, і в тих комедіях У.Шекспіра, що є пов'язаними з пасторальністю. Фінал “The Nice and The Good ” вінчає “свято любові”¹⁹ – щасливе возз'єднання в результаті “перегрупування” закоханих пар.

Найбільш чітко перегук А.Мердок із ренесансним пасторальним романом виявляється на концептуальному рівні: йдеться про віру в Любов, спрямовану на Благо, яка є перетворюючою і центральною для екзистенції людини. Якщо в пасторалях XVI – XVII століть Любов переборювала егоїзм у формі “пасторального” служіння коханій, то у творах А.Мердок, яка звертається до читача мовою сучасності, Любов постає як перемога Любові-розуміння, альтруїзму, співчуття над егоїзмом.

А.Мердок – і в цьому теж є відгомін ренесансної пасторалістики – створює різні варіанти любові (духовна, “платонічна”, чуттєва, любов-дружба і т.д.), але, змальовуючи подружню любов, письменниця спирається на традиції сентименталізму, оскільки урізноманітнює варіантність

V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

категоріями віку (діти, старі, юнаки, зрілі люди) та життєвих станів (вдова, розлучена, емігрант і т. д.).

На думку М.Бахтіна, ці категорії були введені саме сентименталістами²⁰. Іншими словами, природа “пасторальності” у “The Nice and the Good” є багатозаровою, але генетично вона бере початок від ренесансної пасторалістики, про що можна стверджувати на підставі спільності їхніх етико-філософських концепцій. Останній пункт, відповідно, впливає і на подібність художньої інтерпретації світу, яка здійснюється крізь “культурологічно-літературну призму”, з впровадженням мистецького експерименту, що мав на меті створення тотожного романного світу, якому властиві проблемність, концептуальність, “ігрова” міфопоетичність.

Але окрім проблемних і концептуальних перегуків у цьому романі А.Мердок є й менш значні, часткові подібності. До них належать, скажімо, “ансамблевий” образ героїв, обмежених особливим природно-“маєтковим” локусом, і мотив “самітництва” (окремий будиночок Віллі), і роль дружби, кохання, і складні любовні трикутники, варіанти почуттів, і “сповіді любові”, які вислуховує Дукейн. Присутнє тут у формі віршованого вкраплення і “скорочене” відлуння прозометричної організації ренесансної романної пасторалістики. Елементом подібності також є часті любовні листи-зізнання, які, щоправда, постають тут як об'єкт шантажу. Авторка крім того “модернізує” пасторальну атрибутику (замість пастушої сопілки – флейта, магнітофон, музика Моцарта), переводить її з високого поетичного плану в побутовий. Образ “німфи”, обов'язковий в пасторалі, перетворюється в романі Мердок на компліментарний епітет, з яким Дукейн звертається до Барбари, а таємнича пасторальна магія витлумачується як безглузда й антипоетична, майже дитяча забава у засміченому, занедбаному льоху, наповненому зовсім не поетичними “магічними предметами” (від зерен наркотичних рослин до птахів). Слід зауважити, що і печера, і магія, і любов у “благому місці”, і наукове самітництво мали місце і в “Бурі” В.Шекспіра, котру, таким чином, можна вважати одним із творів-посередників у зверненні А.Мердок до романної пасторальної традиції.

У “The Nice and The Good” наявний також і характерний для пасторалі мотив захопленості античністю (Паула викладає класичні мови, Дукейн займається римським правом, Віллі пише про римського любовного поета, герої читають “Іліаду”, “Одісею” Гомера, “Енеїду” Вергілія). Майже всі вони, як і ренесансні пастухи, прилучені до мистецтва; серед них є і мудрі “старійшини” (Тео), і вчитель-друїд (Дукейн), і різні за ступенем інтелектуальності та здатністю до альтруїзму жінки (Паула, Кейт, Мері, Джессіка, Джуді, явно “знижена” героїня з промовистим міфопоетичним, “знаковим” іменем “Єлена Троянська”). На відміну від “пастушок” із континентальної пасторалі (Діана Монтемайора, Астрея д’Юрфе), героїні А.Мердок не є такими ж зразковими, вони радше нагадують “пастушок” Ф.Сідні, які порушували традиційну добродійність, хоч і відповідали критеріям Краси. Втім, письменниця віддає належне патетиці “високих” порівнянь: блакитні очі героїні уподібнюються до Північного моря²¹, а сама героїня схожа на “єгипетську красуню”²².

Пасторальні образи-пари вірних друзів у А.Мердок мають “буквалізований” аналог в образах двійнят²³, а “грубий пастух”, схожий на тварину, представлений в образі першого шофера²⁴. Все це нагадує поетику “відображень”, яка властива модернізму.

Як і в ренесансній пасторалістиці, у природне оточення вкраплені архітектурні споруди (дім, котедж) або окремі архітектурні деталі – “креозетовий паркан”²⁵ та ін., хоча в цьому романі їх незрівнянно менше, ніж у “готичному” “Єдинорозі” (1963) та “екзистенційному” “Дзвоні” (1958). У “Хорошому і Благому” переважає відкритий природний простір, як і в пасторалістиці. Але мотив печери, природного гроту (у пастораліях грот часто штучного походження) у цьому творі А.Мердок посідає одне з провідних місць. У романній пасторалі Відродження грот є або місцем усамітнення, осягнення істини любові (д’Юрфе), або символізує перехід від життя до смерті, місце, де відкривається істина (Саннадзаро). Обидва ці мотиви, своєрідно перетинаючись у “Хорошому і Благому”, несуть важливе концептуальне етико-філософське навантаження. Тема печери бере початок від притчі-міфу Платона, інтерпретованої М.Гайдегером, який пов’язував її з проблемою пізнання²⁶.

V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Письменниця ж, надзвичайно високо цінуючи цей образ²⁷, витлумачує його як “учення про просвітлення через любов – втечу з печери”²⁸, тим самим долучаючись до сучасних неоплатонічних інтерпретацій Платона. В А.Мердок тема печери, в якій опинилися герої, підсилює тему пошуків Істини, Любові і Блага, а також ситуацію лабіринту, з якого Пірс і Дукейн виходять із великими зусиллями.

Має місце й мотив розглядання картини, властивий пасторалі (наприклад, Селадон в “Астреї”). У романі А.Мердок, що аналізується у цій статті, фігурує пов’язана з неоплатонізмом²⁹ картина маньєриста Відродження А.Бронзіно, на якій в алегоричній формі зображені Любов і Час. Цю картину досить порізнному сприймають Паула та її чоловік, але естетичний вплив картини їх об’єднує: у такий спосіб, не погоджуючись з Платоном, письменниця досліджує неоплатонічне уявлення про значущість мистецтва. Щоправда, у тому, як А.Мердок презентує картину у ролі своєрідного ключового центру проблематики твору, виявляється те, що для неї ближчою є функція картини у романі Дж.Голсуорсі з форсайтівського циклу “Біла мавпа” (1924), ніж роль повчальних алегоричних картин у пасторалі, де вони мають суто епізодичне значення. Слід підкреслити, що картина А.Бронзіно з’явиться і в романі А.Мердок “Доволі почесна поразка” (1970), але вже в іншій функції – як контраст до недосконалої дійсності. У художній манері цієї письменниці помітне часте звернення до принципів лейтмотивної поетики, що виражається у своєрідних повторах, вживанні наскрізних образів і мотивів (“сіті” буття, кохання як “доволі почесна поразка”, гомосексуальна любов, втеча з любовного полону тощо), завдяки чому народжується єдність художньої системи її романістики³⁰.

Пасторальні елементи найчастіше постають у “стильових відображеннях”, у трансформованому, редукованому (деталі пейзажу) вигляді: це і позначений варіативністю ансамблевий образ людей на “віллі” Октавіана, подібний до “спільноти” “пастухів”, стосунки між якими не підкоряються жодним “статутним” нормам; це і життя у “маєтковому” локусі в “Дзвоні”, мешканців якого так само, як і пасторальних пастухів, пов’язують любов і дружба, а не формальні відносини.

Спільність із “пасторальним модусом” виявляється також у поетиці значущих імен: хоч у пасторалі вони більш актуалізовані, все одно тут залишається багато латинських та грецьких коренів³¹. Імена низки героїв несуть у собі елемент “значущості”, співвіднесеної із проблемою роману, винесеною в заголовок: Кейт – “благопристойна”, Георг – “сприяє землеробству” (пор. “Георгіки” Вергілія), Октавіан – алюзія на Октавіана Августа, який “сприяв” мистецтву, Джон – відзначений “благодаттю” (“бог милує”). Але герої не є персоніфікацією ідей, простим уособленням заданих автором властивостей, – останні входять до їхніх характерів, психології поведінки поруч з іншими, хоча певною мірою художньо реалізують головну проблему роману.

Співвідносячи певні ідейні концепти, винесені до назв творів, із психологією героїв, А.Мердок продовжує традиції романів Дж.Остен “Почуття і чутливість”, “Гордість і упередженість”; щоправда це в неї виходить менш підкреслено, ніж у її попередниць (пор. “Ховати й шукати” Дж.Коллінз). Авторка приділяє також увагу “антиблагочестю” магії. Хоча у романі “Хороше і Благе” немає жодного носія релігійного благочестя, як-то було у “Дзвоні”, оскільки християнський акцент у ньому послаблений. Увага до мудрувань та тиранії “Амора”, заплутаності людських стосунків у тенетах кохання, протистояння міста (літній Лондон у “хмарці щільної спеки”³²) і приміського “котеджу” як своєрідного “locus’а amoenus’а”, аналога ренесансної вілли-саду чи “заміського” маєтку³³, є обов’язковим атрибутом пасторалі: це і згадувані листи героїв³⁴, і дзеркало³⁵, і вівтар³⁶, і луна³⁷, й алегорична картина³⁸. Зрозуміло, в А.Мердок вони подані не в міфопоетичному пасторальному стилі особливої “знаковості” локусу і героїв, а в прямому життєво-побутовому плані, але попри це в їх прихованому підтексті наявні алюзійні зв’язки з “пасторальним модусом” творення художньої дійсності. У деталях пейзажу цього роману письменниці, як і в пасторальному романі, підкреслюється зелена галявинка³⁹, квіти⁴⁰, звалене дерево, на якому сидять закохані герої⁴¹. Правда, замість “вічної весни” пасторалі у А.Мердок – сонячне літо. Дощ, який постійно йшов у “Сні Бруно”, згадується лише наприкінці роману; літо в маєтку теж не докучає героям так, як у Лондоні⁴², а відтак теж входить до антитези міста і “заміського маєтку”. У

V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

“The Nice and The Good”, як і в інших романах А.Мердок, важливе місце належить топосу моря⁴³, аналогом якого у пасторалістиці є річка, струмки, а також фонтани – джерела правди, де збираються усі герої⁴⁴, і присутність біля яких гармонізує їхні стосунки.

Чистота пасторальних первообразів неминуче втрачається, тому символіко-міфопоетичний смисл пасторальної атрибутики не стільки проглядається, скільки приховується, підкорюючись у А.Мердок ефектові створення ілюзії сучасної реальності, проходячи крізь довгий досвід різних стильових втілень-трансформацій. Але у семантично важливих деталях пасторальний “код” прихованого змісту все ж наявний.

Для ренесансної свідомості море – вередлива й небезпечна стихія, сповнена життєвих бур⁴⁵, а тому locus amoenus, з його гармонійною природою “вічної весни”, не міг містити в собі цей пейзажний компонент, який потім стане надзвичайно важливим у поезії романтизму. А.Мердок, посилюючи ситуацію дисгармонії дійсності, вводить цей просторовий образ, використовуючи його і в прямому – мариністичний пейзаж⁴⁶, і в переносному смислі – “житейське море”, море як вічний рух, як могила.

Герої А.Мердок не є варіантами ренесансної “універсальної людини”, хоча вони і об’єднані подібно до “пастухів” ренесансної пасторалі інтересом до гуманітарних наук, мистецтва, поезії, літератури, філології (французька мова Барбари і Дукейна, вивчення німецької мови Мері). Зв’язок із ренесансною романною пасторалістикою у письменниці виявляється не стільки в прямих конкретних збігах чи трансформованих “продовженнях”, а швидше – у певних спільних естетичних принципах, породжених платонівською і неоплатонічною етико-філософською концепцією Людини і Любові. Цей зв’язок реалізується в поезиці своєрідних “переломлень”, “скорочень” і “відбитків”, особливій “діалогічності”, яка в цілому характерна для мердоківської культурологічної свідомості, і дозволяє авторці не “розчинятися” у традиції, а суб’єктивно її перетворювати.

Хаос печальних стосунків закоханих пар у А.Мердок в результаті їх “перегрупування” також певною мірою гармонізується, нагадуючи при цьому гармонізацію стосунків “пастухів” і “пастушок”, типову для фіналів ренесансної

пасторалістики. У “Хорошому і Благому” немає теми “цілком гідної поразки”, як у багатьох інших романах письменниці. Без сумніву, в генезі “Хорошого і Благого”, окрім поміченого багатьма дослідниками детективного мотиву, наявні також елементи інших жанрів – зокрема, англійського любовно-побутового (Остен), можливо, сімейного роману, а також багатьох інших літературних джерел. Серед останніх, ймовірно, слід згадати “Егоїста” Дж.Мередіта – у зв’язку із засудженням егоїзму в “The Nice and The Good” (але це ще потребує спеціального дослідження). У даному разі автора цікавить аспект “перегуку” саме з ренесансним пасторальним романом, багаточим зобов’язаним платонівській і неоплатонічній філософії людини.

Проблема, продекларована у заголовку як дилема, яку повинен розв’язувати кожен персонаж роману, насправді не містить у собі принципової антиномії, що теж наближає її до пасторальної концепції, зокрема, Ф.Сідні. Як справедливо помітила Н.І.Лозовська, письменниця не заперечує можливостей переходу від “хорошого” до “благого”⁴⁷, проте її переклад заголовку роману (“Милі й хороші”), як вже відзначалось, дещо трансформує ці платонівські поняття, притлумлюючи етико-філософську спрямованість роману з його концепцією “Блага” як антиегоїстичної любові, любові-співчуття і милосердя.

У “Хорошому і Благому” є два смислових кореляти центру роману, в яких відбувається “прозріння” героїв. Це – печера-грот (як природний об’єкт) і картина А.Бронзіно (як предмет мистецтва). Взаємодоповнюючи одне одного, вони відповідають тій своєрідній концепції “культури” і “природи”, яка була вироблена на теренах ренесансної культури⁴⁸.

Роман “Хороше і Благое”, який вважається одним із найсвітліших творінь А.Мердок, наближає нас до пасторальних романів Відродження, в котрих панує загальна атмосфера благодаті життя, природи, кохання. У ньому широко представлене те, що Й.Гьойзінга називає “грою”⁴⁹, під якою варто розуміти створення, моделювання особливого художнього світу, який відповідає концепціям письменниці, є близьким творчій свідомості авторки. “Пасторальний модус” у “Хорошому і Благому” відбивається не стільки в окремих прямих збігах,

V. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

скільки в розвої емоційних настроїв, спільних естетичних принципах, часто видозмінених, трансформованих. Але крізь інший побут, психологію героїв А.Мердок, які є людьми ХХ сторіччя, прозирає те “всезагальне”, “вічне”, що відкрила у стосунках людини і природи саме пастораль Відродження, те універсальне людське прагнення до Любові, Блага, Дружби. “Діалогічна” співвіднесеність із ренесансною міфопоетичністю і пасторальністю надає проблемам “The Nice and The Good” позачасового і загальнолюдського етико-філософського смислу, хоча назвати твір А.Мердок власне “пасторальним романом”, вочевидь, не можна. Як уже зазначалося вище, мова може йти лише про наявність “пасторального модусу” в системі мердоківського любовно-філософського роману.

А.Мердок живе вигаданими, часом достатньо химерними образами – її свідомість перейнята літературністю, вона “культурологічна” за своєю природою, – але це не втеча від реальності, не ухилення від вирішення гострих проблем сучасності, це – прагнення збагнути їх у світлі певних вічних проблем людського буття, його вічних цінностей, при широкому залученні і філософії, і релігії, і літератури. Як здається, А.Мердок у романі “Хороше і Благі” звертається до одного з яскравих і дуже стійких культурних міфів – пасторального – з його поетикою природного “благодатного місця” в англійському варіанті (“заміської садиби”, обплутаної “тенетами” Любові, що ґрунтується на ідеях Платона, пропущених крізь призму ренесансного неоплатонізму з його взаємодією “світського” і “духовного”). Письменницю можна віднести до того типу авторів, котрі своєю творчістю уособлюють “культуру відкритого релігійно-художнього діалогу”, до якого належать Ф.Достоевський, Л.Толстой⁵⁰. Авторку цікавить високий ідеал духовного смислу Буття, що репрезентується через показ взаємин у певних колах людей (“Дзвін”, “Єдиноріг”, “Червоне і зелене”, “Час ангелів” та ін.), і це ріднить її не тільки з Ф.Достоевським, як вважають⁵¹, але й з загальною традицією російської культури, котра тяжіє до духовності, милосердя, любові⁵². А.Мердок властиве широке використання культурних “символів-знаків” минулих епох, переосмислення елементів пасторальної поетики, вивищення їх до рангу культурної метафори-міфу. Вона

орієнтується не тільки на англійську культуру, але й на весь “метакод” культури в цілому. У кожному з романів письменниці виникає певний “знаково-міфологічний комплекс”, що є потужним засобом філософсько-художнього осягнення світу.

У романі “Хороше і Благє” А.Мердок звертається до пасторального міфу, який відбивається в “пасторальному модусі”, котрий вбирає в себе і маньєристичні, і сентименталістські, і романтичні забарвлення й художні інтерпретації. Не можна стверджувати, що у своєму романі А.Мердок послідовно звертається до пасторальної “міфотворчості”, хоч вона подекуди у художньому світі свого “платонічного” роману й використовує окремі елементи міфопоетичності, що живиться з джерела неоплатонізму. При цьому письменниця, навіть прагнучи у своїй творчості дотримуватися принципу життєподібності, йде в руслі загального процесу реміфологізації, генетично притаманного модернізму. У такому процесі семіотизації зовні життєподібної романної дійсності в А.Мердок, у її двозначності, у своєрідному використанні метафор, у відмові від принципу лінійності у русі часу в культурі⁵³, проступає загальна тенденція антиентропійності. Ця тенденція, характерна для культури ХХ сторіччя, виростає з антипозитивістських моделей мислення. На її становлення вплинула ідея “вічного повернення” Ф.Ніцше, що відбивається у прихильності багатьох письменників ХХ сторіччя до давніх архетипів, символів, до використання певних античних схем і т.д. З цього в сукупності постають, якщо скористатися терміном І.Ф.Анненського, автора “Книги відображень” (1906), принципи поезики “складання” з досягнень минулого, тобто формується особлива стилістика “відображення”. Отже, архаїка і “модернізм”, античний міф і християнські ідеї, Платон та Фрейд ніби співіснують у межах єдиної культурної парадигми. Про цей феномен акцентування “культурологічного” начала в художньому мисленні проникливо писав М.Бердяєв: “У душі нової людини перетинаються нашарування великих епох: язичництво і християнство, давній бог Пан і Бог, який помер на хресті, грецька краса і середньовічний романтизм...”⁵⁴. Зрозуміло, що в творчості А.Мердок ця загальна тенденція знаходить неповторне індивідуальне втілення у поезиці невидимій, непідкресленій, у часто розмитому, прихованому алюзійному зв'язку з художніми

У. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

здобутками минулого. Як бачимо, звернення письменниці в “Хорошому і Благому” до пасторальної традиції Ренесансу є важливим і на рівні концепції, і на рівні елементів поетики.

¹Баткин Л.М. Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории. 1982. - М., 1984. – С.226-255.

²Зыкова Е.П. О джентльменах и пастухах: пасторальный идеал в английской культуре нового времени // Литература в системе культуры. Материалы научного семинара. Вып.1.-М., 1997.

³Андреев Л. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – М., 1994. – С.19.

⁴Там само. – С.27.

⁵Різде протиставлення філософії роману Сартра Мердок як різних типів здається надмірно категоричним. Див.: Скороденко В. Достоинство человека и хаос жизни (заметки о романах А.Мердок) // Мердок Айрис. Сочинения. – В 3^х т. – М., 1991. – Т.1. – С.16.

⁶Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978. – С.363.

⁷Там само. – С.109.

⁸Там само. – С.71.

⁹Там само. – С.324.

¹⁰Там само. – С.250.

¹¹Докладніше про вплив готичного роману на творчість А.Мердок див.: Аникин Г.В. Современный английский роман. – Свердловск, 1971. – С.237.; Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art. – Stockholm, 1960. – P.205-206.

¹²Див.: Miles R. The Female Form: Women Writers and The Conquest of the Novel. – L., N.Y., 1987. – P.93-102.; Ивашева В.В. Судьбы английских писателей: Диалоги вчера и сегодня. – М., 1983. – С.214; 63.

¹³Todd R. Iris Murdoch: The Shakespearean Interest. – L., 1980. – P.65.

¹⁴Пурузян А.А. Структура романов А. Мердок и комедии Шекспира // Английская литература XX в. и наследие Шекспира. – М., 1997. – С.124,131.

¹⁵Див.: Traversi D.A. The Last Plays of Shakespeare//The Pelican Guide to English Literature.– Harmondsworth, 1977. – Vol.2. – P.271.; Pyle F. The Winter’s Tale: A Commentary on the Structure.– L., 1969.; Соколянский М. Пространственно-временная структура трагикомедии “Зимняя сказка”// Шекспировские чтения. – М., 1987.– С.99-105.; Cruttwell P. The Shakespearean Moment and its Place in the Poetry of the XVIIth Century.– N.Y., 1960.; Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. – М., 1974.

¹⁶“Почуття і чутливість” (1811), “Гордість і упередженість”(1813).

¹⁷Murdoch I. The Nice and The Good. – G.B., Chatto & Windus, 1968. – P.57,58,59,60,164.

¹⁸Там само. – P.49,55,92,109,110.

¹⁹Цього не помітила І.М.Мізініна, віддавши перевагу більш алегоричній трактовці фіналу в такому творі, як “Чорний принц”, не помітивши амбівалентність трактовки, якої немає в фіналі “Хорошого і Благого”. Див.: Мизинина И.Н. Романы А.Мердок кон.60^х – нач. 70^х гг. (идеи философии Платона в зеркале художественной структуры) // Автореф. дис. канд. фил. наук. – М., 1991 – С.12.

²⁰Бахтин М.М. Проблема сентиментализма// М.М.Бахтин. Собрание сочинений. - Т.5. Работы начала 1940^х – начала 1960^х гг. – М., 1996. – С. 305.

²¹Murdoch I. Op.cit. – P.118.

²²Ibid. – P.119.

²³ Ibid. – Р.12.

²⁴ Ibid. – Р.31.

²⁵ Ibid. – Р.145.

²⁶ Хайдеггер М. Учение Платона об истине //Историко-философский ежегодник'86.–М.,1986.– С.255-275.

²⁷ В.Скороденко не є досить точним, коли стверджує, що Мердок не взяла ідею печери у Платона (Див.: цит.вид.: Скороденко В. Достоинство человека и хаос жизни. – С.6.), вона тлумачила її не так, як це робить традиція.

²⁸ Аникин Г.В. Современный английский роман. – Свердловск, 1971. – С.240.

²⁹ Див.: Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1971.- С.175.; Langmuir E. The National Gallery // Companion Guide, 1996. – Р.106.

³⁰ Ці наскрізні мотиви, часто заявлені у назві одних романів, вербально реалізуються в тексті інших, сприяючи взаємопроясненню змістових концептів, наприклад, тенета, заявлені у першому романі “Під тенетами” (1954), витлумачуються в “Чорному Принці” (1973), де “буття” – це “всеохоплюючі густі тенета найдрібніших переплетінь” (Див.: Мердок А.Черный принц. Пер. с англ. И.Бернштейн и А.Поливановой. Послесл. Н.Демуровой. – М., 1977. – С.131.), а назва “Цілком варта поразка” (1970) виступає у висновках героя роману “Дитя слова” (1975): “це поразка, поразка цілком варта” (Див.: Мердок А. Дитя слова.–К., 1995. – С.107.).

³¹ Octavian, Richard, Peter, Theodore, Pierce, George, Geoffree, Barbara, Kate, Biranne, Claudia.

³² Murdoch I. Op.cit. – Р.115, 142-144.

³³ Ibid. – Р.92, 102.

³⁴ Ibid. – Р.232, 253.

³⁵ Ibid. – Р.231, 119, 261, 202.

³⁶ Ibid. – Р.223.

³⁷ Ibid. – Р.232.

³⁸ Ibid. – Р.332.

³⁹ Ibid. – Р.46, 55, 97, 263, 275.

⁴⁰ Ibid. – Р.396.

⁴¹ Ibid. – Р.49, 109, 280.

⁴² Murdoch I. Op.cit. – Р.115, 142-144.

⁴³ Ibid. – Р.36, 97, 100, 102, 124, 158, 162, 163. Про інтерпретацію моря та океану у романтиків писав також Дж. Рьоскін у “Гаванях Англії” (1856).

⁴⁴ Jehenson M.G. The Golden World of the Pastoral. A Comparative Study of Sidney's “New Arcadia” and d'Urfé's “L'Astrée”. – Ravenne, 1981.- Р.149.

⁴⁵ “Буря” В.Шекспіра, “Шторм” Д.Донна та інші.

⁴⁶ І в “Єдинорозі”, і в “Часі ангелів” згадується тема “морського цвинтаря”. У “Хорошому і Благоді” тема смерті в морі виступає лише як можливість.

⁴⁷ Лозовская Н.И. Концепция человека в творчестве Мердок. Автореф.дис.канд.фил.наук.– М.,1979.–С.11.

⁴⁸ Див.: Баткин Л.М. Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории. 1982. - М., 1984.

⁴⁹ Хейзинга Й. Homo Ludens. – М., 1992. – С.14.

⁵⁰ Ильин И.А. Родина. Русская философия. Православная культура. – М.,1992. – С.7.

⁵¹ Див.: Conradi P. Iris Murdoch: The Saint and The Artist. – Macmillan Press. L., 1986.

⁵² Руднев В. Направление времени в культуре // Родник, 1988. - №4 – С.138.

⁵³ Там само. – С.49-52.

⁵⁴ Бердяев Н.А. О новом религиозном сознании //Вопросы жизни, 1905. - №9.- С.150.

Сімейкіна Н.М.

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ГАМЛЕТИ
(про деякі театральні інтерпретації трагедії Шекспіра
“Гамлет” на Заході)

Кінець ХХ сторіччя називають епохою постмодернізму, хоча саме це поняття продовжує викликати суперечки та різноманітні тлумачення. Одні розглядають постмодернізм як кризове і декадентське явище, інші, навпаки, вбачають у ньому здоровий прояв радикального плюралізму, відмову від традиції, зокрема модерністської, зближення з “масовою” культурою, треті вважають постмодернізм “синкретичною плутаниною всіх стилів і можливостей”¹. Одне очевидно, що сучасна культура перебуває в перехідному стані, а тому часто шукає опору в культурі і літературі минулого, щоправда, при цьому ставиться до класики занадто вільно, викривляє, спрощує, підшикує її під запити поп-культури, але разом з тим відкриває у ній щось раніше невидиме і потаємне. Прикметною в цьому контексті є творчість великого англійського драматурга Вільяма Шекспіра, який залишається “серцем західної культури”, “таємничим, загадковим і до кінця нерозкодованим”², фокусуючи у собі багатоманітність художніх тенденцій сучасної культурної епохи.

З усієї спадщини Шекспіра найпривабливішою для режисерів і акторів усього світу залишається трагедія “Гамлет”. Англійський режисер Пітер Брук у рік 400-ліття від дня народження Шекспіра сказав про цю трагедію так: “Саме завдяки своїй, у кінцевому рахунку, непроясненості, образ Гамлета продовжує жити з нами протягом стількох сторіч”³. Театрознавець С.Юткевич, згодом, немовби розвинув процитовану вище думку П.Брука: “Що за дивна доля у цієї п'єси про Гамлета - вона, як магніт, притягує до себе режисерів, і це цілком пояснюється її незаперечними художніми вартостями”⁴.

І в літературознавстві, і в театральній практиці існує безліч інтерпретацій шекспірівського твору: від тлумачення його як філософської трагедії, трагедії свідомості або знання до екзистенціалістської, фрейдистської, структуралістської трагедії та ін. У зв'язку з цим Джулія Бардслей, художній

керівник лондонського театру “Уянг Вік”, напівжартівливо-напівсерйозно зауважила, що цілого року не вистачило б для перегляду різноманітних театральних версій “Гамлета”, хоча спроба такого показу могла бути цікавою.

Дійсно, кожна епоха “бачить” свого Шекспіра і свого Гамлета. Епоха постмодернізму також пропонує власне розуміння і втілення на сцені шекспірівської трагедії. Найцікавішими постановками “Гамлета”, що відбулися у кінці 90^x років на Заході, критика вважає роботи квебекського режисера Роберта Ліпажа (“Ельсінор”), литовського - Емунтаса Некрошюса (“Гамлети”) та англійського Метью Вархуса (“Гамлет”). У тлумаченні цих режисерів трагедії великого драматурга епохи Відродження гостро відчувається притаманний постмодернізму бунт окраїни проти центру, звільнення мистецтва від будь-яких авторитетів і традицій, навіть, модерністських, нехтування традиційними цінностями.

Та чи вдається сучасним інтерпретаторам Шекспіра порвати з традицією і сказати своє нове слово? Аби відповісти на це запитання, слід звернутися до “модерністського” періоду експериментів із шекспіровими творами, який припадає на 60-70ⁱ рр.

Західні дослідники нерідко пов'язують “театральний модернізм” з якісними змінами статусу режисера, перетворенням його у другій половині ХХ ст. на головну фігуру в театрі. Якщо на початку сторіччя режисер був посередником, своєрідним “жерцем” між Богом (автором) і актором (людиною)⁵, то в модерністський період режисер став “єдиною творчою силою”, перетворився у театрі на Бога⁶. У театральному вжитку затвердилося поняття “режисер-автор”⁷. Усі великі режисери Заходу: П.Брук, П.Штайн, Дж.Стреллер, Є.Гротовський, П.Холл, Т.Нанн та ін. цілком заслуговують на таке визначення, оскільки вони здійснили сміливі новаторські постановки за творами Шекспіра, викликаючи суперечки глядачів, позитивні і негативні оцінки критиків. Щоправда, англійський театрознавець І.Вілсон вважає, що першим, хто переусвідомив роль режисера в театрі, був В.Мейєрхольд, який сам відповідав за вибір твору, акторів, оформлення вистави, при цьому він переписував і скорочував текст так, як того потребувала його власна концепція постанови. Театральний критик В.Комісаржевський пояснював новаторство в театрі втіленням у життя на початку 60^x років закликів Антонето

Арто, проголошених ним в 1932 році: “Замість того, щоб продовжувати спиратися на тексти, які всіма визнані за священні, цілком очевидно, що треба покласти кінець театрові Тексту і відтворити відчуття неповторності мови, яке ховається між жестом і думкою. Така вистава може бути динамічно втілена в просторі замість діалогу, що промовляється... Події заміняють текст”⁸. Канадський театрознавець Р.Ноулс убачав більш глибокі причини “театрального модернізму”. “Вони – режисери, – писав Ноулс, – навмисно виступали в ролі митців-медіумів між особистим і загальним, прагнучи утримати в зруйнованому світі фрагменти культури, роблячи їх пов'язаними між собою і зрозумілими, саме такими, якими можна керувати”⁹. Згідно з поглядами цих режисерів, зібрати разом розрізнені фрагменти культури і представити їх у новій якості - мета сучасного театру. Тому треба не відтворювати часи Шекспіра, а переносити Шекспіра в наше сторіччя. Англійський режисер Пітер Брук писав: “Кожна культура несе в собі прикмети свого власного світу, але загальнолюдські цінності - завжди глобальні, і театр - це те місце, в якому з розрізнених елементів складається новий малюнок-загадка”¹⁰. Нортроп Фрай, критик-структураліст, закликав до вільної інтерпретації Шекспіра, оскільки, на його думку, Шекспір є “трансісторичним і транскультурним взірцем митця”, і сам по собі він є малоцінним, оскільки творчість його позбавлена будь-якої філософії та виразних уявлень про що-небудь. Значення має лише драматична форма¹¹. Таке міркування сучасних критиків та режисерів про класичну спадщину Шекспіра робить зрозумілим вільне ставлення до текстів його драматичних творів, яке можна назвати “повстання театру проти тексту”¹². Модерністський театр замінив слово пластикою рухів, ритуальною чинністю, пантомімою, а смислові акценти переніс на оригінальне сценічне і музичне оформлення. Герої Шекспіра змінили одяг свого часу на вбрання хіпі, сучасних денді або панків, з'являлися голі та віддавалися на сцені відвертим сексуальним утіхам. Театр почав вільно маніпулювати з добре відомими сюжетами Шекспіра. Так, наприклад, трагедію “Макбет” ставили навіть як ковбойську п'єсу, в якій Дункан був шерифом, а сам Макбет - депутатом, який хоче вбити шерифа, з аби зайняти його місце, леді Макбет представлена як дружина депутата, в минулому жінка з вестернського салуна і т.п.

Постмодерністський театр пішов у своїх “пошуках” Шекспіра переважно тим шляхом, що був прокладений західними театральними майстрами в 60-70^і рр. Режисер епохи постмодернізму став ще більш автономною фігурою, повним узурпатором театального процесу, його будівельником і навіть виконавцем.

“Гамлет” квебекця Р.Ліпажа викликав сенсацію. Він показав свою виставу спочатку в Канаді у 1997 році на сцені театру “Ex machina” (Квебек), а потім у театрах Нью-Йорка. Слід відзначити, що цей талановитий режисер звертається до Шекспіра не вперше: відомі його вистави “Сон літньої ночі”, “Коріолан”, “Макбет”, “Буря”. Про постановку “Гамлета” - трагедії вибору – режисер мріяв давно. Він уявляв її як внутрішньо незавершений і відкритий для нових інтерпретацій твір. За визначенням театального критика Р.Ноулса, звернення Ліпажа до Гамлета було викликане бажанням відійти “від нав'язаного модернізмом рішення едіпової проблеми”, продемонструвавши “постмодерністську стурбованість неможливістю успішного її розв'язання”¹³. Таке розуміння цілком відповідало творчому стилеві режисера, який не любить ставити крапку над “і”, через що його постановки завжди вражають незавершеністю, постійним оновленням, неначе режисер мусить ще їх доробляти.

Р.Ліпаж замислив свого Гамлета як суто авторську виставу, яку він сам задумав, оформив і зіграв. Це те, що англійською мовою називається “one-man show”. Режисер підкреслив свій авторський задум, вибравши іншу назву постановки – “Ельсінор”, а також тим, що в програмі зробив уточнення: “написаний і поставлений Робертом Ліпажем”. У французькій та англійській версіях вистави, яка була показана у Квебеку, Ліпаж, дійсно, був усім і всіма в одній особі, грав жіночі й чоловічі ролі та основні лінії п'єси, маніпулював текстом, скорочував і перекроював його. У Нью-Йорку роль Гамлета була доручена актору Пітерові Дарлінгу. Задум визначив і основну режисерську стратегію: націленість на фрагментарність і децентралізацію. Цим вистава принципово відрізнялася від ранніх “модерністських” версій Гамлета: з розрізнених елементів складалось нове ціле. Організуючим центром у постановці Ліпажа був монолог “Бути чи не бути”, який Гамлет промовляв не в середині трагедії, а на початку вистави після появи Привида та його розповіді про вбивство.

Монолог, таким чином, був ніби художнім обрамленням вистави, а всі інші сцени будувалися як нескінченні розмірковування з приводу цього монологу. Вся увага концентрувалася не на текстові Шекспіра, що довільно використовувався, а на сценічних маніпуляціях, до яких вдавався у своїй роботі Ліпаж, і Пітер Дарлінг в американській виставі. Актор сам із собою бився на дуелі (двобій Гамлета з Лаертом), убивав себе декілька разів.

Канадський театральний критик Р.Ноулс докладно описав сцену смерті Офелії, в якій наочно втілювався режисерський задум Ліпажа. Актор з'являвся на сцені спочатку в ролі Гертруди, одягнений у золотисте вбрання, яке щільно прилягало до тіла, ефектно стоячи прямо перед завісою промовляв слова героїні зі сцени 4 четвертого акту. У кінці промови, одяг спадав з актора ніби ляльковий, і він залишався у вільному білому вбранні, трохи розхристаному на грудях, щоб усі бачили під ним чоловіче тіло, з'являлася Офелія. В цілому така постать асоціювалася із образом гермафродита, це враження посилювалося виконанням фальцетом якоїсь мішанини з уже відомих за сценою 5 четвертого акту версій пісень Офелії. В цей момент актор, який грав роль Офелії, перетинав сцену по центру (завіса при цьому була піднята) і лягав на широке блакитне покривало, схрестивши руки на грудях. Сценічний механізм піднімав усе, окрім прямокутника в центрі, котрий нагадував контур труни, в яку немовби клалося тіло Офелії, а далі за допомогою драпового покриття, що створювало силует могили, тіло повністю закривалося. Як тільки механізм піднімався догори, той самий актор, але вже будучи в ролі Гамлета, виникав нібито з-під цього покривала, завершуючи серію своїх метаморфоз¹⁴.

Вистава Ліпажа базувалася на застосуванні численних хитромудрих технічних пристроїв. Декорації для вистави склалися з трьох задників, що рухалися за допомогою гідравлічної системи, керованої комп'ютером. Аби досягти ефекту роздвоєння, були задіяні всі задники, на них можна було спроектувати слайди, відео, направляти складне освітлення. У центральній частині розміщувалася кругла секція, вона нахилялась і рухалася самостійно, всередині був окреслений прямокутник, він відкривався і закривався. Його використовували і в якості дверцят, і вікна, і могили, і корабля і т. ін.

Технічні засоби в постановках творів Шекспіра почали активно застосовуватися ще в роботах Пітера Брука, але режисер при цьому не забував про функцію актора, численні можливості його особи, тіла, голосу. У Ліпажа актор стає більше схожим на машину, він начебто розповідає свої історії за допомогою машинерії.

Американська критика про нью-йоркську постановку п'єси з Дарлінгом у головній ролі висловила досить скептично: “Зрештою, “Ельсінор” Ліпажа, коли його сприймати оком, залишається непорушним колажем з образів, які аж ніяк не передають та не висвітлюють всієї повноти ідейного задуму шекспірівської п'єси”¹⁵.

Вистава литовського режисера Е.Некрошюса “Гамлети” у Вільнюсі та Італії також викликала безсумнівний інтерес у публіки і критики. Американський рецензент вистави М.Гарлсон підкреслив, що “Гамлети” Некрошюса - яскравий приклад того, як тлумачать Шекспіра в континентальній Європі”¹⁶. У порівнянні з Ліпажем литовський режисер обмежився лише трьома виконавцями, і викинув із п'єси багатьох другорядних персонажів, наприклад, таких, як Фортінбрас, Розенкранц і Гільденстерн, та ін. Шекспірівський текст був вільно перероблений, скорочений, хоча й залишилися його окремі вузлові моменти. Всі монологи вимовлялися уповільнено, складалося враження, що актори нібито пригадували текст.

Крім вибору цікавої музики і музичних інструментів, вистава вражала своїм складним театральним вирішенням, яке, можна звести до трьох головних сценічних образів, використаних режисером: полотна, звисаючого над сценою, пилки і льоду з водою.

Музика, написана Тадасом Сумскасом, була повноправним учасником вистави. Окремі акорди, дзвін, звуки піаніно, органа, цитати з Верді грали у виставі роль музичних лейтмотивів. Наприклад, сцена похорону Офелії була вирішена музично. Всі актори перетворювалися на могильників, котрі рухалися невеликою процесією, тримаючи в руках лопатки, і перший з них співав арію з опери Верді “Сила долі”.

Другий вражаючий образ вистави - пилка. Вона постійно переміщувалась над сценою і головами акторів то вниз, то вгору, крутилася та зблискувала під прямим світлом юпітерів, немов нагадуючи героям про те зло, що відбувається з ними.

Упродовж вистави Гамлет звертав на неї свій сповнений жаху погляд. Привид батька Гамлета перед зустріччю з сином залізав на стіл, аби загорнути лезо в своє хутряне пальто, на якийсь час ховаючи від усіх гострі нерівні зубці пилки і її блискучу поверхню.

Але найбільш ємким і багатоструктурним у виставі, на думку режисера, є наскрізний образ води, льоду і всього, що з цим пов'язане (мряка, дощ, розчин та ін.) Так, вистава починалася з того, що потоки світла пробивалися крізь мряку, що огортала все навкруги, вони висвітлювали на мить лезо пилки, що загрозливо висіла вгорі. Під ним на авансцені сиділи на маленькому барабані дві таємничі темні постаті і пересували запаленого ліхтаря. На барабан з пилки поволі падали краплі. Вода і лід використовувалися також у багатьох інших сценах. Наприклад, у тій сцені, де зображалось придворне життя, виносили два кришталевих келихи, наповнених питною водою, а потім у них кидали вже непотрібні листи та інші предмети, котрі миттєво розчинялися у воді. Американський рецензент пише, що “подібно до леза, ці предмети асоціювалися з Привидом-батьком”¹⁷, який неодноразово з'являвся у цій виставі (на початку, в сцені “Смерті Гонзаго” та наприкінці).

Коли Привид вперше зустрічається з Гамлетом, він приносить із собою великий шматок льоду. Повчаючи сина, він знімає з нього туфлі, скидає шкарпетки і починає обтирати його голі ноги і руки водою, що утворилась із талого льоду. Він бере з Гамлета клятву про помсту та закріплює її тим, що втискує в лід спочатку руки принца, а потім його ноги. Після зникнення Привида Гамлет високо над головою підіймає цей же шматок льоду, кидає його на підлогу і серед шматків, що розлетілись, знаходить блискучий предмет – ніж.

Після сцени “Смерть Гонзаго” Привид знову з'являється перед глядачами, приносячи з собою дивний предмет, схожий на канделябр, з котрого звисають залишки свічок, що опливли, і бурульки льоду. Все це Привид прикріплює знизу до леза пилки. З'являється Гамлет, одягнений у подаровану батьком білу сорочку, знімає туфлі, стає в калюжу води, яка накопала з канделябру, і починає читати монолог “Бути чи не бути”. Тим часом його сорочка з білого паперу під дією води розчиняється. В кінці монологу Гамлет, знесилений, падає, і Гертруда з Гораціо тягнуть його в безпечне місце. На сцену виходить Клавдій, підсуває під лезо пилки стіл, стає на нього, розбиває

жердиною канделябр, ставить на стіл вже відомі два келихи з водою, утворюючи щось на зразок вівтаря, і готується до промовляння молитви.

У заключній сцені, як і на початку вистави перед глядачами постає Привид у білому хутряному пальті, він пересуває маленький барабан до центру сцени (краплі з глухим звуком продовжують на нього падати). З'являється Гамлет, простягає руку вперед, хоче зупинити це капання, але тільки-но він робить рух, усе починається знову. Помираючи, він намагається утримати руку на тому самому місці, але сили залишають його, він осідає на підлогу, останнім зусиллям підтягує барабан і ставить його собі на груди. Вода беззвучно продовжує стукотіти. Далі тихо повертається Привид, з любов'ю омиває обличчя, руки, ступні ніг мертвого принца, вкладає його тіло на велике хутряне пальто і тягне у затінки. Місія його виконана.

Ще одна постановка Гамлета” 1997 року, здійснена Королівською Шекспірівською компанією в Стратфорд-на-Ейвоні режисером Метью Вархусом, дуже вразила англійських глядачів, більш звичних до канону. На думку критика С.Дж. Рудольфа, вистава “знаменувала собою помітну динаміку у театральній інтерпретації Шекспіра на його батьківщині”¹⁸. Постановник наголошував, насамперед, на психологічному підході до трагедії, а не філософському. Вархус сконцентрував увагу на боротьбі генерацій і на помсті всередині однієї родини. Такий підхід дещо нагадував відомий фільм “Хресний батько”, у якому була показана сила грошей та могутність саме родинних кланів, а не держави. Водночас режисер не ставив перед собою мети робити акцент на соціальному звучанні п'єси, він прагнув натомість підкреслити бентежність людського духу, яка втілена в особі Гамлета, бачачи її універсальною властивістю людини. І ця властивість рельєфно розкрита у сцені-мишоловці, де герой у клоунському макіяжі (актор Алекс Дженнінг) з вражаючою юнацькою енергією гасає по сцені, демонструючи своєю поведінкою розрив між ганебною кривдою і високою праведністю.

Втілюючи свій авторський задум, Метью Вархус іде тим же шляхом, що й інші режисери-постмодерністи. Згідно зі своєю концепцією вистави він значно скорочує шекспірівський текст, позбавляється другорядних персонажів (Фортінбраса) та знаходить оригінальні технічні ідеї. Скажімо, замість холодної

зброї він використовує рушницю, яка, на його думку, повинна більше, ніж кинджал або меч, вразити глядача. Але в окремих випадках цей образ-предмет значно звужує зміст тексту, що промовляється у цей час. Особливо помітно це в сцені монологу Гамлета “Бути чи не бути”. Рушниця спочатку направлена вбік, а потім актор приставляє її до своєї голови, що має свідчити про можливість лише єдиної відповіді на дане риторичне запитання.

Ефектно задумана остання сцена - фехтування Гамлета з Лаертом та іншими персонажами п'єси. Смерть Гамлета так і залишається загадкою. Разом з цим, на тлі сучасних декорацій дана сцена виглядає водночас і як ритуал, і як ексцентрика, і як яскравий театральний образ.

“Гамлет” у постановці Вархуса здається п'єсою незавершеною, що можна вважати загальною рисою, притаманною багатьом виставам постмодерністського театру.

Таким чином, як свідчать оригінальні постановки трагедії Шекспіра “Гамлет” на Заході наприкінці 90^x рр., постмодерністське “прочитання” творів Шекспіра в цілому продовжує модерністську театральну традицію. Водночас воно відзначене і певними особливостями, зокрема такими: більшою концентрацією уваги режисерів на питаннях технічного оформлення вистав, деякою безладністю у використанні авторського тексту, вкрапленням в оригінал власних текстових фрагментів, що призводить до втрати його цілісності, зайвою фізичною гротескністю, скороченням кількості діючих осіб і відмовою від другорядних персонажів, підміною композиційної динаміки п'єси однолінійною наративністю, а також більшою раціональністю та логічністю в інтерпретації драматичних творів Великого Барда тощо.

¹Цит. по статті: *Затонский Д.* Постмодернизм в историческом интерьере // *Вопросы литературы*, 1996, май-июнь, - С.189

²*Kennedy D.* Shakespeare and Cultural Tourism // *Theatre Journal*, 1998, № 2. - vol. 50, - P.187.

³*Брук П.* Шекспир в наше время // *Англия*, 1964. – №2.- С.13.

⁴*Юткевич С.* В окрестностях Шекспира // *Иностранная литература*. – 1971. – №9. - С.239.

⁵*Knowles R.P.* From Dream to Machine: Peter Brook, Robert Lepage and the Contemporary Shakespearean Director as (Post) Modernist // *Theatre Journal*. – 1998. - №2. - vol. 50. – P.192.

⁶Див.: *Deldago Maria M., Heritage P.* In Contacts with the Gods? Directors Talk Theatre. – Manchester: Manchester University Press, 1996.

⁷*Wilson E.* The Theater Experience. New York: McGraw-Hill Publishing Company, 1988.- С.291.

⁸*Комиссаржевский В.* Простор, который не может оставаться пустым //Иностранная литература.-1974. - №5. - С.252-253.

⁹*Knowles R.P.* Op. cit. - P.194.

¹⁰Див.: *Brook P.* The Shifting point. - New York: Harper&Row, 1989. - P.129.

¹¹Див.: *Deldago Maria M., Heritage P.* Op. cit. - P.190.

¹²*Комиссаржевский В.* Цит. вид. - С.252.

¹³*Knowles R. P.* Op.cit. - P.199.

¹⁴*Ibid.* - P.202

¹⁵Див.: рец. *Wolff T. Elsinore* // Theatre Journal.-1998.- №2.- vol. 50.- Performance Review.- P.240.

¹⁶Див.: рец. *Carlson M.* Hamletas // Theatre Journal. – 1998. - №2. - vol. 50. - Performance Review. - P.234.

¹⁷*Ibid.* - P.233.

¹⁸Див.: рец. *Rudolph Sarah J.* Hamlet // Theatre Journal.- 1998. - №2. - vol. 50. - Performance Review. - P.236.

*Приходько Г.І.
(м.Запоріжжя)*

ЕВОЛЮЦІЯ СПОСОБІВ ВИРАЖЕННЯ ОЦІНКИ В ІСТОРІЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ (на матеріалі негативного оцінювання)

Причиною появи оціночних суджень стала потреба людини виразити своє ставлення до явищ навколишньої дійсності. Ставлення це, звісно, не може бути нейтральним. У всі віки висміювалися такі людські вади, як дурість, жадібність, хитрість, зарозумілість, п'янство та багато інших. І, навпаки, такі позитивні риси, як сміливість, доброта, сила та чуйність схвалювалися народом. Люди протягом віків захоплювалися та високо оцінювали людей, наділених чеснотами.

У даній статті здійснюється спроба простежити зміни способів вираження оцінки в історії англійської мови, а саме: у мові середньоанглійського та новоанглійського періодів.

Матеріалом для цього дослідження стали рицарські романи, “Кентерберійські оповідання” Дж.Чосера (середньоанглійський період), твори Дж.Свіфта та Т.Смоллета (новоанглійський період).

Рицарська поезія, яка виникла у найменш романізованих частинах країни, в умовах культивування інтересу до легендарно-поетичної старовини прагнула бути національною і за мовою, і за формою. Рицарські романи присвячувались передусім описові подвигів рицарів, їхніх битв за честь та справедливість.

“Кентерберійські оповідання” Дж.Чосера можна уявити справжньою енциклопедією повсякденного життя та побутових відносин епохи середньовіччя. У Чосера усе побудовано на протиріччі контрасту. Грубість та бруд життя підкреслюють кохання, яке зароджується, згасання життєвих сил – тяжіння до життя, непривабливість людських вчинків – красу чеснот. Знання життя дозволяє авторові говорити усю правду про людей, зображати увесь спектр проявів їхньої поведінки, високі поривання та низькі помисли.

Вищеназвані твори найбільш повно відображали сутність епохи Відродження, яка стала дійсним розквітом в процесі оцінювання людьми подій навколишньої реальності.

Аналіз досліджуваних творів показав, що способи вираження оцінки в історії англійської мови трансформувалися за такими моделями 1) зміна набору афіксів; 2) зміна типу взаємодії основи з афіксом у межах тексту; 3) зміна соціально-лінгвістичного сприйняття різних явищ.

Розглянемо дані схеми трансформації більш детально.

У мові середньоанглійського періоду виділяються такі словотворчі типи: суфіксація, префіксація, словоскладання.

Питання про статус багатьох суфіксальних слів мови середньоанглійського періоду є доволі суперечливим, бо до цієї групи входять як справжні суфікси, в основному з питомих елементів, так і французькі запозичення, в яких суфікси можна виділити лише умовно, оскільки фінальні елементи в таких словах або взагалі не виокремлювалися протягом періоду, який розглядається, або могли виступати як індикатори парадигматичної інформації, котрі відносять це слово до певної частини мови, тобто в ролі квазісуфіксів¹.

У мові середньоанглійського періоду виділяється 9 фінальних елементів, з котрих 4 (-ing, -ling, -monger, -aster) є суфіксами: **fencing**, **fledgeling**, **weakling**, **fear-monger** (в даному випадку напівафікс поєднується з питомою основою), **poetaster**, **bardling**, **ballad-monger**, **scandal-monger** (напівафікс додається до запозиченої основи).

Проаналізуємо тепер семантичні моделі утворення слів з оціночним значенням способом суфіксації. Слід відзначити, що вони є різними для суфіксів питомих та запозичених основ. Так, при додаванні суфікса -ing негативна оцінка слова (як видно з наведеного вище прикладу) залежить від основи, котра вже містить таку оцінку. Тобто слова з даним суфіксом утворюються за моделлю: Stem_{нег.} + Suf._{нейтр.}

Решта суфіксів є носіями негативної оцінки^{2,3}, тобто саме вони зумовлюють виникнення негативно-оціночного значення в слові. Дані морфеми, як видно з наведених прикладів, можуть сполучатися з основою (питомою або запозиченою), яка може мати, а може й не мати негативного значення. Отже, тут

VI. Мова і культура

правомірним буде виділити дві моделі утворення слів з негативно-оціночним значенням: Stem_{нейтр}+Suf._{нег.} (**weakling**, **bantling**, **fleshmonger**); Stem_{нег.}+Suf._{нег.} (**panic-monger**, **gangster**).

Тепер звернімося до розгляду таких п'яти фінальних елементів (-or, -ton, -ist, -y, -ard), які можна кваліфікувати як квазісуфікси, оскільки в більшості випадків вони зустрічаються в запозичених словах.

Характеризуючи кінцеву морфему -or, яка зустрічається у більшості слів із негативною оцінкою, потрібно зауважити, що в багатьох словах вона може бути виділена саме як суфікс, оскільки дані слова вступають у структурно-семантичні відносини з іншими запозиченими словами, як наприклад: **deceiver** – *deceive*, **sclanderer** – *sclander*, **abaser** – *abase*, **marauder** – *maraud*. У цілому ж ряді випадків цей фінальний елемент виділяється лише як квазісуфікс: **duffer**, **lecher**, **traitor**.

Решта фінальних елементів визначаються тільки як квазісуфікси, як наприклад: **bully**, **glutton**, **egoist**, **coward**, **drunkard**, **dullard** (проте, в останніх двох випадках кінцевий елемент може бути виділений і як суфікс, оскільки, по-перше, він додається до питомої основи і, по-друге, є словотвірним елементом).

Як бачимо з цих прикладів, у запозичених словах негативна оцінка обумовлена основою, тобто семантична модель утворення слів з оціночним значенням має такий самий характер, як і при додаванні до основи питомого суфікса. Виключення становить фінальний елемент -ard, який може бути віднесений до суфіксів-операторів заперечення, оскільки має негативне значення і сприяє виникненню негативної оцінки у слові⁴; а в слові **dullard** негативна оцінка зумовлена не лише суфіксом, але й основою, тобто в даному разі виділяються дві моделі утворення слів із заперечувально-оціночним значенням: Stem_{нейтр}+Suf._{нег.} та Stem_{нег.}+Suf._{нег.}.

У префіксальній системі середньоанглійського періоду можна визначити такі префікси та квазіпрефікси, що зустрічаються в словах з оціночним значенням, як: *arch-*, *mis-*, *de-*, *dis-*, *demi-*, *mal-*, *be-*.

З них лише *be-* та *mis-* можна розглядати як префікси, оскільки вони наявні тільки в питомих словах (**beræesend**,

misbeodan); решта початкових елементів на цьому етапі розвитку мови є квазіпрефіксами, бо присутні лише в запозичених словах: **misbeliever**, **misruler**, **arch-enemy**, **arch-fiend**, **deserter**, **delator**, **disloyalist**, **betraye**r, **demi-rep**, **malapert**, **malfeasant**. Як засвідчують приклади, префіксація у більшості випадків поєднується із суфіксацією.

Необхідно відмітити той факт, що початкові елементи (**arch-**, **dis-**, **demi-**) можна розглядати як префікси тому, що вони додаються до слів, що можуть функціонувати самостійно. Основною функцією префіксів і квазіпрефіксів (**dis-**, **demi-**, **mal-**, **mis-**) є повне заперечення значення основи, отже, їх можна вважати операторами заперечення⁵, оскільки вони надають негативного значення похідним словам.

Аналіз вищенаведених прикладів показує, що негативна оцінка цілого слова зумовлюється префіксом, котрий має негативне значення. Винятки становлять лише слова з префіксом **be-**, оскільки негативно-оціночне значення міститься в основі цих слів. Префікс **be-** може бути віднесений до групи префіксів-модифікаторів, оскільки він тільки модифікує значення основи, але не заперечує її.

Таким чином, можна говорити про дві семантичні моделі утворення слів з оціночним значенням способом префіксації: $\text{Pref}_{\text{нег.}} + \text{Stem}_{\text{нейтр.}}$ та $\text{Pref}_{\text{нейтр.}} + \text{Stem}_{\text{нег.}}$.

Що стосується словоскладання, то головною словотвірною моделлю є $N + N$.

Усередині неї виділяються дві семантичні моделі утворення слів з оціночним значенням: 1. $N_{1\text{нег.}} + N_{2\text{нейтр.}}$, як наприклад: **fault-finder** – причепа (**fault** – defect, **guilt** – дефект, провина); **rattlebrain** – людина з порожньою головою (**rattle** – chatterer – базіка). 2. $N_{1\text{нейтр.}} + N_{2\text{нег.}}$: **jackass** – бовдур, дурень (**ass** – donkey, **fool** – віслук, дурень). В іменниках, утворених за вищенаведеними семантичними моделями, негативна оцінка слова зумовлена тим, що семантична структура одного з компонентів містить в собі негативно-оціночні семи.

Менш продуктивною є словотвірна модель $\text{Adv.} + N$, як наприклад: **backbiter** – брехун (**biter** – swindler – ошуканець, шахрай). Виникнення оцінки відбувається внаслідок того, що семантична структура іменника, який входить до складу моделі,

VI. Мова і культура

містить негативну оцінку, тобто семантична модель має такий вигляд: Adv. + N_{нег.}.

Тепер проаналізуємо функціонування оціночних слів у текстах художньої літератури середньоанглійського періоду.

У рицарських романах осудові підлягали такі негативні риси, як боягузтво та зрадництво: “Now I am traytor fawty, and false, and ferde haf ben euer; of trecherye and un-trawpe bope bityde sorge and care”⁶. “I were a knyght-kowarde”⁷, тоді як доблесть і перемога у війні вважалися найвищими позитивними якостями благородного лицаря: “True mon true restore penne par mon drede no ware”⁸.

У рицарських романах відбувається певна переоцінка понять “вбивство” та “жорстокість”. Так, в епічних творах вбивства не засуджуються, тому що вони не свідчать про жорстокість, бо “ніколи не супроводжувалися катуваннями того, кого вбивають, чи наругою над його трупом”⁹. У творах цієї жанрової моделі засуджуються такі вбивства, що супроводжуються жорстокістю. Наприклад: “Now, alee – veldand Gode, that wurscheppes vsalle, giff and sorowe and syte, sotte, there thow lygges, for the fulsomete freke that fourmede was euere! Flouully thow fedys the fende haue thi saule! Here es cury un-dene, carle, be my throwthe, Caffe of creatours alle, thow curssede whice! Be-cause that thow killide has thise cresmede childyre, thow has marters made and broghte oute of lyfe, that here are brochede one bente and brittende with thi handez!”¹⁰

Таким чином, у рицарському романі висловлення оцінки носить експліцитний характер. Оцінка виражається у реченні лексичними засобами. Оскільки обов’язковим елементом у таких реченнях є слово (або слова) з семою оцінки, тому з погляду на свою комунікативну спрямованість ці речення відносяться до експресивів. У рицарському романі можна побачити зміну уявлень про добре й погане, в чому відображається діахронічно зміщений характер протиставлень у сфері Добра і Зла.

Звернімося до вивчення способів вираження оцінки у “Кентерберійських оповіданнях”, основною ідеєю яких є викриття людських вад, котре здійснюється на самій межі смішного. Градації сміху у Чосера різні: від безневинного жарту до зухвалих випадів і сміливого викриття, від дотепного натяку до грубого комізму: “He was a jangler, and a goliardeis, and that was

most of sinne, and harlotries, wel coude he stelen corne, and tollen thries. And yet he had a thomb of good parde”¹¹. Тут негативній оцінці піддаються такі моральні якості та дії, як, приміром, базікання, розпусність, лихослів'я. Перелік, який наведений у даному експресиві, заснований на полісиндетоні. Багатосполучниковість ритмізує висловлювання та акцентує увагу читача на кожному з членів речення.

Для вираження негативної оцінки в “Кентерберійських оповіданнях” вживається іронія: “He was a gentil harlot and a kind; a better felaw a man not find”¹². На перший погляд автор хвалить церковного пристава, котрий за гроші міг відпустити які завгодно гріхи, був хвацьким забіякою і пройдисвітом. Проте насправді він його засуджує. Крім того, що у висловлюванні, яке аналізується, вживається слово harlot – пліткар, що має негативну оцінку, остання посилюється епітетом gentil. Дане слово не містить негативно-оціночних сем, вони вносяться в його семантичну структуру саме під впливом контексту, в якому воно вжите. А в контексті вказане слово отримує значення “низький”, “негідний”.

Отже, в “Кентерберійських оповіданнях” негативно оцінюються вади людського характеру. Негативна оцінка здебільшого виражається за допомогою лексичних засобів. Для посилення експресивності та емоційності вираження оцінки вживається цілий ряд виражальних засобів та стилістичних прийомів.

Таким чином, у мові середньоанглійського періоду виникнення оціночних слів відбувалось за активізації різних способів словотвору (суфіксація, префіксація, словоскладання). Висловлення оцінки у текстах художньої літератури носить як імпліцитний, так і експліцитний характер. Для посилення ефекту оцінки застосовуються різноманітні семасіологічні і синтаксичні засоби вираження й стилістичні прийоми. У мові середньоанглійського періоду починають функціонувати такі способи вираження негативної оцінки, як іронія та сарказм.

Тепер перейдемо до розгляду вираження оцінки в мові новоанглійського періоду.

У творах художньої літератури цієї доби основною ідеєю є викриття моральних та соціальних вад суспільства. Романи Т.Смоллета та Дж.Свіфта відзначаються яскравою соціальною

VI. Мова і культура

спрямованістю. В них картаються продажність, шахрайство, інтриги у вищих колах суспільства.

За аналогією до середньоанглійського періоду, перед тим, як розглядати вираження оцінки в творах художньої літератури, проаналізуємо спочатку ті зміни, котрі торкнулися набору афіксів і типу взаємодії основи з афіксом.

Необхідно відзначити, що словотвір залишається одним з найважливіших джерел виникнення слів з оціночним значенням у мові новоанглійського періоду.

У суфіксальній системі періоду, котрий розглядається, доцільно виділити такі суфікси: -ster, -ling, -er, -y, -ard, -ist, -ton, -monger, -let (наприклад: **gangster**, **hireling**, **news-monger**, **represser**, **nagger**, **ninny**, **phony**, **laggard**, **sciolist**, **kinglet**, **simpleton**). Тобто можна спостерігати такі семантичні моделі утворення слів з оціночним значенням: Stem_{нейтр.}+Suf._{нег.} (для суфіксів -ling, -ard, -let та напівافیкса -monger); Stem_{нег.}+Suf._{нег.} (для суфікса -ster і напівافیкса -monger); Stem_{нег.}+Suf._{нейтр.} (для суфіксів -er, -y, -ton, -ist). Суфікси -ling, -ard, -let, -ster і напівافیкс -monger є модифікаторами, оскільки беруть участь у “формуванні ономасіологічної ознаки” – негативна оцінка¹³.

У мові новоанглійського періоду зареєстровано 5 префіксів, котрі зустрічаються у словах з оціночним значенням: in-, counter-, de-, dis-, be-. Наприклад: **instigator**, **counter-jumper**, **detractor**, **dissimilator**, **bespaterer**.

Аналіз слів показує, що тут видається можливим виділити дві семантичні моделі утворення оціночних слів: Pref._{нег.}+Stem_{нейтр.} (префікси in-, counter-, dis-, de-); Pref._{нейтр.}+Stem_{нег.} (префікс be-).

В афіксальній системі, як ми бачимо, з’явилися нові суфікси -let і префікси in- та counter-, котрі були запозичені відповідно з латинської та французької мов.

Далі проаналізуємо словотвірні та семантичні моделі утворення оціночних слів у мові новоанглійського періоду способом словоскладання.

Основною моделлю, за якою утворюються оціночні слова, є словотвірна модель N + N.

Усередині даної моделі можна виділити ще дві семантичні схеми утворення слів з оціночним значенням: 1. N_{1нейтр.}+N_{2нег.}, як

наприклад, tomnoddy – дурень (noddy – simpleton - простака); 2. N_{нег.}+N_{нейтр.}: quacksalver – шарлатан, знахар (quack – charlatan - шарлатан).

Ще однією словотвірною моделлю є модель А + N. Від неї походить така семантична модель утворення оціночних слів: А_{нег.} + N_{нейтр.}: blacksheep – негідник (black – bad, evil – поганий, лихий, зловісний).

Найменш продуктивною є словотворча модель V + N. В середині неї доцільно виділити дві семантичні моделі для побудови слів з оціночним значенням: 1. V_{нейтр.}+ N_{нег.}: talltale – пліткар (tale – gossip – плітка, чутка); 2. V_{нег.}+N_{нейтр.}: flayflint – здирник (flay – pillage, plunder – здирати, шантажувати, розоряти). Виникнення негативної оцінки в іменниках, утворених за наведеними вище семантичними моделями, відбувається завдяки тому, що семантична структура одного з компонентів містить семи негативної оцінки.

Розглянемо вживання оціночних слів у художніх творах, котрі відображають англійську дійсність даного періоду.

“The pride of a peacock is down-right self-denial, which compared with vanity of that coxcomb, which was naturally arrogant, but is now rendered altogether intolerable, by the reputation he acquired at Bath, for kicking a bully, outwitting a club of raw sharper, and divers other pranks, in the execution of which he was more lucky than wise”¹⁴.

Сарказм автора спрямований проти соціальних та моральних вад, що панують у суспільстві. Експліцитне вираження негативної авторської оцінки досягається завдяки вживанню слів з оціночним значенням, котрі відносяться як до раціональної лексики (bully), так і до емоційної (coxcomb, sharper). З метою посилення сарказму у наведеному висловлюванні вжите порівняння.

Даючи характеристику одному з лікарів, котрий був поплічником капітана, автор іронічно зауважує: “The surgeon is a good-natured indolent man; the first mate, is now on shore on duty, is, indeed, a little proud and choleric, as all Welshmen are, but in the main, a friendly honest fellow”¹⁵.

Наведемо ще декілька прикладів вираження оцінки у текстах новоанглійського періоду:

VI. Мова і культура

1. “The imperfections of his mind run parallel with those of his body, being a composition of a spleen, dullness, ignorance, caprice, sensuality and pride”¹⁶. У цьому висловлюванні з метою викриття знаті вжито перелік цілого ряду слів із негативною оцінкою.

2. “I never knew a soil so unhappily cultivated, houses so ill contrived and so ruinous, or a people whose countenances and habit expressed so much misery and want”¹⁷. Автор із сарказмом описує несправедливість, котра панує в країні. Сарказм твориться за допомогою вживання великої кількості прикметників та іменників з негативним значенням.

Таким чином, у мові новоанглійського періоду оціночні слова виникали шляхом словотвору. Необхідно відзначити появу нових, у порівнянні з середньоанглійським періодом, семантичних моделей їх творення.

У художніх творах цього періоду вираження оцінки носило здебільшого експліцитний характер. Задля посилення вираження оціночності застосовуються різноманітні синтаксичні та семасіологічні експресивні засоби і стилістичні прийоми, арсенал яких значно розширився порівняно із середньоанглійським періодом. У мові новоанглійської доби знаходять розвиток такі спеціальні способи вираження негативної оцінки, як іронія та сарказм, зародження котрих можна побачити вже у мові середньоанглійського періоду.

Отже, вивчення способів вираження оцінки у різні періоди розвитку англійської мови дає можливість зробити такі висновки:

1. При переході від одного періоду розвитку мови до іншого способи вираження оцінки зазнавали певних змін, які полягали, перш за все, у видозміні набору афіксів (середньоанглійський період: -ing, -ling, -monger, -aster, -or, -ton, -ist, -y, -ard; arch-, mis-, de-, dis-, demi-, mal-, be-; у новоанглійський період з’являються афікси: -let, in-, counter-). Відбулися зміни і всередині семантичних моделей утворення слів з оціночним значенням (середньоанглійський період: Stem_{нейтр.}+ Suf._{нег.}; Stem_{нег.}+ Suf._{нейтр.}; Stem_{нег.}+ Suf._{нег.}; Pref._{нег.}+ Stem_{нейтр.}; Pref._{нейтр.}+ Stem_{нег.}; N_{1нег.}+ N_{2нейтр.}; N_{1нейтр.}+ N_{2нег.}; Adv.+N_{нег.}; новоанглійський період характеризується появою нових семантичних моделей утворення оціночних слів: A_{нег.}+ N_{нейтр.}; V_{нейтр.}+ N_{нег.}; V_{нег.}+ N_{нейтр.}).

2. Ми вважаємо за правомірне стверджувати, що в більшості випадків оціночна лексика використовується для кваліфікації двох протилежних понять, а саме: добра і зла. Основна мета використання оціночної лексики полягає в тому, щоб переконати читача у необхідності утвердження добра та викоріненні зла. Критерії добра і зла носять історичний характер, оскільки явища, події, поняття визначалися поглядами конкретного суспільного класу.

¹ *Мороховский А.Н.* Слово и предложение в истории английского языка. – К.: Вища школа, 1980. – С.137-138.

² *Шаховский В.И.* Некоторые способы выражения эмоционально-субъективной оценки в сфере имен существительных современного английского языка: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – М.: 1969. – С.11.

³ *Ильин Б.А.* История английского языка. – М.: Высшая школа, 1968. – С.78.

⁴ *Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). – М.: Просвещение, 1990. – С.119.

⁵ *Мороховская Э.Я.* Основные аспекты общей теории лингвистических моделей. – К.: Вища школа, 1975. – С.163-164.

⁶ *Syr Gawayn and the Irene Knyght*// EEJS. – № 4. – 1864. – P.76.

⁷ *Ibid.*, P.68.

⁸ *Ibid.*, P.77.

⁹ *Стеблин-Каменский М.И.* Мир саги. – Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1984. – С.85.

¹⁰ *Morte Arthure or Death of Arthur*// EEJS. – № 8. – 1865. – P.32.

¹¹ *Chaucer G.* The Canterbury Tales. – London, 1853. – P.19.

¹² *Ibid.*, P.22.

¹³ *Кубрякова Е.С.* Типы значений: Семантика производного слова. – М.: Наука, 1981.

¹⁴ *Smollett J.* The Adventures of Peregrine Pickle. – Leipzig, 1870. – P.67.

¹⁵ *Smollett J.* The Adventures of Roderick Random. – Edinburgh, 1885. – P.94.

¹⁶ *Swift J.* Gulliver's Travels. – Moscow: Higher Publishing House, 1973. – P.185.

¹⁷ *Ibid.*, P.166.

SUMMARIES

Petro Bilous

“The augmentation of expanse” as the Renaissance peculiarity of “Peregrination” of V.Grygorovych-Barsky

The work of “Peregrination” by V. Grygorovych-Barsky appeared in the second quarter of the XVIIIth century when the author peregrinated around the Mediterranean countries.

“Peregrination” saves the interesting and artistic form and contents in itself. One can find the Renaissance ideas in depicting the expanse in the process of “augmentation”. It gives us the new tableou vivant of that time in Ukrainian prose.

Olena Hutaruk

Nicholas Breton’s dialogues: main ideas, concepts and the peculiarities of literary representation

The researcher analyses Nicholas Breton’s dialogues from the point of view of their genre, themes and the author’s style peculiarities in the framework of the English actuality of the beginning of the 17th century.

Yekaterina Vassilina

R.Greene’s conny-catcher pamphlets in the context of Elizabethan pamphlet literature.

The author investigates the question why the genre of pamphlet was so popular in Elizabethan England. The genetic sources of so called conny-catcher pamphlets, that found its heyday in Greene’s works, are paid special attention to. The researcher analyses the pamphlets by R.Greene from the point of view of the specific features of “low” subject-matter genre and style realization.

Yelena Lilova

The system of characters in George Gascoigne’s “The Adventures of Master F.J.”

The article is devoted to the analysis of the characters skillfully depicted by G.Gascoigne in his “The Adventures of Master F.J.” (1573). In the process of studying Gascoigne’s characters the researcher arrives at the conclusion that “The Adventures” can really be called the first realistic and psychological specimen of English prose fiction.

Helmut Bonheim

Resource Theory and Shakespeare

The author of the article introduces the purely sociological theory (developed by Uriel B.Foa) into the sphere of Literature and namely into Shakespeare’s works. Professor Bonheim analyses human interactions in dramas by the great Renaissance writer in terms of resource exchange.

The article looks into the peculiarities of the Resource Theory functioning in the sphere of Literature and namely in Shakespeare’s works. The author suggests a new approach to the well-known dramas and analyses them in terms of resource exchange.

Alisseyenko Olga

Renaissance pastoral novel and “The Nice and the Good” by I.Murdoch: concepts and poetics

On analyzing the ethic and philosophical conceptions presented in the novel “The Nice and The Good” the author of the article arrives at the conclusion that the nature of

Summaries

pastoral in Murdoch's novel and Renaissance pastoral tradition are of the same genetic origin. "Pastoral modality" in the works of the contemporary English authoress.

Anna Prikhod'ko

Evolution of the evaluatory means in the history of the English language (on the basis of the negative evaluation)

This article is devoted to the comparative investigation of the word-building evaluatory means in Middle and New English. Special attention is given to the changes that took place in the system of affixation and word-building. It is noted that new semantic models of the creation of the evaluatory words appear in New English.

It is stressed that in New English such means of negative evaluation as irony and sarcasm began to be used which appearance could be observed in Middle English.

РЕЗЮМЕ

Петро Билоус

“Наращивание пространства” как ренесансная черта “Странствований” В.Григоровича-Барского

“Странствования” В.Григоровича-Барского, возникшие во второй четверти XVIII в. в процессе путешествия автора по многим странам Средиземноморья, в частности по Палестине (Святая Земля), представляет собой интересное по содержанию и художественной форме повествование. Ренесансные черты произведения просматриваются в изображении пространства, которое здесь “наращивается” соответственно идеям и мироощущению Возрождения и представляет в украинской прозе этого времени новую картину мира.

Елена Гутарук

Диалоги Н. Бретона: главные идеи, концепты и специфика художественной репрезентации

Исследовательница рассматривает диалоги Николаса Бретона с точки зрения их жанрового своеобразия, тематики, особенностей авторской манеры письма. Приоритетное внимание уделено специфике преломления в жанровой модели диалога тех проблем, тем и идей, которые были актуальны и злободневны в Англии начала XVII века.

Екатерина Василина

Конни-кетчеровские памфлеты Р.Грина в контексте елизаветинской памфлетистики

В статье рассматриваются причины чрезвычайной популярности жанра памфлета в елизаветинской Англии. Особое внимание уделяется такой тематической подгруппе жанра, как конни-кетчеровский памфлет и, конкретно, плутовским памфлетам Р.Грина. Автор работы анализирует гриновские произведения с точки зрения их жанрового своеобразия и особенностей проблематики.

Елена Лилова

Система образов-персонажей в романе Дж.Гасконя “Приключения мастера F.J.”

Статья посвящена анализу образов художественных персонажей, с удивительным мастерством воссозданных Дж.Гасконем на страницах романа “Приключения мастера F.J.” (1573). Анализ системы образов произведения позволяет сделать вывод о наличии в романе реалистических тенденций и психологизма.

Виктория Самойленко

Жанровое своеобразие романа Г.Четтла «Пирс Простак»

В статье анализируется жанровое своеобразие романа Генри Четтла «Пирс Простак», сочетающего в своей конгломеративной структуре черты поэтики любовно-авантюрного, пикареского, пасторального романа, а также элементы поэтики притчи, памфлета, моралите, новеллы.

Хельмут Бонхейм

Теория обмена ресурсами и Шекспир

По мнению автора статьи в основу анализа человеческих взаимоотношений, представленных в пьесах Великого Барда, может быть положена так называемая теория ресурсного обмена, разработанная современным американским социологом У.Фое. Использование основополагающих принципов данной теории в процессе осмысления проблематики шекспировских пьес позволяет по-новому взглянуть на концептуальный спектр произведений Шекспира.

Ольга Алисеенко

Диалог Айрис Мердок с поэтикой ренессансного пасторального романа

На основании анализа этико-философской концепции, представленной в романе “Хорошее и благое”, автор статьи делает вывод о генетической связи природы пасторального в романе английской писательницы с ренессансной пасторалистикой. “Пасторальная модальность” в творчестве Мердок вобрала в себя и маньеристические, и сентименталистские, и романтические тенденции и художественные интерпретации.

Нина Симейкина

Постмодернистские Гамлеты (про некоторые театральные интерпретации трагедии Шекспира «Гамлет» на Западе).

«Сердцем западной культуры» в конце XX века остается творчество великого английского драматурга В.Шекспира. Автор статьи предлагает анализ лучших постмодернистских постановок шекспировской трагедии «Гамлет» на западноевропейской сцене.

Анна Приходько

Эволюция способов выражения оценки в истории английского языка (на материале негативного оценивания)

В статье дается сравнительный анализ словообразовательных способов выражения оценки в языке среднеанглийского и новоанглийского периодов.

Рассматриваются изменения в группах префиксов и суффиксов, участвующих в образовании оценочных слов, а также в системе словосложения. Отмечается, что в языке новоанглийского периода появляются новые семантические модели образования оценочных слов при помощи словосложения.

Внимание уделяется тому факту, что в языке новоанглийского периода для выражения негативной оценки употребляются такие специальные способы, как ирония и сарказм, зарождение которых наблюдается в языке среднеанглийского периода.

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	3
I. Україна в контексті європейського Відродження	
<i>Білоус Петро</i> “Прирощення простору” як ренесансна риса “Мандрів” В.Григоровича-Барського.....	4
II. Історико-літературний процес	
<i>Гутарук Олена.</i> Діалоги Н.Бретона: центральні ідейні концепти та специфіка їх художньої репрезентації	13
<i>Василина Катерина.</i> Конні-кетчерівські памфлети Р.Гріна в контексті елизаветинської памфлетистики	20
<i>Лілова Олена.</i> Система образів-персонажів у романі Дж.Гасконя “Пригоди майстра F.J.”	28
<i>Самойленко Вікторія.</i> Жанрова своєрідність роману Г.Четгла “Пірс Простак...”	39
III. Полемічна трибуна	
<i>Торкут Наталія.</i> Специфіка становлення й розвитку літературно-критичної традиції на теренах англійського Ренесансу	46
IV. Свіжий погляд на давні тексти	
<i>Бонгейм Гельмут.</i> Теорія ресурсного обміну і Шекспір	65
V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох	
<i>Алісеєнко Ольга.</i> Діалог Айріс Мердок з поетикою ренесансного пасторального роману	86
<i>Сімейкіна Наталія.</i> Постмодерністські Гамлети про деякі театральні інтерпретації трагедії Шекспіра “Гамлет” на Заході)	102
VI. Мова і культура	
<i>Приходько Ганна.</i> Еволюція способів вираження оцінки в історії англійської мови (на матеріалі негативного оцінювання)	112
<i>Summaries</i> (англійською мовою)	122
<i>Резюме</i> (російською мовою)	124

Ренесансні студії / Випуск 4. – Запоріжжя, 2000. – 123 стор.

Р 39

ISBN 966 – 599 – 047 – 0

У збірнику вміщені статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені актуальним питанням вивчення ренесансної літератури, а також матеріали тих досліджень, які торкаються шляхів засвоєння духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох. Відкриття нових літературних персоналій, полемічне переосмислення усталених концепцій, аналітичні огляди – саме під такими ракурсами колектив авторів “Ренесансних студій” пропонує долучитися до надзвичайно цікавої епохи, що запліднила сучасність багатьма здобутками своїх інтелектуальних і духовних пошуків.

Збірник розрахований на широке коло науковців, викладачів гуманітарних дисциплін, аспірантів, студентів та може бути цікавим кожному, хто цікавиться культурою доби Відродження.

ББК 83.3 (0) 4 УДК 82.09

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць
Випуск 4

Технічний редактор Ю.І.Черняк
Оригінал-макет Ю.І.Черняк
Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К^о”

Підписано до друку 17.08.2000 р. Формат 60x84/16
Папір Data Copy 80/92. Друк ризографічний.
Ум. друк. арк. 7,64. Обл.-вид. арк. 6,3. Зам. № 213. Наклад 200 прим.

Віддруковано у лабораторії видавничих технологій і комп’ютерної графіки
Запорізького державного університету

69063, м. Запоріжжя, 63,
вул. Жуковського, 66, к. 21,
тел. 65-55-54