

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

Ренесансні студії

Випуск 5

Запоріжжя 2000

ББК 83.3 (0) 4
Р39
УДК 82.09

У п'ятому випуску збірника “Ренесансних студій” представлено статті вітчизняних і зарубіжних науковців, які торкаються актуальних аспектів вивчення ренесансної літератури, а також шляхів сприйняття та подальшого розвитку духовної спадщини доби Відродження в культурі наступних епох. Науковий матеріал, зібраний у виданні, покликаний збагатити уявлення щодо проблематики художньої культури Ренесансу. Укладачі збірника, вважаючи за одне із головних своїх завдань популяризацію маловідомих персоналій епохи Ренесансу, продовжують вводити у науковий обіг ряд нових імен. З цього випуску розпочато рубрику “З майстерні художнього перекладу”, в якій планується публікація фрагментів із творів ренесансних авторів та їх дзеркальних перекладів.

Збірник може зацікавити широке коло науковців, викладачів гуманітарних дисциплін, аспірантів, студентів та кожного, хто вивчає культуру епохи Відродження і небайдужий до її естетичних та духовних надбань.

Рецензенти: доктор філолог. наук, проф. *Т.Н.Денисова*,
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, проф. *М.А.Ігнатенко*,
докт. філолог. наук, проф. *О.Д.Турган*,
докт. філолог. наук, проф. *В.І.Скибіна*,
канд. філолог. наук, проф. *Л.Я.Потьомкіна*,
проф. *М.Сміт* (Канада)

Рекомендовано до друку Вченою радою Запорізького державного університету (протокол № 1 від 31 серпня 2000 р.) та Вченою радою Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України (протокол № 10 від 31 серпня 2000 р.).

ISBN 966 – 7809 – 05 – 6

© Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України, 2000.
© Запорізький державний університет, 2000.

Передмова

“Від європейського Відродження – до відродження України”

У рік 2000 від Різдва Христового люди вкотре замислюються над питанням про те, що є стовпом віри. Це питання постає в нових ракурсах із кожною епохою, що йде слідом за раціоцентричним Ренесансом – добою, яка саме інтелект людини зробила основним фактором історичного розвитку.

Нині вже й сам початок цього автономного поступу людини на шляху емпіричного оволодіння силами природи загубився у плині віків, і сучасна людина має робити над собою певні зусилля аби наблизитися до тієї межі, де традиціоналістська картина світу змінилася новочасним світоглядом. Цей рух наближення можна назвати своєрідною “подорожжю у Ренесанс”, до якої запрошує читачів *Дмитро Горбачов* у своїй статті під такою назвою.

Пам’ять людська від перших кроків індивідуалізму почала торувати стежки й до джерел особистого досвіду людини, породжуючи при цьому новий – мемуарний – первінь, який у вигляді знання про життя окремої людини став виокремлюватися на фоні знання, що споконвіку напувалось епічною стихією й виходило із річища колективної свідомості. Мемуарна проза Волтера Релі стає об’єктом аналізу в дослідженні *Наталії Торкут*. Започаткований Ренесансом інтерес до індивідуальних постатей простежується у даному збірнику в тих матеріалах, автори яких зосереджують свою увагу на аналізі системи образів персонажів, зокрема коннікетчерівських памфлетів Роберта Гріна (автор *Катерина Василина*) та роману Джорджа Гасконя “Пригоди Майстра F.J.” (автор *Олена Лілова*).

Проблема узгодження традиційного й новаторського, яка викликала неабияку увагу письменників Відродження, розглядається в публікації *Тетяни Рязанцевої*, котра замислюється над явищем деміфологізації у бурлескній та травестійній літературі Іспанії епохи бароко. Вихід ренесансної людини за межі традиціоналістського світогляду, а також бурхливий розвиток стихії *humanities* призвели до того, що у надрах художньої свідомості сформувалося відчуття певної творчої автономії митця. Зрештою, це наклало помітний відбиток на систему аксіологічних важелів, закладених у Слові. Цій темі присвячується націлена на полеміку розвідка *Олени Гутарук*. Мовознавчий аспект, дотичний до тієї ж проблеми, представлений у статті іспанської дослідниці *Наталії Палмеро*, яка на матеріалі Шекспірових творів аналізує варіанти відношень між словами та реальністю (*res et verba*), розрив між якими вперше був осмислений гуманістами Відродження.

Не обмежуючись суто теоретичним ракурсом розгляду шляхів засвоєння Ренесансом ціннісного спадку середньовічного суспільства, укладачі збірника пропонують читачеві, так би мовити, практичне ознайомлення з варіантом вирішення цього питання через безпосереднє занурення в континуум ренесансної думки. З цією метою на сторінках “Ренесансних студій” започатковується нова рубрика “З майстерні художнього перекладу”, в якій редколегія планує публікувати уривки з текстів англійських ренесансних авторів та їх дзеркальні переклади. В цьому випуску друкується фрагмент роману *Томаса Лоджа* “Розалінда. Золота спадщина Евфуса”.

I. Україна в контексті європейського Відродження

*Горбачов Дмитро
Утевська Паола
(Київ)*

Подорож у Ренесанс

Гуманісти

XVI сторіччя, час сподівань на близький гармонійний лад між людьми, на земний рай, на життя без страждань, виповнене насолодою і душевним спокоєм. Розквіт мистецтва і літератури. Доба Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Тиціана, Джорджоне, Мікельанджело... Які імена!

Ренесанс має ще одну назву – “Доба Відродження”. Найосвіченіші люди намагалися розшукати і відродити античну культуру. Історія назвала їх гуманістами – від латинського *humanus*, що означає – людяність.

Художники Ренесансу часто малюють мадонн – не богородиць-страдниць, а земних жінок у розквіті молодості і краси, одухотворених своїм материнством.

Церква вважала все земне гріховним і воліла зануритись у маленькі келії з вузькими вікнами, щоб гріховний світ не проникав до святині. Парадокс – саме у цих маленьких щільниках найосвіченіші богослови, інколи ризикуючи життям, переховували та переписували твори письменників античності, даючи їм друге життя.

Їхній доробок успадкували гуманісти Відродження. Але ніде правди діти – не дуже-то вони згадували своїх попередників. Де там! Коли йшлося про ченців, гуманісти висміювали їх: одних за надмірну побожність, інших – за лицемірство,

пияцтво, розпусту. Джованні Боккаччо так весело реготався над панотцями, що відлуння його сміху докотилося і до нас у “Декамероні”.

Ідеальний герой гуманістів – людина сильна, вольова. Щоправда, ще й заможна: щоб раювати потрібні гроші. І багатство стає ознакою доблесті, а бідність, на противагу середнім вікам, сприймається як нещастя. Конструюючи утопії щасливого майбутнього, гуманісти під впливом античної історії припускали існування в цьому суспільстві рабства. Комуś же треба виконувати тяжку й брудну роботу.

Ренесанс крокує по Європі

У XV столітті вплив гуманістів у Італії і Франції швидко зростає. Їхній ідеал яскравої, сильної особистості припав до вподоби монархам і купцям – тогочасним господарям життя. Потіснивши схоластів, гуманісти посіли чільні місця в європейських університетах.

У мистецтві панують ідеали краси і гармонії. Урівноваженість і симетрія композицій у творах П’єро делла Франческа, Леонардо і Рафаеля; гераклівська довершеність персонажів Мантеньї, ніжність жінок Перуджіно, досконалі пропорції нагих, схожих на олімпійських богів постатей нідерландця Мемлінга. У мистецтві мирно співіснують і античні міфи, і християнські легенди.

Чернечі ідеали терпеливої печалі, як запоруки раю небесного, зненацька поблякли у проміннях Золотого віку, що його, на думку гуманістів, от-от встановлять на землі освічені монархи. Вірніше, монархині, бо ж урядувало під ту пору в Європі жіноцтво, чії випечені руки впевнено лягли на кермо державних справ.

Хто саме? Довгий перелік тодішніх царственних дам подав знаменитий учений Кампанелла в трактаті “Місто Сонце”: серед європейців, писав він, воцарились Руська в Туреччині, Бона у Польщі, Єлизавета в Англії, Катерина у Франції, Марія у Шотландії, в Іспанії Ізабелла, за якої Колумб відкрив Америку...

Відтак, найпомітніша у тім престижнім списку – українка, або за тодішньою термінологією, Руська (латиною – Роксо-

I. Україна в контексті європейського Відродження

лана). На другім місці – Бона Сфорца, яка мала резиденцію на Україні.

Посаг герцогині Сфорца

Краків був столицею Зигмунта Першого, короля польського, князя литовського, українського та білоруського. Він узяв собі за дружину представницю однієї з наймогутніших родин Італії – герцогів Сфорца. “Сфорца” означає сила. Династія, родоначальником якої був простий селянин, силою, підступністю, жорстокістю здобула не тільки казкові багатства, а й титул герцогів Міланських.

При дворі Сфорца шанували мистецтво. Придворним художником Лодовіко Сфорца якийсь час був Леонардо да Вінчі, і меценатство стало традицією родини. З герцогинею Бона Сфорца і одружився Зигмунт Перший.

Бона привезла з собою до Польщі, України та Білорусії ренесансні моди, ідеї, мистецькі смаки. У Кракові італійські архітектори збудували для неї і її чоловіка міцні, як фортеця, багатирсько-приземкуваті, прямокутні і симетричні палаци, які нагадували давньоримські будівлі. Резиденцією подружжя було також місто Кременець на Волині. Гору, де знаходяться руїни королівського замку, і досі мешканці Кременця називають “Бона”.

Новий стиль викликав у Польщі і на Україні жвавий інтерес, особливо у тих, хто здобув освіту в університетах Європи. На італійських архітекторів і художників з’явився попит у Львові, Перемишлі, Самборі, і вони подалися на заробітки до великих міст і маєтків. Без перебільшення можна сказати, що разом зі своїм посагом Бона Сфорца привезла на нову батьківщину Ренесанс.

Посіяне архітекторами Бони дало пишні сходи. У Львові вирости споруди в стилі Ренесансу – Чорна кам’яниця, обличкована гранчастим камінням, що імітує діамант; вхід до церкви Трьох Святителів вирубано як тріумфальну арку з колонами, виноградними гронами, трояндами, акантами – античними символами олімпійських богів.

Серед наближених людей при дворі Бони опинився і відомий в ті часи поет-гуманіст Станіслав Оріховський із

Перемишля. Певний час він був учнем самого Лютера, який навіть дав йому притулок у своєму домі.

Станіслав Роксолан (Руський), як він себе називав, тішився тим, що його батьківщина Русь – “лагідна, спокійна, врожайна, виявляє великий потяг до літератури грецької і латинської, щорічно відправляє в Італію до Падуї багатьох юнаків. У Падуї їх зараховують до поляків, бо Русь належить Польщі”. Італійські друзі Оріховського відроджували і пропагували античний гедонізм – теорію і практику насолоди. Станіславу Русинові натомість ближчими були древні стоїки, що вони застерігали: обминайте десятим шляхом небезпечні місця, де причаїлася насолода.

Оріховський, як більшість гуманістів, проявляв віротерпимість. Пояснював це тим, що був занепокоєний загрозою турецької експансії в Європі, вважав своїм обов’язком закликати усіх християн до об’єднання проти спільної загрози турецької навали. А щоб його голос чути було по всій Європі, він побував і в лютеранах, і в католиках, і в православних. Оріховський радив польському королеві: “Прямуй на Русь. Коли вороги почують брязкіт твоєї зброї у Кременці, у Перемишлі чи на Київщині, переймуться страхом”.

Коли Зигмунт помер, жалібну промову над ним виголосив саме Станіслав Оріховський.

Бона Сфорца запрошувала до свого двору художників, поетів, вчених – тих, кого об’єднували гуманістичні ідеї. А гуманістів у ті часи на наших землях було чимало. Варто згадати хоча б Юрія Дрогобича. Вчений європейського рівня, він 1482 року обраний ректором Болонського університету. Сам герцог Д’Есте запросив Юрія Дрогобича до Падуї навчати його дітей. З 1488 року стає професором медичного факультету Краківського університету.

Та повернімося до двору Бони. Серед її наближених помітна постать – вчений Калімах, знаний у Львові, у Кракові, в Дрогобичі. До його порад прислухалася ще одна жінка, якій теж судилося відіграти неабияку роль у поширенні ренесансних ідей та смаків, – Софія Палеолог.

I. Україна в контексті європейського Відродження

Візантійська принцеса

Вона – із родини Палеологів, останньої династії візантійських імператорів. Від турків утекла до Італії. Ще вдома здобула високу освіту, тому її гостинно зустріли в Римі. За порадою папи римського Іван III, князь Московський, виписує з Риму наречену. Князю дуже кортіло стати царем Росії, і він охоче погодився одружитися з візантійською царівною. Так Софія опинилася в Москві. Услід за нею в останні десятиліття XV ст. з Італії сюди прибувають архітектори, яким належить звести парадні споруди у Кремлі. Серед них Аристотель Фіораванті – видатний архітектор і інженер.

Довга дорога до Москви, а Фіораванті вже немолодий. Та все його цікавить, усе він прагне роздивитись, вивчити.

Побувши якийсь час у столиці, Фіораванті їде до міста Владимира, щоб оглянути Успенський собор, споруджений у XII столітті. Повернувшись до Москви, він відтворює його на терені Кремля.

Із цим храмом пов'язане ще одне славетне ім'я – художник Діонісій. Ідеальні пропорції нових, багато в чому ренесансних храмів Московського Кремля викликали до життя і новий напрям в іконописі. Згадаймо попередників Діонісія, зокрема Феофана Грека. У нього блискавкоподібна манера письма. Вона відтворює ту мить натхнення, коли людина, здається, втрачає зв'язок із земним і потрапляє в орбіту ідеальних, божественних почуттів. Небесним, ідеальним пройняті і жертвні образи Андрія Рубльова.

Діонісій та його сини де в чому наслідують своїх попередників. Але ренесансні настрої захопили і їх. Діонісій вніс у доти неспокійний світ іконопису дух умиротворення. Кольори втратили свою напругу, стали м'якшими, як пастелі, а персонажі позбулися внутрішнього буревію Феофана Грека, філософськи спокійно розмірковують про добро і зло.

Вітри гуманізму ще наприкінці XV століття долинули й на Україну. Про це свідчить передусім “Красівська Богородиця”, ікона, знайдена в селі Красові, нині вона зберігається у Львівському художньому музеї. Своїм гармонійним ладом вона цілком відрізняється від напружено трагедійного, стражденно-мученицького “Блакитного Успіння” Андрія Русина. Замість

конвульсивних гострих і колючих ліній – співають пісню радості плавні овали і параболи. Ісус із високим чолом, хоч і немовля, схожий на філософа, який збагнув своїм розумом таємницю небуття і виборів безсмертя. Широке заокруглене обличчя матері Марії дихає гордовитим спокоєм. Вона не докоряє, як “Волинська Богоматір”, не оплакує долю сина, як “Оранта” Алімпія. У цьому світі душевної рівноваги не плачуть і не сміються, а розмірковують про гармонію духу і тіла – так, як у філософській академії Платона. Домінуючий коричневий колір то темнішає, то рожевіє. Він неначе заколисує глядача. Забуваєш, що цей брунатний колір в іконописі символізував “стражденне терпіння”.

До Венеції

Венеція... Приморське місто, яке нерідко порівнюють із перлиною. Бруківок у ньому обмаль. Замість них – канали – дочірні розтоки Адріатики. Засоби пересування – гондоли з не раз оспіваними гондольєрами. Уздовж каналів височать палаци, більшість яких теж перлини часів Відродження.

Господарі міста – купці, адже Венеція протягом багатьох років – центр європейської торгівлі. З усіх країн Європи та азійського сходу приїздили сюди торговці. Чимало їх і зі слов'янських країн.

Та не лише вони постійні гості Венеції. Гуманісти вважали мало не своїм обов'язком побувати тут. У палацах Венеції можна було побачити полотна та скульптури найвидатніших митців: в обрамленні тріумфальних арок давньоримського зразка – портрети вчених, художників, імператорів, багатіїв-банкірів, заповзятливих купців і навіть євангелістів, Ісуса, Марії. Палаци прикрашав химерний, на зразок східного декор, близький до візантійського.

Українські художники віддавали перевагу Венеції перед іншими мистецькими центрами Італії. Флоренція здавалася їм надто раціоналістичною. Флорентійські художники креслили чітку перспективу, опрацьовуючи обличчя і тіло персонажів скульптурно і об'ємно. А венеціанці – Джорджоне чи Тиціан, олімпійський спокій уявляли як молитовний стан, поетичну журливість. Вони не забувають про сонце, про всесвіт, про

I. Україна в контексті європейського Відродження

небесну височінь і духовні глибини. Їхня живописна матерія – м'яка і податлива, пронизана золотистим саявом. Синій і золотистий – їхні улюблені кольори, а це так близько до традицій візантійських і давньоруських, де синє – любов до ближнього, золото – рай.

До того ж у Венеції багато слов'ян із Дубровика, Чорногорії. І книжки слов'янською мовою вперше з'явилися тут. Венеціанці завжди шанували візантійський живопис. Деякі митці навіть картини малювали на золотому тлі, як ікони, сперечаючись тим із флорентійцями і своїми земляками – Джорджоне і Тиціаном.

Роль Венеції в подальшому розвитку українського мистецтва досить примітна, навіть зображення Мамаєва склалося не без венеціанського впливу. Людину, яка серед поля журливо награв на лютні (кобзі), вперше зобразив Джорджоне, і українські художники XVIII століття, малюючи зажуреного козака-кобзаря, який сидить по-турецькому підібгавши ноги, малювали в золотисто-синіх тонах.

У часи розквіту Венеція володіла великими територіями, навіть мала свій квартал у Константинополі. У Львові венеціанські купці відкривали контори, торговельні склади.

Як на прощу їздили українські художники до Венеції.

Андрійчина Многогрішний

У бібліотеках Москви та Новгороду зберігаються книжки, ілюстровані художником, який скромно підписувався: “Мазав Андрійчина Многогрішний”. В ті часи модним було переінакшувати свої імена на латинський лад. Німецький гуманіст Бауер (у перекладі з німецької – Селюк), гордовито іменував себе Агріколою, що, до речі, означає “селюк” латиною. Андрійчина Многогрішний не латинізує своє ім'я, залишається українцем.

Якби навіть крім кількох мініатюр Андрійчини ми не мали жодного українського ренесансного малюнка, все одно було б ясно, що ренесансний живопис існував на Україні.

Ми дуже мало знаємо про Андрійчину Многогрішного. Деякі етапи життя художника можна уявити з певною

ймовірністю, якщо уважно роздивлятися його книжкові ілюстрації.

У ті часи заможні і освічені люди збирали для своїх бібліотек книжки, здебільшого писані на пергаменті, багато ілюстровані. Друковані їх не цікавили – дешеві й безбарвні.

Найвідоміша книжка, проілюстрована Андрійчиною, – так зване “Холмське Євангеліє”. Саме Євангеліє датується XIII століттям. А ілюстрації Андрійчини – це вже XVI століття.

На хвилю уявімо собі, що сучасник Андрійчини, якийсь холмський книголюб придбав рукописне “Євангеліє” XIII століття, ілюстроване, але так, як ілюстрували 300 років тому.

– От біда! – скаржиться він. – Надто вже ці малюнки якісь варварські. Прости Господи, але здається, що намальованих тут святих схопили корчі! І які всі вони худі, виснажені!

І він замовляє Андрійчині нові ілюстрації, щоб осучаснити давню книгу. Чому саме Андрійчині? Може, художник був його земляком?

Місто Холм – сусід Любліна і Кракова. Коли король Ягайло заснував у Кракові університет, його дружина влаштувала при університеті бурсу для незаможних православних юнаків. Бурса існувала і за часів Андрійчини, він міг там навчатися. Тоді ж у Кракові при бернардинському монастирі працював скрипторій – майстерня, де виготовляли рукописні книги, що мали характерну, чисто місцеву прикмету – перенасиченість орнаментикою. Таку перенасиченість орнаментом бачимо і в декотрих малюнках Андрійчини. Можливо, навчався він в університеті, бував у скрипторії, спілкувався з ченцями, хоч і був православний, а вони – католики.

Віротерпимість – ознака Ренесансу. Євангеліста Луку Андрійчина намалював із католицькою тонзурою на голові... Трошки смішно, а може, зворушливо: прототипом для Луки міг послужити хтось із його приятелів-бернардинців. А може, художник товаришував з якимось ревним католиком у Львові – хто лише не бував у цьому місті, центрі гуманізму й освіти на Україні. Бував – не міг не бувати там і Андрійчина.

У його малюнках відчутні давньоукраїнські та ренесансні впливи. З одного боку – традиційні для України сині, червоні та золоті барви, а з іншого – нова, ренесансна гармонія їхніх

I. Україна в контексті європейського Відродження

сполучень. Архітектурні куліси позаду євангелістів, як і на іконах, символізують місто, складки традиційних хітонів та гіматіїв мальовано витонченими кольоровими і золотими штрихами як у Софії Київській. Але фігури обрамлені, як це робили венеціанські майстри, пишними тріумфальними арками. Очевидно, наш земляк побував і у Венеції. Малюнки перенасичені античним декором: важкі, соковиті рослинні орнаменти наче вихлюпуються з рогів достатку, захоплюючи мало не весь аркуш.

Але в них немає геометричної точності на відміну від флорентійських. Ці орнаменти розміщені на аркуші без жорсткої системи, трохи довільно, навіть хаотично. Вони м'які, податливі, насуваються, тіснять одне одного. Так міг малювати художник, в якого не вщухла емоційність, і холодні правила інтелекту не здолали душевної животрепетності.

Орнаменти на мініатюрах Андрійчини утворюють навколо тріумфальних арок вінок слави, водночас символізують Едем – “Земний рай”, а ще – нагадують розкішний східний килим.

Андрійчина воліє малювати рай на землі, а не на небі. І хоча він зображує небо не голубим, як італійці, а золотим, іконописним, воно в порівнянні з рослинним орнаментом займає незначну площу.

Одяг на героях Андрійчини – традиційний для іконопису, але по-ренесансному просторий, це робить його персонажів кремезними богатирями. Як вони різняться від щуплих, безплотних зображень середньовічних святих!

Такі художники, як Андрійчина, мали вплив на своїх земляків. Доказ тому – “Пересопницьке Євангеліє”, те саме, на якому присягають президенти України.

Пересопницьке Євангеліє

У XVI столітті польські та українські магнати змагалися одне з одним за найпишніший палац, найкоштовнішу бібліотеку, хоч і не всі полюбляли читання – куди цікавіші лови й веселощі!

Саме з меценатством шляхетних українських родин, т. зв. “княжат головних” (Острозьких, Сангушків, Вишневецьких,

Четвертинських), пов'язана європеїзована й аристократизована гілка тогочасної української культури. В Україні побутувала як латинська мова (шкільна для всієї Європи), так і національна (до речі, національну ідею гаряче пропагували і в Європі тогочасні християни-протестанти).

Національна свідомість в Україні була доволі висока. Князь Вишневецький 1569 р. на сеймі у Любліні казав: “Ми русини, є народ поштивий і впевнений, що кожному народові рівні шляхетністю”. Траплялося, на листи від короля польського українські князі гордовито відповідали: “Відаєт король, же-м русин, а позви мні по-полску шлеть”, себто нехай король до мене, українця, пише українською.

Та й латиномовні українці (т. зв. падуанська молодь – вихованці Падуанського університету) не раз повторювали своїм італійським колегам: “Я русин і хвалюся тим”.

Православна княгиня Анастасія Заславська, власниця села Пересопниця, не пошкодувала грошей на дорогоцінну рукописну книгу “Пересопницьке Євангеліє”.

15 серпня 1556 року в селищі Двірці син протопопа Василевича Михайло розпочав переклад з болгарської та переписування тексту. А завершив роботу 1561 року архімандрит Пересопницького монастиря Григорій.

Книга переписана пізнім уставом, літери чіткі, витончено красиві. Хоч Михайло та Григорій перекладали на мову книжну, однак зберегли чимало рис живої, народної мови.

Якщо, приміром, у тексті залишаються іноземні терміни, на берегах подаються їхні українські відповідники: спекулятор – кат, алектер – півень, сандалія – черевики, житниця – клуня або стодола.

Пергамент для “Пересопницького Євангелія” виготовили розкішний, тонкий. На книгу довелося пожертвувати цілу череду телят. Чорнила зробили з найстійкішого барвника. Книжка і зараз вражає свіжістю, жодна літера не поблякла, не вицвіла.

Княгиня Заславська сама знайшла і художника. Ім'я його не дійшло до нас. Він, як і Андрійчина, поєднував традиційні образи євангелістів із ренесансним італійським орнаментом. Одяг, постаті святих нагадують галицько-волинський іконопис. Середньовічна витонченість у постатях, мальованих тоненьки-

I. Україна в контексті європейського Відродження

ми штришками, і водночас – обважніла рослинність на берегах мініатюр. Орнаментальний бордюр широкий, барвистий, виписаний з явною насолодою і натхненням. Він відлунює венеціанською пишністю і віртуозністю.

Традиційні для України сині, червоні і золоті барви та новітня гармонія їхніх сполучень справляють незабутнє враження.

На одній із мініатюр орнамент трохи колючий – далекий відгомін тернового вінця готики, яку не забували і у Венеції XVI століття. Інші мініатюри м'якші, багаті на кольори і відтінки, тло пергаменту вкрите блискучою, незатьмареною золотою плівкою.

Ми точно не знаємо, що саме спонукало княгиню замовити “Євангеліє”: пиха чи побожність. А от Михайло і Григорій добре усвідомлювали, в ім'я чого працюють. У післямові, якою за традицією закінчували свою роботу переписувачі, читаємо: “А иже есть Прекладана из языка Българского на мову Роускоюу. То для ліпшо вырзоумленя Люду хрстіанского Посполитого”.

Друкар книжок небачених

Один пам'ятник йому споруджено у Москві, другий - у Львові. На його могилі напис: “Друкаръ книг пред тым невиданных”. Під плитою з цим написом знайшов вічний спочин першодрукар Росії й України Іван Федоров. З того дня, коли його поховали, минуло чотири століття. Роки не зменшують, а збільшують його славу – славу винахідника, художника-гравера, страждальця і, перш за все, великого гуманіста. Одного з тих синів Відродження, якими й досі пишається людство.

1564 року в Москві народилася перша друкована російська книга “Апостол” Івана Федорова. Він сам сконструював машину для друку, сам зробив літери, сам проілюстрував свого первістка. На фронтисписі книжки – апостол Лука в обрамленні ренесансної тріумфальної арки.

Здавалося б, міг сподіватися на славу і шану. Але московське духівництво стало підозрювати першого друкаря в усіх гріхах:

– Чи не єретик він?...

– Книжки чужоземні копіює...

– У католицькому університеті вчився, у Кракові.

Івану Федорову загрожував арешт і дуба. Він подався до Білорусії, де проживав митрополит Київський і чимало православного люду. Затим – Львів. Тут Федоров видає першу українську друковану книжку – той самий “Апостол” з портретом того-таки Луки, під тією ж тріумфальною аркою. Але він і сам добре розумів, що перше видання трохи архаїчне. Адже у Європі переможливо панує Ренесанс! І новий варіант гравюри “Апостол Лука” для нового видання Федоров доручає зробити львівському художнику Войцеху Стефановському, який використав у своїй роботі елементи галицького іконопису. Таке поєднання західно-ренесансних і місцевих форм нам уже знайоме: до нього вдавалися Андрійчина Многогрішний і невідомий ілюстратор “Пересопницького Євангелія”.

У мандрах Федорова супроводжував його друг і помічник Мстиславець. Федоров не раз говорив йому: “Я хочу друкувати недорогі книжки для люду посполитого. Багато книжок. Але для цього потрібні кошти. І незалежність...”

Серед львівських ремісників у першодрукаря було багато недоброзичливців. І коли князь Костянтин Острозький-молодший запросив Федорова працювати в його маєтку, той погодився. Князь був меценатом і шанувальником культури і мистецтва.

В Острозькому замку Федоров видрукував Біблію слов'янською мовою, вперше у повному її обсязі. Титул цієї книги оздоблений ренесансною тріумфальною аркою, в яку вкомпоновано довгу назву книги.

Князь Острозький глибоко шанував Івана Федорова, призначив його ігуменом місцевого монастиря. Але той прагнув передусім бути незалежним.

Як і його великий попередник Леонардо да Вінчі, Федоров мріяв також створювати машини, захопився ідеєю багатоствольної мортири. Зі своїм проектом він подався спершу до Стефана Баторія, а відтак і до кайзера Рудольфа II. Та ба! Проект не зацікавив монархів. Вони хотіли бачити мортиру в дії. Та для цього у Федорова не було грошей.

I. Україна в контексті європейського Відродження

У пам'яті нащадків Іван Федоров лишився друкарем книжок “пред тым невиданных”.

Присмерк гуманізму

Світ прекрасного... Чільне місце в ньому посідають портрети художників XV-XVI століть. Ось два з них, створені на нашій землі.

Краків у жалобі. Помер Зигмунт II – останній Ягеллон. Польські, литовські, українські магнати заклопотані: треба обрати нового короля. На сеймі вирішили запросити на престол іноземця, який, не знаючи місцевих мов, не втручатиметься в їхні магнатські справи.

Пощастило не одразу. Генріх Французький правив кілька місяців, та знов подався до Парижа: запрагнув примирити католиків із гугенотами. Тоді на престол запросили уславленого полководця угорця Стефана Баторія.

Він вирушив до Кракова через Львів. Тут зупинився.

– Львів – діамант у Польській короні. Хочу оглянути місто, побесідувати з найпочеснішими його людьми... – владно мовив новий король.

Серед львів'ян, представлених королю, був і місцевий художник Войцех Стефановський, той самий, який ілюстрував “Апостол” Івана Федорова.

– Ваша величність не відмовить мені позувати? – спитав Стефановський при зустрічі.

Його величність не відмовив.

Щойно Стефановський закінчив роботу, як до львівського живописного цеху, що об'єднував художників, посипалися замовлення на копії королівського портрета. Хто прагнув прикрасити ним свою торговельну контору, а хто поповнити колекцію картин у фамільному маєтку.

Портрет зберігся до наших часів. Нині його можна побачити у Львівському історичному музеї.

Король зображений крупним планом. Одежа робить його справжнім багатирем. За модою тих часів чоловіки носили одяг на ваті або на каркасах.

На Стефані громіздкий кунтуш з великим коміром. Обличчя мужнє, навіть грубувате. Художник не вдався до

лестошів. Його Стефан Баторій – не красень, не елегантний кавалер, а воїн, солдат. На його обличчі – сліди виграних битв і довгих роздумів. Очі втомлені, але спокійні. Вуста міцно стулені. Якщо король заговорить, то це будуть не пусті слова, не раптовий спалах емоцій. Він не дасть їм волі – завжди розсудливий і справедливий. Гуманісти вважали, що саме таким і повинен бути можновладець.

На портреті немає атрибутів, які б засвідчували приналежність короля до тої чи іншої віри. Адже він прийняв корону держави, яка об'єднувала і католиків, і православних, і протестантів. Гуманісти напучували монархів: податки платять однаково всі, отже, будьте однаково справедливі до всіх, незалежно від того, яку віру вони сповідують.

Марно сподівалися магнати, що Баторій не втручатиметься в справи “Речі Посполитої двох народів”. Король швидко збагнув, що не лише поляки і литовці потрібні йому для війни з Іваном Грозним. Третій народ – русини (українці і білоруси) – мають своє військо – Запорізьку Січ. І Стефан перший із польських королів офіційно визнав Січ. За його указом Україну поділили на військові округи – полки. Гетьманом над козаками став Богдан Розинський.

Портрет Стефана Баторія написаний у традиціях нідерландського реалізму. Войцех Стефановський міг зустрічатися з нідерландськими художниками, які в ту пору тікали від переслідувань герцога Альби в Польщу й на Україну.

Другий портрет належить пензлеві львівського портретиста Шимона Богушовича. Він був придворним Юрія Мнішека, батька тієї самої Марини Мнішек, яка, мріючи про корону Московської цариці, спершу стала дружиною Лжедмитрія I, а після його страти – Лжедмитрія II, “тушинського злодія”.

Разом із дочкою Юрій Мнішек прибув до Москви. Заради високого становища – ще б пак – Російська цариця! – примусив дочку змінити віру, перейти з католицизму на православ'я, визнав Григорія Отреп'єва “сином” Грозного. Авантюра закінчилася для всіх трагічно.

У російських мандрах Мнішеків супроводжував художник Шимон Богушович. У zenіті слави, коли доля, здається,

I. Україна в контексті європейського Відродження

всміхалася йому, Юрій Мнішек замовляє Богушовичу свій портрет.

На портреті вловлюємо риси тиціанівського стилю – монументальність, важкуватість темнуватого колориту, самовпевненість. Усі ознаки Ренесансу. Але куди поділася ренесансна рівновага світлих кольорів? Темні барви одягу і тла дисонують з червоною драпіровкою. А одутле обличчя на цьому фоні здається знекровленим. В очах закам'янів переляк, вся постать напружена, наче перед небезпекою. Як він не схожий на благородно стриманих, вольових і водночас інтелектуально розкутих героїв італійських художників!

Життя руйнувало підвалини гуманізму, виявляючи хибність владолюбства, заснованого на моральній нерозбірливості...

А тепер – ще про одну жінку

Султан Сулейман Пишний вважав себе володарем половини світу. І був не від того, щоб завоювати і другу. Та для дипломатів багатьох країн не було секретом, що найважливіші державні справи вирішує не султан, а його дружина Роксолана. Справжнє ім'я – Настя Лісовська, попівна з міста Рогатина. Взята в полон татарами, потрапила до гарему Сулейманового й стала найулюбленішою дружиною. З Італії до Стамбула викликала вона архітекторів для будівництва ренесансового палацу Хасекі. Вслід за нею й інші вельможі почали будувати собі житла в новому стилі.

Венеціянець Белліні подався до Туреччини, аби намалювати гордовиту султаншу з натури. Потім сей портрет у копіях і репродукціях потрапляв до картинних галерей Європи. Хтось із львівських збирачів живопису, начитавшись, напевно, дивовижних історій про потуречену землячку, замовив її портрет у тюрбані, перемальований з гравюри. Зображена крупним планом, спокійна до самовпевненості, та жінка справляє враження людини з твердим характером. Була владолюбною. Зачарований Роксоланою, султан дарував їй все, навіть найтяжчі гріхи. За її наказом стратив власного сина – суперника дитини Роксолани. Вінценосне подружжя не вельми дбало про моральні чесноти: доба Ренесансу при всій її високій естетиці

хворіла на аморальність. Коли шукаєш тільки вигод і насолод – уже не до моралі.

...Теорії гуманістів вочевидь розбігалися з практикою. Замість жити у злагоді європейці розбраталися наприкінці XVI сторіччя. Свара між католиками і протестантами спалахнула різаниною. Заклики гуманістів до гедоністичних радощів спровокували вибух пияцтва і розпусти.

Останній сплеск Ренесансу

Костянтин Острозький–молодший був нечуваним багатієм: київський воєвода, депутат сейму, власник багатотисячного війська. Серед його приятелів – князь Курбський (той самий, який утік від Івана Грозного), видатний полководець, політичний діяч і публіцист, Мелетій Смотрицький – поет і вчений, першодрукар Іван Федоров.

Батько Костянтина Острозького був похований у Києві, в Успенському соборі Печерської Лаври. Синові здавалося, що невеликий хрест на могилі надто скромний, не засвідчує глибокої шани до батькової пам'яті.

Київський воєвода бував у великих містах Європи і бачив пишні ренесансні монументи на могилах видатних осіб. Тому й вирішив замовити скульптурний надгробок на зразок надгробку Медічі роботи Мікельанджело.

Артіль скульпторів витесала з рожевого мармуру фігуру лицаря – небіжчик був коронним гетьманом війська Литовського. Він лежить, спираючись на шолом, в позі античного героя, як на фронтонах грецьких храмів. Від спокійного обличчя не віє смертю. Це стан глибокої задуми, як тоді казали, “Платонів сон”. Від Печерської Лаври до Замкової гори, де височіла резиденція Київського воєводи, неблизький шлях. Князь, побувавши на могилі батька, повертався додому верхи. Наодинці думалось:

“Заманулося мені, – щоб батьків надгробок схожий був на могилу Медічі... Освічені монархи, меценати, шанувальники мистецтва, а живцем спалили Савонаролу... Та хіба вони одні? Родина Борджіа – кубло розбійників, жорстоких, безсоромних... А Лодовіко Моро? Теж мені гуманіст... Оспівував радощі життя, а що з того вийшло? Одна розпушта...”

I. Україна в контексті європейського Відродження

Нещодавно князь Острозький одержав листа від Івана Вишенського, в якому той нищівно викривав розпусту гуманістів: “І ще еси м’ясоїд, куроїд, салоїд, іще еси м’ягкоспал, подушкоспал, периноспал, іще еси тілолюбитель, кровопрагнитель...”

Картав він і залишки язичества на Україні. Вишенський вимагає від воєводи і його війська: “Пироги и яйца надгробные – отмените. Купала на Иванов день – утопите и огненные скакания отсеците...”

Князь всміхається: “Дивні люди ці письменники. Вишенський хоче, щоб і слідів від язичества не залишилося, а Себастьян Кленович – навпаки, оспівує наші обряди. Як гарно написав про ворожіння... Та й Київ мій уславив:

“Знайте всі люди, що Київ на Чорній Русі значить стільки, скільки для всіх християн Рим стародавній колись...”

Настав кінець ілюзіям. Замість вимріяної гуманістами віротерпимості на Україну посунула католицька експансія. Частина православних вдалося намовити на унію з папою римським. І з цим нічого не міг вдіяти навіть воєвода Київський зі своїм багатотисячним військом. Як жахнувся б князь Острозький, ревний захисник православ’я, якби йому сказали, що нащадки його роду, як і роду Вишневецьких, стануть католиками і воюватимуть з козаками Богдана Хмельницького.

Гармонійна особистість, вимріяна гуманістами, виявилася утопією, міфом. У Європі знову заговорили про християнську мораль, в якій “Господь гордим противиться, смиренным же дає благодать” (слова Григорія Сковороди). Надходила доба богобоязливого бароко. Очі і серця знову звернулися до Отця небесного.

II. Історико-літературний процес

*Торкут Наталія
(Запоріжжя)*

Мемуарна проза Волтера Релі

Видатною постаттю англійського інтелектуального Олімпу кінця XVI – початку XVII століття був Волтер Релі (1552–1618), славнозвісний фаворит королеви Єлизавети, якого фахівці з англістики нерідко порівнюють із шекспірівським Гамлетом¹. Політичний діяч, один із лідерів колонізаторського руху, спрямованого на освоєння й заселення щойно відкритих земель Нового Світу, він залишив нащадкам також і значну літературну спадщину, до якої увійшли численні ліричні поезії, фундаментальна філософсько-історіографічна праця “Історія світу” (1614), а також два твори, що можуть розглядатися в контексті ренесансної “літератури факту” – “Правдивий звіт про битву за Азорські острови” (1592) та “Відкриття великої, багатой та прекрасної імперії Гвіани, столицею якої є величне золоте місто Менуа, котре іспанці називають Ель Дорадо...” (1595).

Цікавим видається доволі курйозний факт: за часів життя Волтера Релі його прізвище мало майже сорок різноманітних варіантів написання, серед яких найбільш уживаними були Rawleigh, Rawley та Raleigh, а сучасний – Raleigh – взагалі не використовувався. Таку ситуацію, вочевидь, можна пояснити тим, що англійська орфографія протягом XVI – першої половини XVII століття все ще залишалася неусталеною, і це поширювалось як на власні назви, так і на весь лексичний склад англійської мови ранньоновоанглійського періоду. Щодо сучасного варіанту – Raleigh, то можна припустити, що він походить від топоніма – назви американського міста Raleigh

II. Історико-літературний процес

(столиці Північної Кароліни), яке, до речі, було названо саме на честь Волтера Релі, котрий і заснував його. Отже, наразі спостерігаємо, схоже, такий випадок, коли американський топонім зумовив появу найбільш поширеного варіанту написання прізвища елизаветинського мандрівника. Саме цей варіант у ХХ столітті став загальноживаним: на сторінках популяризаторських та наукових творів фігурує тільки він.

Безперечно, особливої уваги вартий і яскравий життєвий шлях Волтера Релі, сповнений стрімких злетів та драматичних падінь. Його біографія може слугувати найкращою ілюстрацією популярної за часів Ренесансу тези про мінливість примхливої Фортуни. Наведемо тут лише кілька фактів, що свідчать про неординарність цієї яскравої особистості. Так, приміром, вельми цікавими виявляються ті обставини, за яких 1581 року він познайомився з королевою, котра згодом стала його покровителькою. Одного разу, після дощу, коли Єлизавета зі своїм почтом прогулювалася парком і на їхньому шляху трапилася величезна калюжа, Волтер Релі рішуче зняв свого плаща і шляхетно розіслав його перед вінченосною особою, щоб вона змогла перейти калюжу, не промочивши ніг. У такий спосіб йому вдалося привернути до себе увагу королеви, а згодом численні його таланти, блискуча ерудиція, приваблива зовнішність та шляхетність придворного, яка органічно поєднувалася з мужністю вояка й відвагою мореплавця, забезпечили йому довготривалу прихильність і любов Її Величності.

Щоправда, на десятому році фаворитизму В.Релі, обласканий щедрими милостями Єлизавети, наважився дати волю власним почуттям і закохався у фрейліну королеви, молоду та вродливу Бессі Трокмортон. Розгнівана монархиня спочатку заточила зрадливого коханця в Тауер, але через рік, коли один із кораблів, що належали Релі, привіз до Англії дивовижно багату здобич, відібрану в іспанців, Єлизавета достроково звільнила його з в'язниці й відправила в чергову морську експедицію до американського континенту. Повернувшись до Англії після цього вояжу, колишній фаворит одружився зі своєю коханою Бессі Трокмортон і подав у відставку.

По смерті королеви його було звинувачено у змові проти нового короля й засуджено на довічне ув'язнення. Знову опинившись після кількох років сімейної ідилії в похмурій камері Тауеру, Релі не втратив присутності духу, а продовжив наукові дослідження й написав фундаментальну філософсько-історичну працю “Історія світу”. У передмові до першого видання він іронічно дякує своїм ворогам за те, що вони заточили його у в'язницю, де в нього, врешті-решт, з'явився вільний час, який можна присвятити улюбленим справам.

Протримавши Релі в Тауері майже тринадцять років, англійський монарх, якого спокусили казкові багатства Нового Світу, ще в 1595 році так майстерно і привабливо описані мандрівником у “Відкритті Гвіани”, вирішив дозволити йому очолити експедицію до Венесуели. Вояж виявився невдалим, і після повернення до Англії у 1618 році Волтера Релі знову звинуватили за старі провини і привселюдно стратили. Навіть перед обличчям смерті він не втратив мужності та іронічності. В останні хвилини життя, взявши до своїх рук сокиру ката, він звернувся до натовпу з такими словами: “Цей лікарський засіб – дуже радикальний, але він виліковує від усіх без винятку хвороб”.

Після страти дружині Волтера Релі дозволили забрати його голову, і протягом наступних двадцяти дев'яти років, аж до самої смерті, жінка не розлучалася з нею. Кохання цієї пари ввійшло в історію людства як один із прикладів безпрецедентної відданості та вірності. Неординарність особистості Волтера Релі – людини, яка втілювала усі вади й чесноти своєї доби, – позначилась і на його літературній творчості: ліричні поезії вражають віртуозністю й витонченістю метафор, “Історія світу” – філософською глибиною та блискучою ерудицією, а спогади про морські вояжі – оригінальним поєднанням достовірних фактів і фантастичних вигадок.

Перший зі спогадів Релі – “Правдивий звіт про битву за Азорські острови, яка відбулася минулого літа між “Реваншем”, одним із кораблів Її Величності, та Армадою іспанського короля” – за жанровими ознаками тяжіє до документальної прози мемуарного типу. На початку твору автор повідомляє, що поширення в Англії та за її межами пліток і неправдивих

II. Історико-літературний процес

ганебних чуток стосовно битви англійського флоту з іспанською Армадою змусило його взятися за перо і правдиво розповісти про події, безпосереднім учасником яких він був. Отже, перед нами спогади очевидця, котрий проголошує власну орієнтацію на правдивість і достовірність у висвітленні подій та відкрито декларує своє прагнення викрити всіх тих нікчемних брехливих памфлетистів, авторів звітів та листів, котрі, різними мовами вихваляючи міць іспанського флоту, ганебними наклепами принижували честь і гідність флоту Її Величності.

Інтенції В.Релі – “бути правдивим” і “дати гідну відповідь” – закладають провідні риси поетики цього твору: описовість, яка завдяки великій кількості конкретно-історичного і географічного фактажу наближається до документальності, апологетичну тональність авторських резюмуючих коментарів, патріотичний пафос та патетичність стилю. Розповідь ведеться від першої особи, причому в читача не виникає сумнівів, що особа ця була не пасивним спостерігачем подій, а радником сіра Річарда Грінвілла – капітана “Реваншу”. Інколи складається враження, ніби В.Релі полемізує з незримим опонентом і, детально описуючи ті чи інші ситуації, сцени, епізоди, намагається спростувати ганебні чулки.

У резюмуючих авторських коментарях, які супроводжують усі без винятку ключові епізоди, відчувається вплив памфлетної стихії. Нагадаємо, що в ході численних “війн памфлетів” (а вони спалахували протягом 50–90^x років з помітною регулярністю: наприклад, дискусії стосовно права жінок займати державні посади і стосовно англійського престолонаслідування, боротьба навколо театру, марпрелатівська “епопея” та ін.) елизаветинські літератори розробили доволі специфічну техніку ведення полеміки, в якій емоційно-оціночний епітет або влучна метафора правили за самодостатній аргумент. Саме такими й виявляються сповнені суто памфлетної патетики патріотично забарвлені пасажі В.Релі. “Тож нехай кожен англієць, яку б віру він не сповідував, – закликає, приміром, автор звіту, – ставиться до іспанців не інакше, як до людей, котрих він має перемогти заради нашої нації, як до підлих зрадників, негідників та дурнів, які пору-

шують релігійні питання лише з єдиною метою – підбурити нас проти нашого ж монарха”².

Завершує звіт пишномовний панегірик на адресу королеви Єлизавети, що було, між іншим, доволі традиційним для тогочасної “літератури факту”: “Іспанці та зрадники нехай похваляються своїми перемогами, а ми, істинно вірні її піддані, опромінені сьйвом її чеснот, до кінця наших днів будемо любити її, служити й коритися їй”³.

Наступний твір Волтера Релі “Відкриття Гвіани” цікавий насамперед тим, що тема освоєння Нового Світу постає тут у доволі незвичному як на той час вигляді – у белетристичних шатах пишномовної риторики. В основі творчого задуму – дві суто прагматичні спонуки: прагнення опального колишнього фаворита повернути прихильність королеви та щире бажання залучити до участі в колонізації американського континенту якомога більше співвітчизників. Поетична майстерність, яскравий літературний таланти і неабияка творча фантазія виступають своєрідним інструментарієм, який дозволяє вправному придворному інтриганові створити надзвичайно привабливий і напрочуд правдоподібний міф про казкові багатства Ельдорадо, і в такий спосіб досягти жаданої мети.

Як відомо, королева Єлизавета, звільняючи Волтера Релі з Тауера та споряджаючи на власні кошти його чергову експедицію, поклала чималі надії на її успіх. Втім, обставини склалися так, що вояж виявився не дуже вдалим і не приніс короні очікуваних прибутків. Щоб уникнути ще більших неприємностей, винахідливий мандрівник дає волю своїй поетичній уяві й створює досить оригінальний звіт, на сторінках якого репрезентує власну експедицію як неабиякий успіх мудрої колонізаторської політики Її Величності.

Він неодноразово звертає увагу читача на те, що англійці, на відміну від іспанських конкістадорів, ставляться до місцевого населення гуманно і толерантно. При цьому вчинки іспанців завжди змальовуються як прояв тиранії, підступності та надмірної й безглуздої жорстокості: вони знущаються над індіанськими вождями, гвалтують жінок і дівчат, розграбовують і спалюють поселення туземців, залякують їх англійцями, розпускаючи плітки про те, що всі піддані Єлизавети нібито є

II. Історико-літературний процес

канібалами. Тож не дивно, що смертельно налякані мешканці Нового Світу зустрічають англійців вельми недружелюбно і навіть вороже. Проте доброзичливе ставлення Волтера Релі та його супутників, їхня щира дружня допомога індіанцям досить швидко переконують останніх у тому, що англійці не мають ніяких ворожих намірів щодо них. І, зрештою, завдяки мудрій стратегії Волтера Релі англійським колонізаторам вдається остаточно здолати упередженість туземців, зав'язати з ними дружні стосунки та зародити в їхніх душах бажання стати підданими королеви Єлизавети.

Переमेжовуючи достовірні факти із зухвалими вигадками та майстерно комбінуючи описи побаченого з суб'єктивними інтерпретаціями почутого, він створює дуже привабливий образ Гвіани як земного раю, де на кожного чекають незліченні багатства та щедрі дари екзотичної природи. У цілому "Відкриття Гвіани" є сюжетно організованою розповіддю про перебування експедиції Релі на південноамериканському узбережжі. Вона містить чимало суто авантюрних епізодів (сутички з іспанцями, звільнення індіанців від жорстокої тиранії іспанських конкістадорів, корабельні аварії, зустріч з племенем канібалів та ін.), докладних географічних описів, що сповнені конкретики і цікавих достовірних відомостей.

Помітно пошквалюють оповідь захоплюючі вставні історії, які змальовують чудернацькі звичаї та побут індіанців. Екзотика при цьому виступає як загальний фон, в який органічно вписуються оригінальні легенди про всілякі дива. Так, приміром, детально описавши природно-кліматичні умови конкретної місцевості (долини, що простяглася між Оріноко та Амазонкою), Релі розповідає і про її мешканців – плем'я войовничих жінок-амазонок. Він уникає прямих згадок про особисті контакти з жінками-воїнами, але дуже старанно переконує читача у реальності їхнього існування. Вождь одного з індіанських племен, говорить він, стверджував, що на північному березі річки в місцевості, яка зветься Топаго, та на тамтешніх островах живуть ті самі жінки – надзвичайно жорстокі й войовничі. Вони щорічно влаштовують квітневі оргії, куди заманюють чоловіків і де обирають своїх королев, які потім і керують їхніми провінціями. Амазонки навдивовижу

безсердечні, безстрашні й безсоромні, їхні багатства незліченні, а золото, якого у них сила-силенна, вони охоче обмінюють на зелені камінці, котрі іспанці називають *pedras hijadas*. Ось саме ці камінці й бачив на власні очі автор-мандрівник: ними прикрашають себе дружини індіанських вождів⁴. І цей останній, безперечно достеменний факт Волтеру Релі вдається, завдяки неабиякому письменницькому хистові, подати як головний і неспростовний доказ існування міфічного племені амазонок.

Аналогічним чином репрезентує автор “Відкриття Гвіани” й інформацію про антропофагів – безголових людських створінь, які на грудях мають очі та рот. Легендарно відомі ще з часів Геродота антропофаги описуються Волтером Релі як один із численних екзотичних феноменів, котрі пересічний читач може побачити на власні очі, якщо наважиться на подорож до Гвіани. Щоправда, сам письменник-мандрівник жодного разу особисто з антропофагами не стикався. Річ у тім, пояснює він, що відомості про Евейпаному – плем’я безголових людей, які населяють долину, що простяглася вздовж річки Каури, – дійшли до нього тільки тоді, коли він був уже далеко від тих місць; якби ж то він довідався про них раніше, то неодмінно взяв би хоч одного антропофага з собою до Англії. Аби надати власним словам більшої переконливості, автор вдається до своєрідних псевдозізнань: він неначе й сам спочатку не вірив, що такі антропофаги існують, і чутки про них вважав “байками від Мандевіля”, однак індіанці, які мешкають у провінціях Аромая та Канурі, нібито частенько їх зустрічали і вважали звичайним сусідським племенем. Син індіанського вождя Топіаварі, якого Релі привіз із собою до Англії, багато розповідав про зовнішній вигляд та дивовижну силу цих безголових велетнів.

Ще одним аргументом, який, очевидно, мав остаточно переконати співвітчизників у тому, що антропофаги – реальність, а не плід людської фантазії, слугує згадка про одного дуже відомого іспанського мореплавця, котрий мовби безпосередньо спілкувався з племенем Евейпаномома. Імені цього іспанця Релі не називає начебто з етичних причин, але радить тим, хто ще має сумніви стосовно правдивості цієї інформації,

II. Історико-літературний процес

звернутися до лондонського купця Пітера Можерона, який добре знайомий з іспанським мореплавцем і особисто чув від того історії про антропофагів.

Отже, неабиякий знавець людської психології, Волтер Релі й цього разу, як і у випадку з амазонками, не бажаючи ставити під загрозу власну репутацію чесної людини, явно сумнівної інформації від свого імені не висловлює, а вкладає її в уста іншої особи і вже потім за допомогою різноманітних художніх прийомів намагається створити у читача враження повної достовірності описуваного.

Таким чином, пожвавлюючи розповідь, перевантажену нуднуватою для пересічного читача географічно-природничою конкретикою, Релі не гребує навіть відвертими вигадками в стилі славнозвісних “Мандрів сера Джона Мандевіля” (початок XV ст.). Нагадаємо, що усілякі небилиці про антропофагів, песиголовців та гігантських мурашок, здатних проковтнути верблюда, користувалися в англійців неабиякою популярністю як за часів Середньовіччя, так і в епоху Ренесансу. У Шекспіра, наприклад, Отелло розповідає Дездемоні про людей, у яких голова розташована нижче плечей, а в одному з творів Томаса Лоджа (“Короткі історії про відомих піратів”, 1594) йдеться про кровожерливих амазонок, які нібито мешкають у Богемії.

Слід зазначити, що попри численні містифікації та вигадки, загальна картина Гвіани, майстерно змальована В.Релі, виглядає досить переконливою. Ця переконливість досягається насамперед завдяки ретельності описів, ґрунтовності природничих спостережень та частому і вельми доречному використанню наукоподібної інформації. Текст рясніє іменами відомих мореплавців, державних діячів, європейських монархів, містить велику кількість топонімів і назв тварин та рослин, причому як в англомовному, так і в іспаномовному варіантах. Аби остаточно переконати читача в тому, що Гвіана – казково багатий край, Релі наводить навіть цитату з твору свого попередника, іспанського мореплавця Франциско Лопеса, який на сторінках “Загальної історії Індій” описав нелічені багатства цих земель. Винахідливий містифікатор і хитрий кон’юнктурик, Волтер Релі представив власну експедицію в настільки вигідному світлі, що спромігся повернути собі лояльність

королеви. Блискуча ерудиція придворного, спостережливість ученого, літературний таланти дозволили йому органічно поєднати науково-достеменно з фантастично-вигаданим і створити надзвичайно привабливий і водночас досить переконливий художній образ Гвіани, який, певна річ, був дуже далеким від Гвіани реальної, з її непролазними джунглями, жахливою спекою, смертоносними комахами та безліччю невідомих хвороб.

Завершуючи розгляд “Відкриття Гвіани”, зазначимо, що ельдорадівський міф, найбільш активним популяризатором якого в елизаветинській Англії був саме В.Релі, протягом двох наступних століть залишався не тільки доволі важливим психологічним чинником, що стимулював численні експедиції європейців до берегів Нового Світу, але й вельми плідним фактором культурного життя, який збуджував творчу фантазію багатьох митців. Відлуння популярності цього міфу відчувалося навіть у добу Просвітництва на сторінках тогочасних літературних та філософських творів. Згадаймо, приміром, вольтерівську пародійно-іронічну інтерпретацію ельдорадівського раю (“Кандід”, 1759)⁵.

¹Детальніше про Волтера Релі як особистість, політичного діяча і відважного мореплавця див.: *Thompson E. Sir Walter Raleigh. – New Haven, 1935; Strathmann E.A. Sir Walter Raleigh, A Study in Elizabethan Skepticism. – N.Y., 1951; Williamson H.R. Sir Walter Raleigh. – N.Y., 1951.*

²*Raleigh W. A Report of the Truth of the Fight About the Isles of Azores ... // Renaissance England. Poetry & Prose from the Reformation to the Restoration. Ed. by R.Lamson & H.Smith. – N.Y., 1956. – P.501.*

³*Ibid. – P.502.*

⁴*The Discoverie of the Large, Rich & Bewtiful Empire of Guiana by Sir Walter Raleigh // Exploring Travel Series. In 2 v. – Manchester: Manchester University Press, 1997. – V.1. – P.17.*

⁵Детальніше див.: *Потёмкина Л.Я., Пахсарьян Н.Т. Функция культурно-исторической топонимики Нового Света в модификациях мотива “героического путешествия” во французском романе XVII–XVIII вв. // Iberica Americans. Культуры Нового и Старого Света XVI–XVIII вв. в их взаимодействии. – С.-Пб.: Наука, 1991. – С.155-164.*

*Василина Катерина
(Запоріжжя)*

Система образів персонажів ранніх конні-кетчерівських памфлетів Р.Гріна

Перу відомого драматурга, романіста і памфлетиста Роберта Гріна належать п'ять памфлетів, жанрова особливість яких маркується прикметником “конні-кетчерівські”^{*}. Усі ці твори, що виходили друком протягом двох років (1591–1592), були присвячені описові життя шахраїв, які постійно відшліфовували техніку ошуканства. Перші три памфлети Гріна – “Славетне викриття шахрайства” (1591), “Друга й остання частина конні-кетчерства” (1591) та “Третя й остання частина конні-кетчерства” (1592) – мають великий ступінь спорідненості, що дозволяє об'єднати їх у трилогію і умовно назвати “ранніми”. Розгляд особливостей поетики ранніх конні-кетчерівських памфлетів є, без сумніву, науково доцільним, адже вони не тільки становлять перехідну фазу від документально-точних творів про так званих вагабондів (бродяг) до стилістично вишуканих “пізніх” конні-кетчерівських книг та кримінальних романів кінця XVI – XVII ст., забезпечуючи поступальність розвитку кримінальної літератури, але й знаменують зміну творчих орієнтирів самого митця, який від зображення елітарно-вишуканих “високих героїв та героїнь” переходить до змалювання пройдисвітів і ошуканців.

Аналіз системи образів трьох Грінових творів про шахраїв та специфіки її художньої репрезентації має стати одним із обов'язкових кроків на шляху вивчення такого шару художньої прози Відродження, як конні-кетчерівський памфлет, що

^{*} Конні-кетчер – (від англ. conny-catcher) той, хто ловить “кроликів”, тобто простаків. Це шулер, який завдяки спеціальним методам залучає пересічного громадянина до гри в карти та вправно обдурює його. Назва цього злочинства є суто англійським синонімом шахрайства і номінує цикл злочинських памфлетів, що вийшли з-під пера Гріна і його послідовників.

протягом довгого часу залишався поза увагою як вітчизняних, так і зарубіжних літературознавців.

Р.Гріна не можна назвати піонером у змалюванні шахрайських характерів. Ще на початку століття англійські поети і прозаїки неодноразово вдавалися до художнього зображення звичаїв різноманітних заброд та пройдисвітів. Звичайно, проблема злочинності існувала завжди, проте саме в добу Ренесансу, а в Англії – якраз у XVI столітті, нова особистість із зацікавленням звернула свій погляд на побутову реальність, що постала у всьому розмаїтті проявів, і навіть жебрацтво та ошуканство, стали об'єктами, вартими художнього осмислення.

На початку XVI ст. з'являється анонімний вірш “Човен Кока Лорелла” (1510?), який було написано під безпосереднім впливом славнозвісної сатири відомого німецького гуманіста С.Бранта “Корабель дурнів” (1494). В англійській інтерпретації так званої “літератури про дурнів” змальовано панораму соціальних вад, серед яких є й жебрацтво та різноманітні шахрайства. При цьому постаті самих негідників мають тут емблематичний характер, виступаючи своєрідним алегоричним втіленням певного гріха.

У 1536 році Роберт Копленд у поезії “Шлях до нічліжки” досить рельєфно описує представників лондонського андеграунду, виокремлюючи два основні типи жебраків: справжні бідняки (немічні старі, знедолені діти, бездомні породіллі й каліки) та удавані жебраки (здорові люди, які не бажають чесно працювати). Усі персонажі належать до найнижчого соціального прошарку. Вірш Копленда, як, до речі, і “Човен Кока Лорелла”, не містить портретних характеристик чи психологічних замальовок. Вельми симптоматично, що вже на титульному аркуші Копленд згадує ім'я славнозвісного пройдисвіта Кока Лорелла, що свідчить про безпосередній генетичний зв'язок цих двох віршованих творів.

У 1552 році виходить друком “Публічне викриття наймерзеннішого й найогиднішого використання гри в кості та тому подібних дійств”, авторство якого приписують Гілберту Волкеру. В цьому творі письменник досить ретельно описує ті прийоми, до яких вдаються шахраї під час гри в кості та карти.

II. Історико-літературний процес

Він використовує форму діалогу, учасниками якого виступають двоє мешканців Лондона: один з них – довірливий юнак R., якого ошукали картярі, другий – його приятель M., котрий добре розуміється на шулерських трюках і розкриває їхню сутність. У такий спосіб Волкер досягає значного ефекту. Він створює двовимірну картину злочинства: перший, поверхневий шар подано крізь призму світосприйняття пересічного і необізнаного юнака R. (типової жертви пройдисвітів), другий шар – “анатомію” шахрайських витівок – читачеві представляє M. – людина, яка, вочевидь, добре знається на ошуканстві. Уникаючи прямих описів персонажів та ухиляючись від етичних оцінок, Волкер чи не вперше в англійській шахрайській прозі надає права голосу самим протагоністам, мовна характеристика яких є доволі промовистою. З метою посилення правдоподібності автор конкретизує місце і час подій. “Сталось так, – говорить один з героїв твору, – що днів тридцять тому, я опинився неподалік від собору Святого Павла ...”¹. Відомо, що саме біля цього собору в ті часи зазвичай збиралися лондонські шахраї.

Наступний етап розвитку кримінальної прози ознаменувався появою досить схожих за структурою та емоційно-оціночним підтекстом творів “Співдружність бродяг” (1561) Джона Оделі та “Застереження, або Попередження окаянних, яких в народі називають бродягами” (1566) Томаса Гармена. Ці літературні зразки, зв’язок яких із ренесансними трактатами і анатоміями є очевидним, мають енциклопедично-довідковий характер. Так, Оделі, а за ним і Гармен, виокремлюють певні типи жебраків, стисло описують кожну з понад двадцяти “номінацій” та наводять лаконічну дефініцію. Однак у Гармена має місце розширення текстового простору, яке досягається, головним чином, за рахунок введення багатого ілюстративного матеріалу. Обох авторів найбільше цікавить сам злочин, тому пріоритетна увага приділяється детальному змалюванню техніки ошуканства, а виконавці кримінальних дій залишаються, так би мовити, на периферії текстового простору: характеристики персонажів надмірно генералізовані, абстрактно-клішовані.

Після звернення до шахрайської тематики талановитого прозаїка Р.Гріна в англійській літературі усе виразніше починає відчуватися певна індивідуалізація персонажів кримінальних творів. З часом безлика маса авантюристів, жебраків та злодіїв (такою вона є ще й у ранній памфлетистиці Гріна) поступається місцем повнокровним літературним характерам. Саме такими й постають персонажі пізніх памфлетів Гріна – повійниця Нен (“Диспут між конні-кетчером та конні-кетчеркою”, 1592) і вправний злодій Нед Браун (“Передвісник Чорної книги”, 1592) – та його послідовників в царині кримінальної прози: славнозвісний Мерітрон Латрун (“Англійський крадій”, 1665–1680) Р.Геда і Ф.Кіркмена), розбійник Джексон (“Зречення Джексона”, 1674) Р.Геда) та герої Д.Дефо.

Конні-кетчерівські памфлети Гріна не тільки спричинили нову хвилю інтересу до книг його попередників (переважно Оделі та Гармена), але й стимулювали появу численних епігонських творів (як багатьох анонімних книг, так і памфлетів Генрі Четтла, Семюеля Роулендза, Томаса Деккера та ін.). Цікаво, що сам Грін належав до когорти так званих “університетських умів”, а отже, мав неабиякий авторитет у мистецьких колах тогочасної Англії. Він походив із заможної сім’ї, мав досить високий рівень освіти та певні мистецькі амбіції. Набувши багатого досвіду літературної діяльності (його перу належать новели, романи, драматичні твори та різноманітні за своєю тематикою памфлети) та прагнучи підвищити свою популярність, Грін вирішує продемонструвати відшліфовану у “високій” прозі письменницьку майстерність в площині шахрайської памфлетистики.

Його конні-кетчерівські памфлети мають конгломеративну жанрову структуру, яка поєднує в собі компоненти “низової” прози (відповідний тематичний реєстр, елементи розмовного стилю, риси джестової поетики, алегоричність мораліте) та “високої” літературної традиції (евфуїстичний стиль викладення, схильність до анатомування, каталогізації і систематизації явищ дійсності та ін.²). Мозаїчність жанрового малюнку конні-кетчерівських памфлетів супроводжується доволі суперечливим ставленням автора до головних героїв. У фрагментах, де домінуючою виявляється трактатна стихія, Грін

II. Історико-літературний процес

декларативно наголошує на тому, що конні-кетчерство є небезпечною виразкою на тілі суспільства, а отже пройдисвіти зображуються у вкрай негативному світлі. Від памфлету до памфлету змінюються не лише способи авторської характеристики героїв, але й етичні оцінки їхніх вчинків: збільшення питомої ваги джестових епізодів спричинює появу позитивних конотацій у тлумаченні сутності конні-кетчерства. Відчувається, що вдалі витівки пройдисвітів викликають уже не стільки обурення автора, скільки захоплення їхньою кмітливістю, спритністю та тонким розумінням людської психології. Жанрова логіка джесту формує певні стереотипи сприйняття людських вчинків: чим вищим виявляється рівень винахідливості героя, тим більше він має право розраховувати на прихильне ставлення читачів. Отже, Грін, який, вочевидь, добре розумівся на специфіці так званих жанрових очікувань, розраховував на те, що розширення жанрового простору твору за рахунок введення джестової стихії, обов'язково призведе не тільки до пожвавлення нарації, але й до суттєвого зсуву читацьких симпатій (якщо у перших двох памфлетах симпатії на боці конні, то в наступних творах циклу – на боці конні-кетчерів). Таким чином, Грін закладає вектор подальшого розвитку кримінальної прози – від осуду злодіїв до апологетики.

Слід зауважити, що в трилогії про конні-кетчерів Грін не тільки наводить характеристики пройдисвітів, але й змальовує їхні жертви – пересічних англійців, яких злодії поміж собою зневажливо називають “конні”, тобто “простаки”, “тупаки”, “телепні”. Нагадаємо, що його попередники в книгах про шахраїв описували здебільшого лише декласовані елементи (виняток становить хіба що діалог Волкера). При зображенні представників антагоністичних соціальних прошарків, Грін спирається на традицію національної кримінальної літератури, орієнтуючись, водночас, на закони античної риторики та наслідуючи традиції мораліте. І конні-кетчери, і конні мають узагальнені характеристики та майже позбавлені індивідуальних рис. У перших трьох памфлетах герої номінуються за соціальним статусом або професійною приналежністю (чоботар, житель Уельсу, джентльмен, дружина кухаря, конні-

кетчер, крос-байтер, джентльмен-зłodий). Лише дві героїні, повії зі “Славетного викриття шахрайства”, мають звичайні власні імена: Мел Б. та Мері.

Анонімні представники антагоністичних суспільних прошарків виступають носіями фіксованих рис: передбачається, що конні – простакуваті, недолугі, нещасні, а їхні кривдники – винахідливі щасливці, добре обізнані в психології людських стосунків. Р.Грін емоційно маркує власне бачення кожного із змальовуваних прошарків тогочасного суспільства, вдаючись до метафоризації. Ставлення памфлетиста до центральних персонажів найбільш адекватно проявляє себе у риторичних фігурах, а саме в численних метафорах, епітетах та порівняннях.

У ранніх памфлетах авторська оцінка поведінки конні залишається майже незмінною. Таке враження складається через те, що для характеристики пересічних англійців Грін використовує нейтральну, загальноживану лексику: “чесний і заможний городянин”, “нещасна людина”, “чесні, прості й темні люди”. Останнє визначення, врешті-решт, виявляється своєрідною квінтесенцією сутності конні як такого. Втім, якщо в перших двох памфлетах циклу автор уникає відкритої критики простаків, то в третьому памфлеті він інколи дозволяє собі покартати конні, дорікнути їм за брак кмітливості й жадібність. Приміром, він зазначає: “Нещасний чоловік *не мав достатньо розуму* (виділено мною – **К.В.**), щоб перевірити власний гаманець, ... бо він був дуже задоволений тим, ... що так легко заробив “дурні” гроші”³.

Відчувається, що Р.Грін недолюблює недолугих “джентльменів”, однак прямих випадів проти них він уникає, прикрашаючи свої твори численними евфемізмами. Так зокрема у третій книзі конні-кетчерівського циклу памфлетист неодноразово наголошує на глупоті простаків: “Сусіди тільки посміхнулися тому, що він так *безглуздо* (виділено мною – **К.В.**) дозволив себе обдурити”⁴. Р.Грін ретельно висвітлює ті психологічні риси, які, на його думку, складають сутність внутрішнього світу типового конні, створюючи доволі колоритну і рельєфну постать. Щоправда, остаточно ця постать структурується в художньому просторі всього циклу, тобто

II. Історико-літературний процес

трьох ранніх памфлетів. Вона, так би мовити, формується із сукупності рис, кожна з яких не лише задекларована автором, але й переконливо проілюстрована серією динамічних епізодів, що представлені на сторінках конні-кетчерівського циклу. Кожен памфлет висвітлює певні риси характеру конні: у “Славетному викритті шахрайства”, приміром, він постає *хтивим і жадібним*, у “Другій ... частині конні-кетчерства” – *необережним і необачним*, а в “Третій ... частині конні-кетчерства” – *користолюбним і недоумкуватим*.

Створюючи образи конні-кетчерів, які, по суті, виступають центральними героями його памфлетів, Р.Грін не шкодує емоційно забарвлених епітетів і порівнянь. Однак в міру того як змінюється авторське ставлення до кмітливих пройдисвітів та їхніх вчинків (що стає очевидним при порівнянні окремих книг), відбуваються певні зрушення у способах характеристики цих персонажів.

Так, у “Славетному викритті шахрайства” та в “Другій ... частині конні-кетчерства” памфлетист усіляко таврує злодіїв, намагаючись викликати у читачів стійку відразу до цих нищих осіб. Автор порівнює конні-кетчерів та їм подібну публіку із “мерзенними гадами”, “черв’яками”, “гусінню” та “зміями”. Називаючи шахраїв “міллю на тілі держави”, “трутнями, які пожирають усе, що роблять інші”, він акцентує увагу на паразитизмі їхнього існування. Конні-кетчерство та інші різновиди шахрайства памфлетист вважає найболючішими суспільними виразками. “Ці конні-кетчери, ці хижаци, ці згубні гарпії, – пише Р.Грін, – є пекельною загрозою для всього заможного стану, що процвітає в Англії”⁵. І далі, в дусі памфлетної агітаційності, закликає до винищення тих черв’яків, що “суть сік із самого коріння державного дерева”⁶.

Втім, найбільшою мірою негативізм у ставленні автора до шахраїв проступає в тому ряді художніх тропів, які підкреслюють демонічне підґрунтя активності пройдисвітів: “чортові конні-кетчери”, “божі вигнанці”, “пекельне кодрло”. Конні-кетчери обіцяють простакам чималий зиск із вигідної, на перший погляд, угоди (наприклад, можливість виграти в карти чи задовольнити хіть, або легко заробити грошенята), тобто, по суті, вони грають на людських слабкостях і вадах, спокушаючи

людей, наче той біблійний змій-спокусник. Більш того, він прямо називає їх слугами диявола. “Складалося таке враження, – пише, приміром, Грін, – що його (зломщика замків – **К.В.**) пальцями керував сам диявол”⁷. Нагадаємо, що у XVI ст. в народі широко побутували вірування в різноманітних демонів та відьом, у пророчу силу астрології та всемогутність алхімії⁸. У такому загальнокультурному контексті наголос на диявольській природі злочинства мав справляти на забобонних англійців неабиякий емоційний вплив.

Кульмінаційним моментом нагнітання демонологічних асоціацій є таврування пройдисвітів як “атеїстів” та “макіавеллістів”. Звичайно, мається на увазі атеїзм не в сучасному розумінні, а в ренесансному сенсі: йдеться не про повне заперечення існування Бога, а про ті думки та дії, які суперечать офіційним англіканським догматам⁹. Що ж до номінування злочинців послідовниками Макіавеллі, то слід зауважити, що ім’я цього італійського філософа (чиї трактати з’являлись в Англії у доволі вільних інтерпретаціях, а ідеї зазвичай перекручувались¹⁰) асоціювалося в уяві пересічних англійців із батьком зла – Люцифером.

У “Третій ... частині конні-кетчерства” метафорика виявляється вже більш стриманою: лише один раз Р.Грін називає шахраїв “пекельною бандою”, віддаючи перевагу малоемоційним визначенням, як-от: “злочинці”, “пройдисвіти”, “віроломні люди”, “обманщики”.

Однак спровокована вельми промовистою назвою першого памфлета (“Славетне викриття ...”) та логічно очікувана негативна характеристика конні-кетчерів інколи контрастує із позитивно-компліментарною, яка, вочевидь, відбиває особисті симпатії автора. Так, приміром, він називає пройдисвітів “мудрецьми”, а їхнє заняття – “новою філософією”. Згадаємо, що успіх конні-кетчерів ґрунтується на тому, що вони добре розуміються на людській психології і мають у своєму арсеналі велику кількість найрізноманітніших трюків і вивертів. Кмітливі, винахідливі, відчайдушні, завжди готові на ризик, вони спроможні викликати читацькі симпатії. Певну позитивну конотацію закладає також і порівняння зусиль

II. Історико-літературний процес

шахраїв із працею бджіл. Щоправда, можна припустити, що тут Грін вдається до іронії.

Автор конні-кетчерівського циклу приділяє значну увагу детальному змалюванню техніки ошуканства. У першому памфлеті ця техніка подається у вигляді докладних описів, здійснених у трактатній манері. У “Другій ... частині конні-кетчерства” Грін збагачує художній простір низкою жестових епізодів, покликаних пожвавити оповідь і проілюструвати провідні авторські тези. У “Третій ... частині конні-кетчерства”, яка складається із десяти жестових оповідок, коментарі памфлетиста зведені до мінімуму. Автор презентує дії персонажів у доволі специфічному світлі: крутійські виверти конні-кетчерів подаються у вигляді типово жестових епізодів. За рахунок посилення жестової стихії, яка несе в собі заряд позитивно забарвленої енергії (ситуативний чи вербальний гумор, комізм, сатиричний пафос), конні-кетчер з героя суто негативного поступово перетворюється якщо не на позитивного персонажа, то принаймні на таку собі неоднозначну постать, характер якої поєднує позитивні і негативні риси.

Підтекст жестових фрагментів виявляється амбівалентним. З одного боку, життєвий досвід пересічного читача і авторський памфлетно-викривальний пафос стосовно конні-кетчерів, переконливо свідчать, що шахраї від природи є поганими, а конні мають бути доброчесними. З іншого боку, жанрові очікування, спричинені жестовою стихією, та загальна логіка нарації у “Третій ... частині конні-кетчерства” наводять читача на вельми “крамольну” думку, що злодії, по суті, є своєрідними “санітарами суспільства”: вони лише вправно використовують моральні вади, людські слабкості та хтиві бажання пересічного англійця. Таким чином, останній памфлет конні-кетчерівської трилогії фіксує остаточну зміну авторських симпатій. Грін уже не приховує власного захоплення вправністю ошуканців. Таке позитивне ставлення до витівки цілком співзвучне з основним ідейно-змістовим наповненням джеста. Очевидно, що в конні-кетчерівському памфлеті саме пройдисвіти втілюють ренесансну концепцію дієвої, вигадливої та оптимістично орієнтованої особистості.

По суті, Грін започатковує традицію “криміналізації” джеста: вдала витівка, яка складає основу інтриги в жестових оповідках, набирає в конні-кетчерівському памфлеті кримінального забарвлення. Грінові конні-кетчери відкривають галерею художніх образів шахраїв-пройдисвітів, чия крутійська вправність спроможна викликати у читачів певні симпатії. Активність конні-кетчера завжди має злочинницький характер (крадіжка, ошуканство, шулерство, шантаж, сутенерство та ін.). Втім, суто жестова апологетика ініціативи залишається в ренесансних творах однією з провідних ідейно-емоційних тональностей навіть тоді, коли ця ініціатива має вельми непривабливий вигляд і аморальну мотивацію. Щоправда, в цілому ставлення автора до героїв-крутіїв навряд чи можна вважати однозначним: щирі захоплення їхньою шахрайською майстерністю поєднуються з декларативними застереженнями стосовно небезпечності цих злочинців для суспільства. Така суперечливість авторських оцінок, антиномічність експліцитного та імпліцитного планів, а також поєднання контрастних характеристик і семантично полярних епітетів нагадують скоріше маньєристичну ніж ренесансну техніку структурування художнього образу персонажа.

Криміналізуючи жест, Грін вміло експлуатує репутацію його головних героїв, а також логіку розгортання сюжетних колізій. Виносячи моралізаторство на периферію жестових фрагментів, автор прагне зберегти автентичну атмосферу захоплення вправністю та дотепністю головного героя, незалежно від його станової приналежності. Позитивний образ кмітливого пройдисвіта постає завдяки акцентуації подієвої динаміки та мінімізації дидактики. Свідоме дистанціювання Р.Гріна від автора-протагоніста, а отже, і від подій, що змальовуються, дозволяють презентувати вправних злодіїв у позитивному ключі.

Таким чином, спираючись на твори своїх попередників у царині кримінальної літератури та використовуючи досвід національної жестової традиції й власні естетичні здобутки, Р.Грін створює надзвичайно оригінальну жанрову модель соціально-побутової памфлетистики – конні-кетчерівський памфлет. Зображуючи життя та звичаї криміналітету,

II. Історико-літературний процес

письменник презентує широку панораму побуту пересічного англійця, який, власне, й був головним реципієнтом такої літературної продукції. Грін поступово відходить від тієї однозначно анти-шахрайської настанови, яку він декларує у першому памфлеті, і захоплюється вправністю ошуканських дій. Одночасно з криміналізацією джеста образ конні блякне: із центрального персонажа памфлета він перетворюється на виключно другорядний. І надалі, як сам Грін, так і його епігони та послідовники, концентруватимуть свою увагу на конкретних персоналіях – видатних кримінальних талантах, а образи добропорядних джентльменів – жертв ошуканства – слугуватимуть лише фоном, який дозволить зробити опис самих шахраїв більш колоритним і рельєфним.

¹ Walker G. A Manifest Detection of the Most Vile and Detestable use of Dice-Play, and Other Practices Like the Same// The Elizabethan Underworld/ ed.by A.V.Judges. – London: George Routledge & Sons.Ltd., 1930. – P. 28.

² Докладніше конгломеративність жанрової структури конні-кетчерівських памфлетів Гріна розглядається на сторінках таких досліджень:

Василина К.М. Конні-кетчерівські памфлети Р. Гріна в контексті елизаветинської памфлетистики// Ренесансні студії. – Вип. 4. – Запоріжжя, 2000. – С.20 – 27.;

Василина К.М. Поетика англійського конні-кетчерівського памфлету: міра традиції та новаторства, історико-літературна перспектива// Тези всеукраїнської наукової філологічної конференції “Проблеми сучасної світової літератури та лінгвістики”. – Черкаси: ЧІТІ, 2000. – С.6 – 7.

³ *Greene Robert.* The Third and Last Part of Cony-Catching // Three Elizabethan pamphlets/ ed. by G.H. Hibbard. – NY, 1969. – P. 55.

⁴ Ibid. – P.56.

⁵ Ibid. – P.6.

⁶ Ibid. – P.9.

⁷ Ibid. – P.55.

⁸ Детальніше див. *Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. – М: Искусство, 1978. – С. 76; *Парфенов А.Т.* Кр.Марло и легенды Востока и Запада// Marlowe Christopher. Two Tragedies. – М.: Высшая школа, 1980. – С. 219; *Hardin Craig.* The Literature of the English Renaissance, 1485 – 1600. – NY: Collier books, 1962. – P. 65; *Sanders W.* The dramatist and the Received Idea. Studies in the plays of Marlowe and Shakespeare.- Cambridge, 1968. - P.194 – 196; *Brooke N.* The Moral Tragedy of Dr.Faustus// Critics on Marlowe/ ed.by Judith O’Neil. – London: George Allen and Unwin Ltd., 1969. – P.93 – 114.

⁹ *Жирмунский В.М.* Легенда о докторе Фаусте. – Москва. Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1958. – С.437.

¹⁰ Див. *Захаров В.* Об историческом фоне английской "трагедии мести" на рубеже XVI – XVII вв.// Шекспировские чтения, 1976. – М.: Наука, 1977. – С.100.

*Лілова Олена
(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 в брехні та спробі звести наклеп на відомих лондонських осіб.

Саме майстерність автора у створенні художніх образів згодом дозволила 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. Це молодий аристократ, котрий фігурує в романі під ініціалами F.J. Він – друг такого собі G.T., від імені якого й ведеться розповідь. На початку твору герой постає 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. раптово покинув товариство, пішов до найближчого парку та, зганяючи злість на бідолашному папері, розірвав 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 з 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 стосовно зрадливої поведінки леді Еліно́р та жіночої природи взагалі, в них описуються почуття самого F.J. і той біль, якого 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

Аналізуючи фінальні вірші майстра F.J., ми розуміємо, що зазнавши душевного болю і гіркого розчарування в коханні, він набув певного життєвого досвіду.

Слід зауважити, що роман Гасконя являє собою прозаметричний твір, у 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 складає 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 оболонкою.

Твір Джорджа Гасконя вийшов друком на початку 70^x рр., тобто тоді, коли єлизаветинська 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 поезії. 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 “лицарську пригоду”, яка формує характер F.J., дозволяючи йому розкрити свої можливості”⁶, тобто прослідкувати 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 роману Гасконя ми можемо простежити, як через зміни у зовнішньому просторі показано ті перетворення, що відбуваються у внутрішньому світі головного героя.

II. Історико-літературний процес

Соціальний простір замиського маєтку десь на півночі Англії, куди як один із гостей потрапляє F.J., згодом, під час його хвороби та кризи в стосунках з леді Еліно́р, звужується до особистого простору кімнати героя. А поставивши “крапку” в любовній пригоді, він взагалі залишає цей замок.

Впродовж усього твору F.J. перебуває в спільному просторі з леді Френсіс (герої називають одне одного “моя Надія” і “моя Довіра”), жінкою, із якою він підтримує дружні стосунки і яка самовіддано кохає його. Стосовно іншого простору, інтимного, спільного з леді Еліно́р (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 в подальшому провідними у творчості його молодших сучасників (“Евфуес” Дж.Лілі, “Розалінда” Т.Лоджа, “Отелло” В.Шекспіра та ін.)

Через хворобу майстер F.J. 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 F.J. у “Пригодах” Дж.Гасконя – географічний, топографічно узагальнений (“Одного разу десь на півночі нашого королівства цей F.J. випадково потрапив у товариство однієї прекрасної та шляхетної дами”⁹), що надає романові певної реалістичності. Цей простір, крім того, є тимчасовим, перехідним, проміжним: F.J. – гість, любовна пригода змінює його як особистість, і після цього він покидає замок. Його від’їзд є, за визначенням Н.Копистянської, від’їздом у психологічно-локальному просторі, він зумовлений потребою забути розчарування, яке герою довелося пережити.

Доволі цікавим здається рішення автора помістити персонажів твору, який він назвав “Пригоди майстра F.J.”, у замкнутий простір. Пригадаємо, що за часів Гасконя герої дуже популярних тоді рицарських романів майже завжди подорожували. Як зауважує О.Светлакова в 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 в 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 в замиському маєтку розмірковують над вічними проблемами людства, представлені також у 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 в приємному товаристві на віллах, де “спілкування набувало більш вільного і невимушеного, ніж у залах міського палацу, характеру”¹⁵ північній звичці “породжувати величні ідеї на самоті”¹⁶.

Отже, спілкуючись у замкненому просторі, людина могла одержати такий же життєвий досвід або уроки, які вона отримала б подорожуючи, із тією однак різницею, що під час бесіди вона ще й розкривалася як гарний оповідач або як цікавий співрозмовник.

Розглядаючи роман “Пригоди майстра F.J.” з точки зору його просторової організації, бачимо, що у Гасконя в замиському маєтку

II. Історико-літературний процес

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 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. Рух, зміни, лицарська пригода – невід’ємні риси запрограмованого хронотопом дороги змісту відбуваються у внутрішньому світі Гасконевого персонажа. Відповідною є й просторова організація твору: автор віддає перевагу замкнутому простору перед дорогою, яка в уяві елізаветинців поставала невіддільною складовою пригод.

Наближеність Гасконевого твору до життя та переконливість у зображенні почуттів головних героїв породжують питання про автобіографічність 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 як літературний критик, G.T. реагує й на ті події, що відбуваються в романі. Він не залишається стороннім спостерігачем, сміючись, глузуючи, співчуваючи, вболіваючи за героїв твору. Так, G.T. 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 G.T., а разом із 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 тям. 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 G.T. 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 статичному, позбавленому динаміки, 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 Кретъєн де Труа, широковідомий автор лицарських романів, наділяв своїх героїнь своєрідними, неповторними рисами характеру. А ось у прозовому лицарському романі XIII ст., за словами А.Д.Михайлова, “жіночі образи втратили цю витонченість, стали більш традиційними, шаблонними. Кохані лицарів виявилися блідшими за своїх кавалерів”²¹.

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 лицарський 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.

II. Історико-літературний процес

Аналогічну думку висловлює 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 каноном (золоте волосся, “троянди” на щоках, рубінові уста, груди за кольором подібні до слонової кістки), несамовито страждав від своєї палкої, нестерпної пристрасті 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.

Варто зазначити, що в другій половині XVI ст. англійські поети все частіше здійснювали спроби вирватися з тенет куртуазних традицій і умовностей, які були надзвичайно поширені у придворних колах, антипетраркістські настрої ставали все відчутнішими.

Повертаючись знову до жіночих образів у “Пригодах майстра F.J.”, 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 F.J., щоправда, героїня керується при цьому доволі низькими мотивами: вона наближує до себе F.J. тому, що на разі був відсутній її коханець-секретар, та з метою запобігти ймовірному романові між F.J. та своєю незаміжньою невісткою Френсіс. Зрештою Елінор виявляється самозакоханою, егоїстичною жінкою, котра зневажливо нехтує почуттями F.J., а на його звинувачення в 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 погано, коли зраджує свого чоловіка, ображає F.J., але не зовсім ясно, чому саме вона так поводиться, 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 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 за його відсутності між головними героями й виникає любовний зв’язок, який згасає одразу ж після його повернення. Образ цього секретаря, до речі, дещо ускладнює загальне уявлення про Еліно́р: протягом усього твору увага читачів неодноразово акцентується на фізичних вадах карлика, однак, попри свою зовнішню непривабливість, він має неабиякий вплив на цю жінку. І це, зрозуміло, не може не викликати певного здивування.

Чоловік леді Еліно́р з’являється в романі лише один раз, у сцені полювання, на яке вони їдуть разом з майстром F.J. Осліплений успіхом у стосунках із леді Еліно́р юнак, граючи словами, дає читачеві зрозуміти, що його попутник – нікчема. Отже, як бачимо, на вершині щастя головний герой не виявляє великодушності в

II. Історико-літературний процес

ставленні до того, кого він помилково вважає своїм суперником. Нагадаємо, що, за іронією долі, невдовзі F.J. й сам опиниться в ролі людини, яку зрадили.

Не можна залишити поза увагою і образ читача, до якого автор частенько апелює, головним чином тоді, коли коментує віршовані вставки: “Якби я не знав, для кого пишу, я б ставився обережніше до того, що саме я пишу”³². Судячи зі вступних листів до роману та реплік G.T., Гасконь хотів бачити своїми читачами співвітчизників, людей освічених та обізнаних у літературі, здатних належним чином оцінити не тільки любовні сонети майстра F.J., але й, що важливіше, весь роман у цілому. Він сподівався також на те, що його твір читатимуть молоді люди, і пригоди F.J. стануть для них своєрідним застереженням, яке допоможе їм уникати подібних ситуацій у реальному житті. На жаль, такого читача, на якого розраховував Гасконь, у ті часи не існувало. Його твір так і не одержав належної оцінки у сучасників, ніби ілюструючи тезу про те, що письменники-єлизаветинці у своїй творчості випереджали літературні потреби та очікування тогочасного читача³³.

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

- Внутрішній світ головних героїв показано в розвитку, у динаміці, у всій складності й суперечності, що надає роману певного психологізму. У розкритті характерів та зображенні тих змін, які відбуваються з героями роману, значну роль відіграє зовнішній простір персонажів.
- Пригоди, про які Гасконь заявляє в назві свого твору, трапляються не на очікуваній читачем дорозі, якою мандрує лицар, набуваючи життєвого досвіду в зіткненні з зовнішніми обставинами, а в замкненому просторі замиського маєтку. Це дає автору можливість показати події психологічного плану – тобто ті зміни у внутрішньому світі героя, які відбуваються внаслідок нещасного кохання.
- Авторське трактування головних жіночих персонажів не відповідає загальноприйнятій у ті часи манері створення жіночих образів. Гасконь не дотримується сліпо канонів “петрарківської” традиції, а намагається відштовхуватись у змалюванні образу жінки від життя та власного досвіду.
- У художньому світі роману відбувається розщеплення авторської свідомості на “свою” (G.T.) і “чужу” (F.J.), при цьому між автором і

героєм виникає другий, за визначенням М.Бахтіна, тип “стосунків” – автор опановує героя і, таким чином, ставлення автора до героя почасти передає погляди самого автора³⁴. Як досвідчена людина, яка краще розуміється на жіночій психології і ясно бачить ту прірву, що існує між куртуазними моделями поведінки і реальністю, Г.Т. іронізує над любовними переживаннями Ф.Дж. У той же час, впізнаючи в юнакові себе молодого, він щиро йому співчуває.

¹ Див.: *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.

¹⁴ *Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения.-М.: Интрада, 1996. – С.343-345.*

¹⁵ Там само. – С.345.

¹⁶ Там само. – С.328.

¹⁷ *Gascoigne G. Op.cit.* – P.5.

¹⁸ *Gascoigne G. Op.cit.* – P.59-60.

¹⁹ *Schott 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.* – N.Y., 1976 Autumn. – Vol. XXIX. – No 3. – P.374.

²⁰ *Ibid.* – P.377.

²¹ *Михайлов А.Д. Цит. вид.* – С.274.

²² *Pearson L.E. Elizabethan Love Conventions.* – N.Y.: Barner and Noble, Inc., 1966. – P.82-83.

II. Історико-літературний процес

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: Manchester University Press, 1967. – P.207.

³⁴Класифікацію стосунків “автор – герой” за М.Бахтіним наведено в книзі А.Ткаченка “Мистецтво слова”. Див.: Ткаченко А. Мистецтво слова. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – С.51.

Рязанцева Тетяна
(Київ)

Енеєві родичі: іспанська бурлескна поема пізнього бароко

Кожен початок несе в собі зерно завершення. Так, наприклад, розпочинаючи нову добу в розвитку української літератури, славнозвісна “Енеїда” Івана Котляревського знаменувала також і остаточне завершення українського Бароко, як один із останніх у добі яскравих прикладів бурлескно-пародійної поеми.

У пору розквіту Бароко цей жанр – іронічне й дотепне віддзеркалення піднесених героїко-епічних поем та романів у віршах – був досить розповсюджений у літературах країн Західної Європи. Навіть найсерйозніші літератори XVI–XVII століть знали на пародіях та залюбки писали їх, зачіпаючи не лише колег-письменників, але досить часто й себе самих, звертаючись до здивованого читача, сказати б, неофіційно.

Особливого розповсюдження це мистецтво “літературного перевдягання” досягло в Іспанії. Майже кожен поважний письменник іспанського Бароко мав у своєму творчому доробку кілька бурлескних речей, так само як і кожен гуморист намагався створити щось піднесене. Нікому, крім Франсіско де Кеведо, не вдалося рівноцінно проявити себе в обох сферах, але завоювати собі безсмертя бодай в одній спромоглося чимало письменників. Щоправда, не для всіх сталося так, як гадалося.

Наприклад, Хуан Руфо (1547–1620) – син ремісника з міста Гранади, шахрай, ловелас, тричі в’язень (за кохання й за крадіжки) та зрештою сміливий вояк, що відзначився в битві при Лепанто (саме там, де Сервантес втратив руку) як соратник принца дона Хуана Австрійського – розпочав свою виключно вдалу літературну кар’єру епічною поемою на 24 пісні під заголовком “Аустріада”. Річ дістала схвалення публіки та

II. Історико-літературний процес

критики, бо цілком в дусі часу славила історичну перемогу іспанського війська, але ще більшу вагу поема мала в очах її головного героя-переможця, принца дона Хуана, прихильна увага та протекція якого, мабуть, і визначили гучний успіх твору. Поему перевидавали тричі протягом трьох років – нечуваний до того випадок в іспанській літературі¹!

Втім, справжній талант Руфо проявився зовсім в іншій поемі – героїко-комічній “Смерті пацюка”, яку дотепер обов’язково вносять до кожної антології іспанської літератури².

У короткому викладі сюжет поеми дуже простий: молодий пацюк у пошуках їжі потрапляє до скрині з книжками, яка несподівано зачиняється. Знемагаючи від голоду та спраги, нещасний починає жерти твори великих митців і волає про допомогу. З’являється вся родина на чолі з сивим батьком, але замість реальної допомоги все закінчується лише виголошенням пустих промов та побудовою блискучих планів стосовно майбутньої переможної війни пацюків із людьми та котами. Зрозуміло, що край цим балачкам кладе несподівана поява хазяйського кота: молодий пацюк гине, а родичі розбігаються хто куди.

Тут бачимо всі необхідні елементи типової для іспанської літератури Бароко “деміфологізації” високих сюжетів та мотивів, патетику подано наче в кривому дзеркалі³. За героїв правлять пацюки – істоти “соціально небажані” (а не представники найвищих щаблів суспільства), слабкі, але підступні (а не сильні та шляхетні); замість пошуків лицарських пригод і подвигів (мотив подорожі в пошуках подвигів відомий у європейському письменстві з Середніх віків) у поемі наявні банальні пошуки їжі, рішучі дії, по суті, замінені згубною бездіяльністю; довжелезний монолог пацюка-тата – блискуча пародія на піднесені промови головних дійових осіб героїчних поем.

Цю невелику річ можна вважати як автопародією, так і пародією на інші іспанські героїчні поеми того часу. До речі, слід відзначити, що наприкінці доби Бароко в Іспанії подібні твори були, сказати б, досить ”легкою здобиччю” для пародистів усякого гатунку. Жанр як такий занепадав, поступаючись місцем прозовим оповідям про героїчні події давнини й

сьогодення. Форма ж комічної поеми “з життя тварин”, під маскою яких легко вгадувалися різні типи людей, завжди користувалася популярністю (цілком імовірно, що паралельно Хуан Руфо мав на меті також зробити пародію на розповіджені тоді в іспанській літературі фабули – притчі на міфологічні сюжети). Зразки таких творів існують у творчості багатьох іспанських митців, зокрема у Лопе де Вега це “Гатомахія” – “Війна котів”⁴.

Незмінний успіх “Смерті пацюка” Хуана Руфо пояснюється, мабуть, не лише появою його поеми у слухному місці в слухну годину, а передовсім, парадом видатних за своїми гумористичними якостями персонажів, що в них легко було пізнати багато типів тогочасної Іспанії (і взагалі певних рис іспанського національного характеру) та яскравою мовою, сповненою жартівливих імітацій виступів придворних та політичних діячів XVII ст.

Сатиричні та гумористичні твори молодшого сучасника Х.Руфо, генія іспанського Бароко, Франсіско де Кеведо-і-Вільєгаса (1580-1645), вже за його життя набули мало не більшого розголосу, ніж його філософські вірші, сповнені гірких роздумів “про час та про себе”. Крутійський роман Кеведо “Життя пройдисвіта ...” (1606-1613) фактично стоїть біля витоків цього жанру, бо ж саме його головного персонажа, неперевершеного дона Паблоса, згодом намагалися копіювати автори крутійських романів усієї Європи; а серія памфлетів “Сновидіння” донині залишається одним із найкращих взірців іспанської морально-політичної сатири в прозі, так само як віршовані гуморески Кеведо на побутові теми й сьогодні викликають щире захоплення.

“Безумства закоханого Орландо” іспанського сатирика⁵ – річ за всіма параметрами більше подібна до “Енеїди”, ніж згаданий твір Х.Руфо. Це пародія на фантастично-героїчну поему італійця Лудовіко Аріосто “Несамовитий Роланд” (перша версія – 1516, друга – 1532), що нею довго зачитувалася вся освічена Європа, або точніше на дві поеми про Роланда: крім названого славетного твору, слід згадати ще й незавершену “Закоханий Роланд” Маттео Марія Боярдо, а вже її продовженням була поема Аріосто⁶.

II. Історико-літературний процес

Так само як Котляревський в “Енеїді”, автор іспанської бурлескної версії на загал дотримується сюжетної лінії пародованого твору, однак подає характери та портрети героїв, мотивацію їхніх дій, зміст пригод і подвигів, навіть описи місця дії і т. ін. у власній сатирико-гумористичній інтерпретації.

На початку поеми Кеведо відверто визнає, що збирається розмовляти з читачем “шляхетним віршем та відьомським стилем”: він дійсно дотримується обіцянки, використовуючи піднесені октави Аріосто (що їх він хвацько іменує “вісімками”, удаючись до гри слів: “octavas-ochas”), сповнені проте часто-густо ненормативної лексики⁷.

Відтак красуня Анжеліка, за прихильність якої б’ються хоробрі лицарі у творах Аріосто й Боярдо, в поемі Кеведо змальована як “невдаха”, “нечоса”, “розчарування” (мається на увазі – для чоловіків), що, однак, не завадило Карлу Великому, за твердженням сатирика, “втратити разом і розум, і васалів”, тільки-но ця панна завітала на королівський бенкет⁸.

Астольфо – мудрець і всемогутній чарівник постає у бурлескній версії “великим дріб’язком” і взагалі змальований приблизно так, як знаменита “кумська сивіла” в інтерпретації Котляревського. Зрадника Медора вже на першій сторінці названо “нещасним цаписьком”⁹. Королі та шляхта, що звідусіль збираються до Франції на запрошення Карла Великого, дуже нагадують відомих нам “осмалених як гиря ланців”, здійснюють подвиги здебільшого за столами та не забувають приєднати до своїх лав у поході до Франції цілу купу хворих на золотуху, щоб ті не упустили нагоди задурно полікуватися. Об’ємний і детальний опис королівського бенкету та поведінки славетного панства, присутнього на цій учті, викликає в пам’яті гулянки “моторного парубка” та його “троянців”¹⁰.

Взагалі, як вимагають канони бурлескно-пародійної поезії, Кеведо напрочуд уважний до деталей. Поема сповнена описів, зауважень, порівнянь, натяків, саркастичних відступів щодо зовнішності, вдачі, стосунків, поведінки персонажів. Кеведо, як згодом Котляревський в “Енеїді”, відтворює на сторінках своєї пародії цілий світ Іспанії сімнадцятого століття, не минаючи жодного про шарку суспільства. Лексика поеми

багата, різноманітна, яскрава і настільки пов'язана з реаліями часу, що нині читати “Безумства закоханого Орландо” в оригіналі без спеціальних коментарів важко, а перекладати й поготів майже неможливо. Ймовірно, що брак ґрунтовних досліджень (будь-якого напрямку) цього твору пояснюється саме практичними труднощами його прочитання.

Зрозуміло також, що це – не найкращий поетичний твір Ф. де Кеведо, і на відміну від “Смерті пацюка”, популярні колись “Безумства закоханого Орландо” не користуються прихильною увагою сучасного читача. Поемою цікавляться нині виключно (і то не дуже активно) фахівці, й перевидають її лише в академічних збірках і антологіях творчості Кеведо. Втім, це не позбавляє твір права залишатися в іспанській літературі яскравим і своєрідним прикладом бурлескно-пародійної поеми.

¹Див. Руфо Х. Стихотворения // Поэзия испанского Возрождения. – М.: Худ. лит., 1990. – С.223-228,550.

²Там же. – С.223-228.

³Див. Palomo M. P. La poesía en la Edad de Oro (Barroco). – Madrid: Taurus, 1987. – P.36-37.

⁴Ibid. – P.37.

⁵Quevedo F. de. Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el Enamorado // Poesía original completa. – Barcelona: Planeta, 1981. – P.1309-1362.

⁶Див., напр.: Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. Статьи и исследования. – М.: Наука, 1975. – С.182; Palomo M. P. Op. cit. – P.37.

⁷Quevedo F. Op. cit. – P.1310-1311.

⁸Ibid. – P.1309, 1325.

⁹Ibid. – P.1310.

¹⁰Ibid. – P.1314-1317 і далі.

*Самойленко Вікторія
(Дніпродзержинськ)*

Специфіка сюжетотворення в романі Генрі Четтла “Пірс Простак”

За часів Відродження однорідна фабула, притаманна художнім творам попередніх епох, поступово відмирала. Натомість з’являлася фабула багатопланова, що було художнім наслідком нового сприйняття дійсності, яка поставала у різноманітних проявах¹. У фабульній структурі романного жанру відбувалися суттєві якісні зміни, внаслідок чого романи набували певної конгломеративності. “Їх зазвичай, – зазначає дослідник А.В.Ліпатов, – уже не можливо звести до спільного знаменника типу: рицарський, псевдоісторичний, повчальний та ін.”². У цьому відношенні не є винятком і роман Генрі Четтла “Пірс Простак”, в якому автор намагається змалювати різнопланову художню дійсність (умовну, близьку до правдоподібної та правдоподібну). Цей авантюрно-автобіографічний твір містить елементи шахрайського роману та роману звичаїв, а описи побуту пронизують сатиричне начало.

Роман відкривається прологом, у якому автор знайомить читача з екзотичною країною Фессалією – справжнім пасторальним оазисом. Саме в цьому буколичному місці, що змальовується у повній відповідності з канонами геліодорівської традиції, герой-правдолюб знаходить душевний спокій і сенс життя. У пролозі в загальних рисах окреслюється авторський задум: подальші події в романі будуть поєднуватися між собою суб’єктом (головним героєм), від імені якого й вестиметься розповідь. Тут же виголошується і центральна ідея твору, згідно з якою Лицемірство як всеохоплююче явище є одним із найбільш небезпечних пороків.

У пролозі свого роману Четтл (як, до речі, й Ф.Сідні в “Аркадії”) наводить бесіду між “корінними” мешканцями пасторального локусу: пастухом Меналком (хазяїн Пірса) та його другом – Коридоном. Розмова цих героїв, із якої ми, власне, й дізнаємося про Пірса, кладе початок динамічному подієвому ряду, що ґрунтується на епізодах із життя слуги-підмайстра. Меналк і Коридон звертаються до Пірса з проханням розповісти про його службу, про тих людей, з якими йому доводилось зустрічатися, про їхні манери та визначити, які з попередніх місць служби були, на його думку, найкращими³. Ця вихідна, так би мовити “задана”, установка не лише слугує поштовхом до безпосереднього висвітлення основних подій роману, але й окреслює коло тих питань, яких має торкнутися герой-оповідач. Отже, пролог в романі Четтла є одним з ключових елементів сюжетної структури: він визначає тематику, риторичні межі та спрямованість наступної оповіді.

І місце дії (буколічна Фессалія), і діючі персонажі (пастухи, що мають умовні імена) наближають пролог до традиції “високого” пасторального роману, внаслідок чого виникають певні жанрові очікування. Проте замість “історії кохання” увазі читача пропонується “історія слуги”, яка має риси “низового” роману, що в свою чергу пов’язаний із шахрайською прозою. Введення пасторального прологу до непасторального повіствування свідчить про маньєристичний стиль мислення автора, про потяг до контамінації антиномічних елементів, контрастів.

Нагадаємо, що в добу Відродження відбувалося формування “багатопланового роману з паралельними і переплетеними сюжетними лініями, сюжетними відгалуженнями у вигляді вставних новел”⁴. Твір Четтла також має кілька сюжетних ліній. До роману введено три вставні оповідання, які пов’язані між собою і мають споріднені переходи. Перше з них розповідає про вигнання фракійського короля Геленуса та двох його дітей: сина Еміліуса і дочки Родопи, друге – про ті поневіряння й біди, що випали на долю іншого королівського сина Селінуса, а третє – про історію кохання королеви Еліани та Еміліуса. Сюжети цих оповідей, звісно, не можна назвати оригінальними: вигнання законного монарха зустрічається, на-

II. Історико-літературний процес

приклад, в романі Томаса Лоджа “Розалінда. Золотий спадок Евфуеса” (1590), історія “блудного сина” описана у популярному за часів Єлизавети романі Джона Лілі “Евфуес: Анатомія розуму” (1579), а “історії кохання” взагалі були обов’язковим елементом “високого” роману. Однак включення цих оповідань до розповіді простого слуги дозволяє Четтлу подолати усталені жанрово-стильові канони. Разом із прологом та епілогом ці історії формують “високу” лінію “Пірс Простака”, яка постає у вигляді рами та низки “оповідей в оповіданні”.

Основний розповідний потік (дві третини обсягу роману) складає опис тих подій, що безпосередньо стосуються професійної діяльності слуги-підмайстра. Тут відчувається вплив іспанської пікарески: як і герой іспанського шахрайського роману Пірс у пошуках свого місця в житті декілька раз міняє господарів. Проте класична пікареска схема, коли герой, переходячи від одного господаря до іншого, пристосовується до нового середовища, прагматично засвоює життєві уроки⁵, у Четтла суттєво трансформується. Його герой, кожного разу, коли змінює господаря, втрачає соціальний статус, але життєві труднощі й негаразди лише загартовують його. Попри все він залишається вірним високим моральним принципам (правдивим, чесним, відкритим, порядним та ін.).

Інша сюжетна лінія – вигнання фракійського монарха Геленуса та його дітей Еміліуса і Родопи – розпочинається експозицією, в якій наводиться сцена, що містить потенційні передумови для виникнення конфлікту. Геленус проголошує одного зі своїх синів (а саме Еміліуса) спадкоємцем престолу. Віддаючи перевагу одному синові, король тим самим позбавляє іншого титулу, влади, певних повноважень та деяких привілеїв. І це, звісно, породжує значну напруженість у стосунках між синами. Зав’язкою цієї сюжетної лінії слугує момент укладання тайного договору Селінуса з одним із найбільш впливових придворних – Селідоном. Згідно з їхнім задумом короля і його сина Еміліуса планується вбити під час їхнього перебування в маєтку Селідона. Коли Геленус разом з Еміліусом та Родопою, нічого не підозрюючи, приїждять до замку Селідона, заколотники розпочинають реалізацію своїх злочинських планів. Однак

Селініус вирішує безпосередньої участі в кривавій розправі не брати і цілком покладається на свого спільника.

Кульмінаційним у цій сюжетній лінії є той епізод, коли Селідон та його прибічники вбивають супутників Геленуса і заявляють йому та його дітям, що “на них чекає швидка смерть”⁶. Моментом найвищої напруги є промова Геленуса, звернена до заколотників. Він звертається до їхнього сумління, розважливості, почуттів, сподіваючись пом’якшити кам’яні серця. Король завершує свою промову нагадуванням про неминучість покарання за гріхи та проханням не проливати більше крові. Слова Геленуса справляють чимале враження на заколотників і ті вирішують не чинити кривавого вбивства, а лише виганяють монарха та його двох дітей із Фракії.

Розв’язка цієї сюжетної лінії відбувається у фіналі роману за безпосередньої участі головного героя Пірса (тобто, має місце трансформація оповідача в учасника подій). Історія завершується цілком щасливо: Геленус зустрічається зі всіма своїми дітьми і повертається додому.

Із представленої у першому вставному оповіданні сюжетної лінії виростає інша лінія – розповідь про поневіряння й біди Селінуса. Вона розпочинається досить великою за обсягом експозицією, де повідомляється про ті сумні й трагічні події, які мали місце в королівстві після вигнання законного монарха: всупереч попередній домовленості Селінус сам проголошує себе королем, чим викликає велике невдоволення Селідона – регента, який фактично править Фракією, і той вирішує позбутися колишнього спільника. Привід не змусив себе довго чекати: незабаром Селінус і Селідон сваряться через суперечності при розділі скарбів лихваря. Скориставшись ситуацією, останній готує заколот, до якого залучається велика кількість людей (тема заколоту, до речі, висвітлюється і в “Аркадії” Ф.Сідні, і в “Розалінді” Т.Лоджа) Вражаюча промова, яку виголошує Селідон перед державними чиновниками, завершується публічним звинуваченням: Селінуса пропонується судити як державного злочинця за зраду королівській сім’ї.

Зав’язкою цієї сюжетної лінії є вимушена втеча Селінуса до лісу, який постає тут як єдине надійне сховище для людини, котра намагається врятуватися від розлюченого натовпу. Четтл,

II. Історико-літературний процес

як бачимо, використовує доволі популярний романний мотив вимушеного переховування героя у лісі – пасторальному просторі. Нагадаємо, що такий простір у тогочасних художніх творах слугував не лише надійним сховищем, але й своєрідним символом дружби, згуртованості і взаєморозуміння, місцем де знаходять своє вирішення складні політичні та морально-психологічні конфлікти (саме таким, приміром, постає Арденський ліс в романі письменника-єлизаветинця Т.Лоджа “Розалінда”).

Розвиваючи згадану сюжетну лінію, автор розповідає про подальшу долю втікача. Після зради довіреної особи – митника Петруччо – герой та Пірс (який за збігом обставин супроводжує Селінуса), втікаючи від переслідувачів, потрапляють в шторм, однак Фортуна виявляється до них вельми прихильною: зрештою вони опиняються на острові Крит, де також є густий ліс. Саме в цьому лісі Селінус стає свідком розмови двох зрадників, що задумали вбити Еміліуса. Намагаючись захистити брата, герой одержує важкі поранення, але й цього разу доля виявляє до нього свою прихильність: не зважаючи на небезпечні рани він зрештою одужує. Отже, як бачимо, в цій історії Четтл використовує суто геліодорівський мотив втечі, переслідування та шторму, а також кілька романічних штамтів: зокрема, підслуховування розмови, одержання важких, майже смертельних ран, дивовижне повернення до життя.

Кульмінаційним моментом слугує та сцена, коли Геленус у напівмертвому юнакові пізнав свого непутящого сина і “щире співчуття охопило його королівське серце”⁷. Ця сцена представлена автором в дусі біблійної притчі про “блудного сина”. Четтл показує, що, хоча проблема “батьків і дітей” існує споконвіку, у всіх непорозуміннях і конфліктах верх беруть зрештою кровні узи.

Розв’язка цієї сюжетної лінії також відбувається у фіналі роману: Селінус (який, нагадаємо, на початку роману був негативним персонажем), переживши серію негараздів і нещасть, ставши жертвою лицемірства і зради та розкавшись у скоєних гріхах, одержує врешті-решт винагороду – стає законним спадкоємцем фракійського престолу. Зауважимо, що історію життя цього “високородного” героя автор-єлизаветинець намагається подати як повчальний приклад, як

життєвий урок для молоді, це й надає його творові властивого для тогочасного роману дидактизму.

Розглянута сюжетна лінія не є, зрозуміло, домінуючою в романі Четтла, проте вона дозволяє суттєво розширити рамки романної оповіді, посилити динаміку розвитку подій. Вводячи до тексту “Пірс Простак” це оповідання, автор, вочевидь, хотів розширити соціальну панораму свого твору: разом з історією життя простого слуги він пропонує читацькій увазі історію падіння, морального переродження і піднесення людини “високого” соціального походження, чие життя також сповнене лихих пригод, смертельних небезпек та несподіваних змін.

Третя сюжетна лінія – історія кохання двох “високих” героїв (Еміліуса і Еліани) – також виростає із оповіді про вигнання короля Геленуса та двох його дітей. За обсягом третє вставне оповідання є дещо меншим, ніж попередні. Зав’язкою в ньому слугує сцена знайомства високородних героїв: Еміліус вступає у рукопашний бій, аби захистити королеву Еліану від нападу її родича, який перевдягся дикуном. Автор зазначає, що молоді люди одразу ж закохалися одне в одного: “... він уявлявся їй не смертним творінням, а якоюсь божественною силою, що прийшла їй на допомогу, вона ж, в свою чергу, вразила його своєю довершеною красою”⁸. Любов з першого погляду, до речі, нерідко можна зустріти в романах елизаветинців (наприклад, в “Евфусі” Дж.Лілі, “Аркадії” Ф.Сідні, “Розалінді” Т.Лоджа). Далі автор розповідає про ті перешкоди, що зустрічаються на шляху закоханих, значну увагу приділяючи описові їхніх душевних страждань, мук, сумнівів, страхів, стану високого емоційного напруження. При цьому Четтл наголошує на тому, що Еліану – королеву Криту, правительку – більше непокоїть думка підлеглих, їх ставлення до іноземця, а Еміліус цілком покладається на випадок, на прихильність Фортуни. Зрештою, подолавши усі труднощі й перешкоди Еміліус і Еліана одружуються, і син Геленуса стає королем Криту.

Таким чином, “високий” шар роману “Пірс Простак” представлений переплетенням трьох сюжетних ліній, які позначені романічними штампами і відвертим дидактизмом.

II. Історико-літературний процес

Слід зауважити, що Зрада, Лицемірство та Брехня є центральними проблемно-тематичними концептами тієї частини роману, де йдеться про життя пересічних людей, соціальних “низів”, злочинського “дна”. До цього, так би мовити, “низького” шару входять чотири історії, які розповідають про розорення королівського придворного Флавіуса, про службу Пірса у маклера і торговця старими речами, про трагедію родини лихваря та про митника Петруччо.

Герой першої історії – королівський придворний Флавіус – надміру довіряє порадам свого слуги-пройдисвіта і внаслідок цього потрапляє в тенета хитрих і жорстоких аферистів: торговця старими речами та лихваря. Разом із слугою вони обманюють і обкрадають легковажного Флавіуса, доводячи його зрештою до повного розорення. Цікаво зазначити, що Генрі Четтл не наводить детальних описів техніки ошуканства чи механізму махінацій (як, приміром, його сучасник Роберт Грін⁹), він лише констатує факт обману та обкрадання. Крім того, добре розуміючи усю складність стосунків між людьми, зокрема між господарем та слугою, автор намагається продемонструвати, що не лише слуга цілком залежить від свого господаря, але й господар інколи може зазнавати великих втрат через шахрайство свого слуги.

У другій історії розповідається про службу головного героя у маклера і торговця старими речами. Пірс ділиться власними спостереженнями стосовно маклерської справи, яку він називає “таїнством”. Суттю будь-якої угоди, зазначає герой, є обман, а витівки маклера дуже нагадують трюки фокусника¹⁰. Зав’язкою цієї колізії слугує сварка між маклером і лихварем. “Погане товариство, – зауважує з цього приводу Пірс, – ніколи не витримувало тривалого іспиту часом”¹¹. Ділки “злочинського світу” вирішують діяти поодиночі. Зокрема маклер разом зі своїми підручними збирається провести тайну аферу, однак Пірс порушує їхні плани і викриває пройдисвітів. Викриття злочинської зграї є кульмінаційним моментом цієї історії. Маклер та його спільники одержують заслужене покарання: самі вони потрапляють до в’язниці, а їхнє майно відкрито розпродається. Отже, як бачимо, у цьому оповіданні має місце традиційна для повчальної літератури схема – зло покаране, добро торжествує.

Третя історія з життя “кримінального” світу знайомить читача з родиною лихваря. В експозиції автор наводить загальну характеристику ситуації, що склалася в цьому багатому домі, де Пірс має служити водночас двом господарям: хазяїну та його дочці. Намагаючись догодити обом, слуга змушений виявляти подвійну старанність і винахідливість. Зав’язкою слугує конфлікт, що виникає на матеріальному ґрунті між батьком-лихварем Улпіаном та дочкою-марнотраткою Урсулою. Розмірковуючи з цього приводу про стосунки “батьків і дітей”, оповідач зазначає, що одні “надзвичайно втомилися здобувати”, а інші “продовжують невтомно витрачати”¹². Кульмінаційним моментом слугує зрада Урсули, котра, втомившись від щоденних батьківських нотацій про ощадливість, від численних заборон, від домашнього розпорядку, що обмежує її свободу, вирішує позбавитись свого батька, щоби стати єдиною власницею його скарбів. З цією метою вона вступає у змову з Флавіусом. Фінал цієї історії виявляється дуже сумним: спочатку гине батько, потім накладає на себе руки дочка, а все їхнє майно конфіскується. Ця історія демонструє згубну владу золота над людськими душами, вона змальовує, як Жадібність руйнує родинні стосунки.

Четверте оповідання “кримінального” характеру знайомить читача з діяльністю митної служби. При цьому митник Петруччо, якому протегує високий покровитель – Селінус, постає як злісний порушник закону. Потрапивши в біду і переховуючись у лісі, Селінус звертається до митника з проханням, аби той допоміг йому виїхати за межі Фракії. Однак аморальний Петруччо, прагнучи додаткового зиску, зраджує свого колишнього покровителя. Щоправда згодом зрада розкривається і Селінус убиває продажного дворушника. Сюжетна лінія, що концентрується навколо ганебних вчинків безчесного митника, по суті, перехрещується з “високою” сюжетною лінією, яка висвітлює поневіряння Селінуса. Отже, як бачимо, вставні історії вливаються у єдиний магістральний романний сюжет і збагачують змістове поле художнього твору низкою різноманітних тем та мотивів.

Цікаво зазначити, що майже всі господарі Пірса, які прагнули збагачення нечесним шляхом, врешті-решт ставали жерт-

II. Історико-літературний процес

вами власних вад. Кожного з них спіткала лиха доля. Нагла смерть незрідка змальовувалася на сторінках пізньоренесансних творів, і Г.Четтл звертається до цього популярного мотиву, щоб наочно показати, якою є розплата за зло, заподіяне іншим.

Епілогом роману Четтла слугує пасторальна сцена. Вона повертає читачів у той пасторальний оазис, який був змальований у пролозі. Розповідь про життєві мандри Пірса Простака виявляється своєрідною багаторівневою макроструктурою, яку обрамлює пасторальна канва. В епілозі перед читачем знову постають два корінних пастухи, які уважно слухали Пірсові історії і стомилися, спостерігаючи за складними перипетіями людської долі. Знайомство зі звичаями тих, хто живе у великих містах, справило на пастухів гнітюче враження і остаточно переконало їх, що тільки сільське життя на лоні природи спроможне дати людині відчуття гармонії, спокою і щастя. Сам Пірс, поневірянням якого прийшов кінець тільки тоді, коли він опинився у пасторальному локусі, теж добре усвідомлює численні переваги такого способу життя і з радістю приймає його.

¹Лунатов А.В. Формирование польского романа и европейская литература. – М.: Наука, 1977. – С.116.

²Там само.

³Chettle H. Piers Plainness // *The Descent of Euphues: Three Elizabethan Romance Stones: Euphues, Pandosto, Piers Plainness.* – Cambridge, 1957. – P.125.

⁴Лунатов А.В. Цит. вид. – С.125.

⁵Пастушенко Л.И. Принцип изображения “среды” в испанском плутовском романе // Проблемы метода, жанра и стиля в зарубежной литературе. – Днепропетровск, 1977. – С.4.

⁶Chettle H. *Op. cit.* – P.129.

⁷Ibid. – P.173.

⁸Ibid. – P.138.

⁹Відомий елизаветинський літератор Роберт Грін протягом 1591–1592 років опублікував три конні-кетчерівські памфлети (“Славетне викриття шахрайства”, “Друга і остання частина конні-кетчерства” та “Третя і остання частина конні-кетчерства”), в яких детально описав шахрайські прийоми та дуже ретельно висвітлив техніку ошуканства. Дет. див.: Василюк К. Конні-кетчерівські памфлети Р.Гріна в контексті елизаветинської памфлетистики // *Ренесансні студії.* – Запоріжжя, 2000. – Вип.4. – С.22-30.

¹⁰Chettle H. *Op. cit.* – P.144.

¹¹Ibid. – P.145.

¹²Ibid. – P.157.

III. Полемічна трибуна

*Гутарук Олена
(Запоріжжя)*

Аксіологічна функція слова у світлі розвитку humanities

Ситуацію, що склалася у світі сучасного красного письменства, можна охарактеризувати як орієнтацію на гру в дискурс, занурення у глибини слова, вилучення з мови метамовних смислів, часом зовсім безвідносних щодо об'єктивної реальності, віддалених від звичайного людського життя, що всуціль організоване з різноманітних моральних виборів, самовизначень людини в етичному плані. Художнє слово нині більше промовляє саме про себе, аніж прояснює читачеві закони суспільного буття. Роблячи акцент на розкритті зв'язків між елементами в структурі тексту, воно незрідка заплутує відносини людей у соціумі, не сприяє виробленню ними єдиної аксіологічної бази, і, врешті-решт, розриває зв'язки між людьми, призводячи до певної ментальної ізоляції.

Ще в епоху античності було введено два ключових поняття, за допомогою яких можна охарактеризувати будь-який твір із точки зору авторської установки в акті художньої творчості. Перша установка, яка отримала назву “мімесис” (mimesis), передбачає максимально точне відтворення об'єктивної реальності. Друга ж, так званий “дігесис” (diegesis), спрямована на творення своєї власної реальності, реальності суб'єктивного світу митця¹. Кожна зі згаданих установок виступає започатковуючим ядром для розвитку цілого комплексу конститuentів літературної творчості. У першій установці прочитується реалістичний, чи точніше “відреліційний” принцип зображення навколишньої дійсності, прагнення якомога точніше відобразити зв'язки між реаліями оточуючого

III. Полемічна трибуна

світу і номінувати їх у певних художніх кодах (образах); цей принцип породжує своєрідний похідний статус літератури, її другорядність щодо дійсності. Друга ж, дігетична, установка програмує творення суб'єктивної реальності, керованої словами. Ця установка розвиває у свідомості автора його деміургічну функцію і, тим самим, визначає своєрідну автономність художньої дійсності, яка дедалі більше віддаляється від реальності об'єктивної.

Народжене за часів античності усвідомлення розмежування двох світів співвідносно з середньовічною філософською суперечкою номіналістів та реалістів про природу імен-слів. Так, пригадаймо, що реалісти (цей термін є, звісно, відмінним від найменування письменників реалістичного напрямку) твердили, що ім'я (ідея) передує виникненню реалії (референта) і здатне програмувати її сутність, тоді ж як номіналісти спростовували ці ідеалістичні погляди, говорячи, що слова, та імена зокрема, є продуктом більш пізнім за утворенням, тобто таким, що виникає з метою номінації вже готових реалій. У поглядах середньовічних реалістів прочитуються засади дігетичної установки при написанні художніх творів, а номіналісти ж представляють собою прибічників міметичного письма, що передбачає лише відображення вже існуючої реальності.

Доба Нового часу і зокрема елизаветинська епоха відбивають одразу декілька поглядів щодо стосунків референта (реалії) та слова-імені (сигніфікату). Так, на думку іспанської дослідниці Н.К.Пальмеро, можна помітити такі три напрямки у ставленні елизаветинців до слів: 1) *середньовічний* (за походженням своїм ще платонівський), який репрезентує віру в те, що мова є відбитком божественного промислу і тому відносини між словами та речами розглядаються як незмінні і вмотивовані провидінням; 2) *гуманістичний*, або секуляризований погляд, який спростовує божественне походження мови, вважаючи її продуктом цілковито людським за походженням, результатом домовленості між членами певного соціуму; і, нарешті, 3) погляд, що сформувався на основі попереднього і побутував у XVII ст., і який можна назвати *скептичним*, оскільки він відбиває той скепсис і зневіру в можливостях мови, котрі виникли внаслідок усвідомлення того, що не існує унікальних, незмінних слів для позначення певної реалії; і тому людська мова не може вважатись цілком придатним

засобом істинної комунікації, оскільки в процесі мовлення вона майже автоматично перетворюється на інструмент обману та маніпуляції². Але, як зазначає дослідниця, для теоретиків Ренесансу визнання абсолютного розмежування між словами та речами ще не призводить до екзистенційного конфлікту. “Слова, віддалені від божественного задуму, перебуваючи цілком у розпорядженні людини, стають засобом отримання задоволення та інструментом гри; а поетична мова, зовнішня за своїм відношенням до реальної дійсності, спроектовується на досягнення естетичного ефекту, що розрахований на вдячного глядача”³.

Ставлення до мови письменників-єлизаветинців ніби на новому витку діалектичної спіралі повертає нас до уявлень середньовічних реалістів щодо того, що слово, як осереддя ідеї, здатне породжувати сутність, але на даному історичному етапі досвід секуляризованого сприйняття слів обернув їх програмуючу здатність на властивість суто ігрову, риторичну, наділяючи при цьому функцією деміурга, творця нового – літературного – світу, письменника, майстра риторичної гри.

Риторична гра, як варто очікувати, є наскрізь дігетичною, тобто такою, що виростає з майстерності та вправності майстра слова і бажання оволодіти цим словом та породити на його основі власну художню реальність. Як зауважує Р.Ленгем, “риторичний погляд на світ коріниться в центральному становищі мови”⁴ щодо дійсності. Свій бурхливий розвиток риторична стихія пережила, як відомо, саме за часів Ренесансу. Проте риторичне начало упродовж свого існування не було однорідним та незмінним.

На початку епохи Відродження, коли відбувалось стрімке піднесення гуманітарних наук, вчені і майстри слова прагнули вивчати античну спадщину з метою передусім суто прагматичною – задля того, щоб бути спроможними культивувати в тогочасному суспільстві міцні етичні засади. Внаслідок цього художня дійсність, що народжувалася під пером гуманістів, була цілковито підпорядкованою дійсності реальній, будучи для неї справді чимось на зразок дзеркала, в якому відбивалися її злободенні проблеми, розставлялися світло-тіньові акценти.

Однак з часом риторична стихія починає змінювати власні пріоритети та орієнтири свого розвитку. Дедалі більше починає яскравіше унаочнюватися “основна риса риторики, ... яку можна

III. Полемічна трибуна

охарактеризувати як техніку побудови аргументації “за” і “проти” одного й того самого питання. ... Етос вже не залежав від того, хто виступав носієм істини, але від того наскільки промовець був спроможним більш переконливо викласти перед публікою свій погляд”⁵. Риторика починає виступати “прийомом, що дозволяє представити реальність у різних її обличчях, оцінити її з різних сторін”⁶.

Варто зауважити, що навіть при бажанні чітко розставити аксіологічні наголоси гуманісти часом обирали для себе різні канонічні базиси. Скажімо, для італійських гуманістів таким підґрунтям слугували постулати десекуляризованої етики, які корінилися в раціональному погляді на світ. Саме така щира впевненість у необмеженості потенційних можливостей людського розуму певною мірою позбавляла людину необхідності покладатися на віру в промисел Божественний, і цим навіть применшувала роль релігійних принципів у буденній свідомості. Тоді ж як для англійських письменників, що творили на перетині Пізнього Відродження і бароко, було характерним своєрідне повернення в справі оцінювання дійсності до християнських концептів, а інколи навіть цілковите покладання людини на Божу милість. В англійському ж Ренесансі релігійний компонент був тісно поєднаний з гуманістичним, і дуже часто саме він виступав домінуючим.

Розвиваючи це положення, цікаво буде проілюструвати дві точки зору на один і той самий предмет – морально-етичну категорію гніву, які були висловлені італійським гуманістом Леонардо Бруні та письменником-єлизаветинцем Ніколасом Бретоном. Принагідно зауважимо, що за церковною доктриною гнів є одним із семи смертних гріхів, а отже апріорно оцінюється в негативному плані.

Більш ранній автор, Леонардо Бруні (1374–1444), у праці “Вступ до науки про мораль”, заперечуючи прояви гніву, визнає, що в деяких випадках гнів є не лише неминучим атрибутом людської поведінки, а й навіть бажаною чи єдиною можливою реакцією. Один із співрозмовників так висловлює ключову формулу в ставленні письменника до крайніх виявів будь-яких емоцій і зокрема емоції гніву: “Ти цікавишся, чи схвалив би я таку запальність та пристрасний гнів. Я їх **рішуче** заперечую і **цілком** відхиляю, адже що може бути більш безрозсудливим, ніж вони?”

... Ти запитуєш також, чи я не є беззастережним прихильником стану спокою, а отже й млявості? Я так само рішуче вважаю їх порочними та засуджую їх. ... Що, запитую я тебе, повинен робити син, побачивши найжахливішу наругу над батьком? Я гадаю: чи залишиться він у тому ж самому душевному стані, і чи збереже той самий вираз на своєму обличчі? Та ж чи не обуриться він від такої наруги над найближчим та найдорожчим родичем своїм? І хто ж не засудить та не прокляне такого? Тому ***певний гнів іноді вартий схвалення, і я вважаю, що в деяких випадках порочним є не гніватися***⁷ (виділ. мною. – О.Г.).

Англійський письменник Ніколас Бретон (1543?–1626?) досить часто у своїй творчості звертався до розгляду такої людської емоції, як гнів (“Діалог між Гнівом та Смирінням”, 1599, “Я благаю вас, не майте гніву”, 1605 та ін.). У зображенні гніву він керується передусім релігійними принципами. Персонажі його повчального діалогу “Я благаю вас, не майте гніву” постійно нагадують один одному про необхідність бути стриманим і за жодних обставин не виявляти свій гнів, твердячи постійно, що він є страшним гріхом та суперечить Волі Божій. Фраза, заявлена у заголовку, лейтмотивом звучить впродовж усього діалогу. Діалог побудований таким чином, що цілком рівноправні за своїм статусом та зовсім неіндивідуалізовані, майже однакові персонажі-схеми розповідають один одному короткі історії джестового типу, в яких йдеться про те, як хтось колись їх образив (ступінь образи коливається від незначного до дуже відчутного). Оповідач постійно згадує минулі образи і, звісно, знову запалюється праведним гнівом. У цій реакції оповідача ніби поєднується глибоке емоційне переживання разом з оцінкою цієї ситуації з точки зору побутового глузду (позиції іноді досить далекої від принципів християнства). Слухач же, відсторонений в емоційному плані від ситуації, про яку йому розповідають, коментує її під кутом зору релігійних догм і ніби повертає свого партнера до істинного шляху – життя без будь-якого гніву. Рефреном звучить фраза персонажа-слухача “Благаю тебе, не май у серці своєму гніву”⁸. Коли в наступному епізоді співрозмовники міняються місцями і зі слухача другий персонаж перетворюється на активного оповідача, чия історія майже повністю ідентична попередній, то черга наставляти друга на путь істини переходить

III. Полемічна трибуна

до того персонажа, який нещодавно сам обурювався і давав волю гніву. І так історія за історією – схема нарації незмінно повторюється. У такий спосіб персонажі виступають один щодо одного у ролі пастиря – перший сповідується, а другий скеровує його моральні орієнтири. В момент оповіді-сповіді людина відчуває нестримний потяг засудити кривдника з точки зору буденної свідомості, достатньо приземленого здорового глузду (reason). Слухач натомість, перебуваючи в ролі своєрідного духівника, виносить свою оцінку цій ситуації, керуючись засадами категорії Wit, тобто розуму, що вивищується над сприйняттям дійсності, підпорядкованим земним, тимчасовим цінностям.

Wit в очах автора явно домінує над reason, проте він добре усвідомлює, що людині важко втриматися від спокуси оцінити певну ситуацію за принципами **світу цього**. Про це свідчить незмінність схеми розповідання персонажами подібних історій та швидко оберненість ролей співрозмовників, чергування в структурі неіндивідуалізованих образів двох постійних ролей “гнівливець” – “пастир”.

У діалозі італійського гуманіста Л.Бруні обстоювався головний принцип – принцип поміркованості у виявленні своїх почуттів та адекватність психічної реакції в кожній конкретній ситуації. У цьому принципі прочитується гуманістична довіра до розуму людини, її здатності відчути правильну “міру”, межу, за якою певна емоція, переживання стають порочними.

У діалозі ж елизаветинця Н.Бретона й сліду не залишається від думки про поміркованість і спроможність людини самостійно встановлювати межі для своїх “добрих” і “порочних” вчинків. Англійський Ренесанс зростав, як уже зауважувалось вище, на сильному релігійному компоненті, і тому визначення правильної міри, власне, право на це належить, на думку Бретона, лише Богові.

Твір Н.Бретона є, так би мовити, “риторично заангажованим” і, отже, таким, що персонажі в ньому є безликими масками, нездатними оживити силою індивідуальних почуттів та неповторністю свого життєвого досвіду авторські слова, ілюстраторами яких вони, по суті, виступають. Із цієї схематичної, риторичної нарації, в якій аргумент “за” з легкістю обертається аргументом “проти”, не стає відчутним, що автор прагне чітко

визначити перед своїм читачем єдино правильні аксіологічні орієнтири. Він веде з ним хитромудру словесну гру, в якій переможцем (очевидно, тим, хто обере вічні цінності на протигагу тимчасовим) або ж переможеним (напевне, тим, хто впаде у гнів, розповідаючи свою чергову історію) людина стає не тому, що має міцні або ж хиткі моральні імперативи, а тому, що рука деміурга-письменника в якийсь момент просто зупинить це безперервне чергування ролей і комусь випаде назавжди залишитися “пастирем”, а комусь – “грішником”. Від самої людини, від внутрішнього наповнення конкретного образу тут мало що залежить. Письменник вправляється зі своїми маріонетковими героями на власний розсуд, у якому вже важко прочитується чи то Wit, чи то Reason, а фігурує саме якийсь **“власний розсуд”**.

І в цьому віртуальному світі, породженому уявою письменника, світі потенційних значень, світі, що має за корінь Платонівський “дігесис”, справді дуже важко визначати аксіологічні категорії. І з кожним новим обертом розвитку письменницької “манери”, напевне, варто очікувати також нових витків дезорієнтації в проголошенні морально-етичних принципів. Адже, повторимо цитовані вище слова: “Етос вже не залежить від того, хто виступає носієм істини, але від того, наскільки промовець є спроможним більш переконливо викласти перед публікою свій погляд”⁹.

¹Платон. Собрание сочинений. В 3^х томах. – М.: Мысль, 1971. – Т.3. – С.165-188.

²Palmero N.C. Words and Things, or the Art of Rhetoric: An Approach to Renaissance, attitudes to Language from Shakespeare's Comedy. // Ренесансні студії. – Вип.3. – Запоріжжя, 1999.– С.89.

³Там само.

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

⁵Palmero N.C. Op.cit. – P.90-91.

⁶Ibid. – P.90.

⁷Бруни Л.А. Введение в науку о морали // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). – М.: Изд-во МГУ, 1985. – С.60.

⁸Breton Nicholas. I Pray you be not Angrie. A Pleafant and merry Dialogue, betweene two Traullers as they met on the High-way. – London, 1605.

⁹Palmero N.C. Op.cit.– P.89.

IV. Мова і культура

Palmero Natalia Carbajosa
(University of Cartagena, Spain)

Renaissance representational aesthetics and the verbal icon: An example from Shakespeare

ABSTRACT

In theatre semiotics, theatrical signs are divided into icons, indexes and symbols¹. When we apply this division to historical contexts, we see how each sign is foregrounded upon the others depending on the artistic tendencies of the moment. According to this, the icon is the Renaissance sign *par excellence*: the time when man becomes a seeing subject, a spectator that looks at his/her own world as it is represented by means of the laws of similarity.

Renaissance artistic iconicity is reflected primarily in painting. But theatre, being also a visual spectacle, takes on the same kind of techniques. And here comes Shakespeare's theatre *on stage*: relying on this new status of man as the looking subject and of the visual sign as a close representation of reality, he incorporates in his dramatic discourse the verbal icon², that is, a rhetorical use that consists of painting with words what is usually rendered visually: descriptions that observe Leonardo's concept of perspective, intricate landscapes visualised merely by verbal virtuosity, vivid descriptions of paintings... it is the joint work of both techniques, verbal and visual, that makes such procedure an invaluable example of linguistic iconicity. Through concrete examples taken from Shakespeare's plays, this article will attempt to show the workings

of such strategy in the context of Renaissance representational aesthetics.

1. Foreword

The present paper is grounded on a historical moment, the English Renaissance, in which we can precisely start to see the first clear signs of language detachment from the philosophy of the icon. Medieval Christian thought, which had stated human language as a sign of divinity, kept a sacred, unalterable relation between *res et verba* (*nomina sint numina*). Renaissance linguists and theoreticians introduce a conscious denial of the divine origin of language, letting in the hands of man the faculty of playing with the newly discovered gap between words and things³, indispensable for the spectacular flourishing of all the vernacular languages and literatures around Europe. In contrast, Renaissance visual codes, as we will see, make of resemblance with reality the basic principle of their action.

The central position of theatre as equally sharing visual and linguistic codes obliges us to take the semiotic definition of iconicity into a larger scope in which the uttered word establishes, on the stage, complex relationships with the shown (or, in theatrical terms, *ostended*) object. Bearing in mind this slight modification of our point of discussion in the theatrical context, and in the larger context of the Renaissance artistic precepts, we will see how Shakespeare leads us back to the mythical state of a perfect iconic confluence between discourse and reality, tracing in this way a return to the point of departure.

2. The verbal icon

Theatre is probably the literary genre that most explicitly shows the constant relation, as it is expressed by the term ‘iconicity’ considered in the general context of the Renaissance, between visual and linguistic modes of signification. Obviously, when I make this statement, I am thinking of the traditional division of literary genres in poetry, narrative and drama, and not in new artistic visual modes of expression like the cinema. During the following pages I would like to trace the way that will lead us, starting from semiotic theory, to the Renaissance use of the

IV. Мова і культура

rhetorical device of the verbal icon as it is found in Shakespeare's theatre. Thus, we will prove not only Shakespeare's skill when confronted with the Renaissance commonplace *ut pictura poesis* (another way of rendering the practice of iconicity in his time), but also, and more important, we will see the shaping, on the stage, of a whole aesthetic code primarily based on that very same concept of iconicity.

The theory of theatrical semiotics, anticipated in Saussure's definition of *sign* and thoroughly explained by Charles Sanders Peirce (1974), distinguishes three main kinds of theatrical signs, both visual and linguistic: icons, indexes, and symbols. Briefly summarised, we can recall that the icon establishes a relation of similarity with the referred object, as it happens, for example, in figurative art; it is, therefore, a motivated sign, being the motivation the similarity between the signifier and the referent. The index is also a motivated sign, although the link between signifier and referent is established by contiguity (smoke is an index of fire). The symbol, on the other hand, is an arbitrary sign, like the significance of colours. It is the user who establishes a non-motivated relation.

Compared to the Middle Ages, a time dominated by the indexical sign in the sense that every artistic manifestation was a sort of *pointing* towards divinity, European Renaissance reveals itself as primarily iconic: writers follow the examples of their classical predecessors (Erasmus defines poetic *mimesis* as a mixture of emulation and challenge), and painters and sculptors abandon God's figure for the sake of man's figure, according to the humanistic creed⁴. The key concept of this new aesthetics is not simply, however, the search for resemblance to objective reality: rather, it is the discovery of man as the seeing subject, the gaze outside the picture which, as if looking at his reflected image in a mirror⁵, turns art into a representation of what he takes for reality:

The Elizabethan world-picture thus depends upon what we might term a spectator consciousness, an epistemological model based upon an observer who stands outside of what he sees and in a position of mastery over it.⁶

Obviously, Renaissance iconic art reaches the stage, which abandons, in all Europe, the religious and allegoric tone of the

mystery and morality cycles in favour of a more professional theatre, made for and about man, and carefully conscious of the separation between the scene and the spectator's place. But in spite of the powerful visual transformations, this new theatre remains essentially linguistic, that is, amazingly conscious of the use and effect of words, sometimes joining word and image in the same metaphor, sometimes consciously giving up the latter (as it is very often the case in Elizabethan theatre, performed in a completely empty space), with the consequent reinforcement of the former as a creator of landscapes and images. It is precisely this second option, clearly recommended in contemporary treatises on rhetoric as "the pictorial use of words", and currently defined in semiotic circles as "the verbal icon", one of the most prolific, challenging and sophisticated examples of Shakespeare's discursive mastery.

But what exactly do we understand by verbal icon? According to Elizabethan rhetoricians, it was a device "much recommended for its efficacy as a locutionary *coup* upon the ear and the mind's eye"⁷, and it consisted of a "mode of vivid description (also known as *enargeia* or *raepresentatio*) whereby discourse is enlivened and the auditor's imagination stimulated to reproduce an image (*counterfait*) of the described object"⁸. The desired effect, therefore, is the appeal to the mind's eye, that is, the stimulation of the spectator's ability to picture himself images created primarily by discourse.

Of clear linguistic origin, Shakespeare's use of the verbal icon nevertheless does not provide a substitution of the visual sign by any means: in the selected examples we will see how sometimes this figure of speech creates an image by itself, some others it works in accordance with an already present image, and in some cases it utterly contradicts what is being simultaneously visualised. In Shakespeare's hands, therefore, this device "acquires particular weight just *because* of its cooperation with literal visual signs. Indeed, the more 'visual' it becomes, the more it betrays its linguistic constitution"⁹.

3. The verbal icon in Shakespeare

The particular use that Shakespeare does of the verbal icon in his plays shows us that "he is fond of a metaphor that in effect sums

IV. Мова і культура

up the relationship of the eye and the ear in his plays, whereby the audience is compelled to listen to what it sees and see what it only hears.”¹⁰. The results of this procedure, as we will see, are surprisingly varied and always brilliant.

Let's start with physical descriptions (*prosopopeia*). The lavishness of costumes on the Elizabethan stage (an icon, on the other hand, of the importance of costume as a sign of distinction in the whole of society), counteracts the absolute absence of decoration, and it provides many comic turns in the discourse. A classical example is that of Petruchio's bizarre wedding gown in *The Taming of the Shrew*:

Why, Petruchio is coming in a new hat and an old jerkin; a pair of breeches twice turned; a pair of boots that have been candle-cases, one buckled, another laced; and old rusty sword tan out of the town armoury, with a broken hilt and chapeless; with two broken points; his horse hipped...
(III, 2, 41-45).

The linguistic description takes place immediately before visual appearance of the character, therefore heightening the comic expectations of the public to the point of exhilaration.

In contrast, another famous comic description, that of the cook Nell made by Dromio of Syracuse in *The Comedy of Errors*, is not supported by any visual counterpart. The hyperbolic allusions to Nell's fatness, therefore, will set her forever as a character only existing through the discourse:

Syr. Antipholus. What complexion is she of?
Syr. Dromio. Swart like my shoe, but her face nothing like so clean kept; for why? She sweats, and a man may go over-shoes in the grime of it.
(...)
Syr. Antipholus. Then she bears some breadth?
Syr. Dromio. No longer from head to foot than from hip to hip; she is spherical, like a globe; I could find out countries in her. (III, 2, 99-103).

We can also find both linguistic and visual simultaneity supporting each other, as it is the case in Falstaff's self description of the unbearable pains of his sweating bulkiness hidden inside a basket in *The Merry Wives of Windsor*:

I suffered the pangs of three deaths. First, an intolerable fright, to be detected with a jealous rotten bell-wether; next, to be compassed like a good bilbo in the circumference of a peck, hilt to point, heel to head; and then to be stopped in like a strong distillation with stinking clothes that fretted in their own grease – think of that – a man of my kidney – think of that – that am as subject to head as butter; a man of continual dissolution and thaw... (III, 5, 99-108)

The event that Falstaff is putting vividly upon the spectators' eyes for the second time (they had a chance to see it in a previous scene), works not only as a comic tale, but also, and mainly, as a foregrounding (talking in theatrical terms), both visual and linguistic, of Falstaff's body as a pure sign: far from structural, psychological or other theories applied to theatrical characters, what counts here is the power of the physical as it is watched, smelled, felt, and put in words.

A double-way contradiction between physical description and visual appearance is best enacted in the scenes where female characters adopt a boy's disguise. In spite of their success in deceiving the rest of the characters, the latent sense of an ambiguous sexual status remains in the speech, as it happens, for instance, in Malvolio's description of Viola (Cesario in her male identity) in *Twelfth Night*:

[He is] not yet old enough for a man, nor young enough for a boy: as a squash is before 'tis a pescod, or a codling when 'tis almost an apple: 'tis with him in standing water, between boy and man. He is very well-favour'd, and he speaks very shrewishly. One would think his mother's milk were scarce out of him. (I, 5, 169-175).

The question is even more complicated when we consider the impact of these words upon the Elizabethan stage, where women's roles were played by young actors with shrill voices and delicate features and, in many cases effeminate behaviour¹¹. Sexual ambiguity, therefore, trespasses the fictional stage and reaches the audience's world by the mere effect of Malvolio's discourse. Far from simply offering a casual description, what Shakespeare does is to confront both worlds (the dramatic and the real) through a current

IV. Мова і культура

though problematic issue in Elizabethan society (that of homosexuality and/or bisexuality).

All these comic examples of physical description, however illustrative of the different uses of the verbal icon, do not explicitly appeal to the Renaissance visual aesthetics, of which Shakespeare proves an equal master. And it is precisely in those instances in which the understanding of the Renaissance spectator's gaze is more accurately at stake, where the verbal icon abandons all attachment to real images and sets off in motion on its own, creating objects and landscapes by the sheer use of the word uttered upon an empty stage. Critics are unanimous, for instance, when they see, in Edgar's description of the Dover hills for his blind father Gloucester in *King Lear* (*topographia*), an astonishing regard for Leonardo and Alberti's laws of optical perspective¹², that is, the capacity of the human eye to see things in relative distance and size:

Come on, sir; here's the place: stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast one's eyes so low!
The crows and choughs that wing the midway air
Show scarce so gross as beetles; half way down
Hangs one that gathers sampire, dreadful trade!
Methinks he seems no bigger than his head.
The fishermen that walk upon the beach
Appear like mice, and yond tall anchoring bark
Diminish'd to her cock, her cock a buoy
Almost too small for sight. (IV, 6, 11-20)

The effect of words, in this case, is doubly in debt with pictorial practices, as neither the spectators, from their seats, nor Edgar, from his place in fiction (let's not forget that he is making up this description to avoid his father's suicide), are really visualising what the lines depict with so much accuracy.

Further in this line, we find an example of Shakespeare's knowledge of Italian Renaissance painting rules; in the Induction to *The Taming of the Shrew*, the description of imaginary pictures (*ekphrasis*) to Sly, the stunned beggar turned into a lord for a few hours, runs as follows:

2nd Servant. Dost thou love pictures? We will fetch thee
straight
Adonis painted by a running brook,

And Cytherea all in sedges hid,
Which seem to move and wanton with her breath
Even as the waving sedges play wi'th'wind.
Lord. We'll show thee Io as she was a maid.
And how she was beguiled and surprised,
As lively painted as the deed was done. (Induction II, 45-52)

In this description we find typical Renaissance precepts¹³: painting must consist of the representation of an action performed by real or imaginary characters, mostly taken (as this is the case) from mythology, that move around a delimited, concrete space, and play their roles in a determined event (Adonis running across a brook, Cytherea hidden among the sedges, Io being kidnapped by Jove in the midst). This superb example of pictorial technique rendered exclusively in words sets off from a principle of observation opposed to Medieval stillness: objects and characters relate with the environment as if they were upon a hypothetical stage. We don't know if Shakespeare was bearing in mind real pictures or simply transcribing stories from his very dear Ovid, but he was certainly showing an unusual awareness of continental artistic codes.

The step from simple physical description, supported or not by visual models, to more elaborate discursive translations of imaginary objects and landscapes meets a further challenge in a play like *Midsummer Night's Dream*. The contrast between the settings of Athens and the enchanted forest conveys something else than physical displacement. On abandoning the civilised spot, spectators are magically transported, by a sort of rhyming, alliterative spell ("Over hill, over dale, / Thorough bush, thorough briar", the fairies whisper) into the realm of pure language. We can see it through a scene in which Titania, the queen of fairies, scolds her husband Oberon, who has accused her of having flirted with Theseus. The domesticity of the argument certainly sounds quite different from what could be expected in her speech:

And never, since the middle summer's spring,
Met we on hill, in dale, forest or mead,
By paved fountain, or by rushy brook,
Or in the beached margent of the sea,
To dance our ringlets to the whistling wind,

IV. Мова і культура

But with thy brawls thou hast disturb'd our sport.

(...)

Therefore the moon, the governess of floods,

Pale in her anger, washes all the air,

That rheumatic diseases do abound.

And thorough this distemperature we see

The seasons alter: hoary headed-frosts

Fall in the lap of the crimson rose;

And on old Hiems' thin and icy crown,

An odorous chaplet of sweet summer buds

Is, as in mockery, set...

(...)

An this same progeny of evils comes

From our debate, from our dissension;

We are their parents and original. (II, 1, 81-117).

Titania does not even try to deny her relation with Theseus, but rather, she evokes it through the natural elements that kept them both in happiness (the forest, the fountains, the wind...) Nature, formerly an ally, has been artificially altered, she argues, by the effect of their constant fight (a biblical and literary argument that could be traced back to Adam and Eve's expelling from the paradise). The moon, a cultural icon *per se* in the literary tradition (always associated with water), presides this displacement of the seasonal cycles.

Apart from the mythical traces of this issue, what the queen's speech expresses is such a close relation with the natural world, that for an instant, it creates the illusion of having overcome the gap traditionally acknowledged between the words and their referents: "Here it is uncorrupted nature herself putatively speaking, the forest presenting itself, as it were, through the discourse of what in effect are its secret parts."¹⁴.

Indeed, the way in which Titania expresses herself in these lines reveals the quality of a language that we could describe as natural, or rather, *immediate*, that is, free from mediators. In her depiction of nature, Titania, as a speaking character, shows a perfect symbiosis between the discourse and the external world, starting from the mere form in which it is uttered. Thus the stanza, despite the occasional enjambment, keeps a rhythmic scheme made of iambic beats, like an enchanting song. Alliterations present

onomatopoeic qualities, like the sound of flowing water (“rushy brook”), the wind (“whistling wind”), the disruptive effect upon harmony (“brawls / disturb’d”), or the sinesthetic serenity of a gentle image (“sweet summer buds”). Natural agents, besides, acquire human qualities (the moon is pale with anger, ice falls upon the rose lap, the old winter is mockfully crowned). Every line, every beat, every image invites the spectator not simply to picture for himself the forest disarray but, above all, to abandon himself to this world of fantasy.

Apparently, we may be fostering a contradiction: we are defining as natural language a kind of discourse that does not even remotely try to imitate real (or everyday) speech, but that follows conventionally stylised verse and rhyming patterns. The point, already defended by a number of scholars, is that Shakespeare, in this attempt to depict the natural world through literary sophistication, is fulfilling a double function: he is partly reviving the orphic myth, (as it is found, once more, in Ovid, and recreated in the Renaissance through neoplatonism) of the creation of nature by the mere invocation of it through the chosen word, the spell, the sacred rhyme; and partly carrying the possibilities of the discourse to the boundaries of the dream, where everything is newly created, unaware of the referential world. A quality shared by other plays with natural landscapes like *As You Like It*, this discursive practice, surpassing even representational modes,

aspires not only to the vivid evocation of the Arcadian scene, but also and above all to some approximation of a pristine *lingua adamica*, marking off speech in the edenic golden world from the post-Babelian decadence of our own verbal commerce. And of course, the language of Eden is necessarily iconic, springing as it does fresh and direct from newly moulded nature¹⁵.

This idea of returning to the primeval time, to make a single piece of word and represented reality (“instead of re-creating, or representing the world, the world is brought into being”¹⁶), probably constitutes the most elaborate form of the verbal icon, which has not only abandoned all links with a present visual image, but also with an imaginary one to which the spectator’s mind’s eye could have recourse, in order to create a new one through the mere action of the original word.

4. Conclusion

In the introduction to this exposition it was stated that the Renaissance is the time in which the gap between signifiers and referents, or words and things, becomes fully acknowledged. This acknowledgement, however, is far from conveying any shreds of the pessimism which, from the seventeenth century onwards, has constantly questioned the trustworthiness of language. Quite the contrary, the possibility of playing with the signifiers, of using the rhetorical tools to take language to unknown limits, and of picturing in words every single feature of a real or imaginary object allows poets and playwrights to mould language into a faithful reflection of their own world.

In the case of Shakespeare, as we have seen, the rhetorical use of the verbal icon proves a resourceful device, both visual and linguistic. But if his contribution to the employment of iconicity in theatre has gone any steps further than in his contemporaries, it is very likely to be found in *Midsummer Night's Dream*. When the play removes the spectators from Athens to the forest, language loses, to a large extent, its links with the referential world, that is, it stops being forced to represent reality, or at least to settle it within a fixed system of recognisable setting, time and space. Abandoned to its own criterion, then, language becomes able to create its own reality, with the consequent feeling of discursive vividness that is conveyed to the public. The dream of the forest, therefore, by denying referentiality, turns into the most perfect example of the iconic use of the word, as it must have been in its origin. Thus, the more Puck the goblin insists to the spectators, in the epilogue, "That you have but slumber'd here / While these visions did appear", the further they are rapt in a powerful, mesmerising linguistic enchantment.

¹Peirce C. S. La ciencia de la semiótica. – Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

²Elam K. Shakespeare's Universe of Discourse: Language Games in the Comedies. – Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

³Trousdale M. Shakespeare and the Rhetoricians. – London: Scholar Press, 1982. – P.31.

⁴Hulse C. The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance. – Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Palmero Natalia Carbajosa. Renaissance representational aesthetics and the verbal...

- ⁵*Foucault M.* The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. – London: Routledge, 1970.
- ⁶*Freedman B.* Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy. – Ithaca: Cornell University Press, 1991. – P.10.
- ⁷*Elam K.* – Op.cit. – P.61.
- ⁸*Ibid.* – P.58.
- ⁹*Ibid.* – P.64.
- ¹⁰*Dundas J. H.* Pencils Rhetorique: Renaissance Poets and the Art of Painting. – Newark: University of Delaware Press, 1993. – P.54.
- ¹¹*Traub V.* Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama. – London: Routledge, 1992.
- ¹²*Goldberg J.* “Perspectives: Dover Cliff and the Conditions of Representation”. In *Shakespeare and Deconstruction*, D.G.Atkins and D.M.Bergeron (eds). – N.Y.: American University Press, 1988. P.245-265.
- ¹³*Gombrich E.H.* La imagen y el ojo. – Madrid: Alianza, 1987.
- ¹⁴*Elam K.* *Ibid.* – P.140.
- ¹⁵*Ibid.* – P.139.
- ¹⁶*Kiernan P.* Shakespeare’s Theory of Drama. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – P.14.

All the references to Shakespeare’s works are taken from *The Arden Editions of the Works of William Shakespeare*. – London: Routledge.

V. 3 майстерні художнього перекладу

Томас Лодж (1558-1625)

Одним із найяскравіших майстрів художнього слова в Англії за часів Ренесансу традиційно вважають письменника-елизаветинця Томаса Лоджа (1558–1625). Талановитий прозаїк і драматург, віртуозний поет і здібний перекладач, він залишив чималий творчий доробок: шість романів, дві драми, декілька поетичних циклів, низку памфлетів, релігійно-філософські трактати і переклади.

Як слушно зазначає відомий фахівець з історії літератури Л.Стівенсон, “творчі здобутки Томаса Лоджа знайшли гідне продовження і плідний розвиток у славнозвісних трагікомедіях Флетчера і Бомонта”¹. Його сміливі художні експерименти в царині стилю відіграли надзвичайно важливу роль у становленні романного жанру в Англії, а поетичний талант високо оцінили ще сучасники: в “Полімантеї” (1595) В.Ковелла і “Анналах” Дж.Стау, виданих Е.Гауесом у 1631 році, ім’я Лоджа згадується в одному ряду з іменами Е.Спенсера та Ф.Сідні. Відомий елизаветинський критик Ф.Мерез порівнював красномовного і дотепного Лоджа з Горацієм та Люціллієм². Тріумф лоджівських поетичних циклів “Метаморфози Сцілли” (1584) та “Філіс” (1593), а також той незаперечний факт, що Шекспір саме у Лоджа запозичив сюжети для “Венери і Адоніса” (1572) та комедії “Як вам це сподобається” (1600), дають підстави сучасному досліднику Дж.Руоффу для вельми сміливого, хоч і не дуже аргументованого припущення, що Лодж виступав прототипом Поета-Суперника у Шекспірових сонетах³.

Втім, ще за життя письменника ставлення до його літературного доробку не було однозначним. Об’єктом

численних пародій та іронічних випадів стали лоджівські запозичення. Так, приміром, в анонімному трактаті “Новини від Тарлтона з чистилища” (1590), авторство якого зазвичай приписують відомому елизаветинському сатирику Т.Нешу, наводиться повне зіставлення опису коханої з “Кассандри” Ронсара та сонету Монтануса із лоджівської “Розалінди”. Повний текстовий збіг дає підстави авторові трактату звинуватити Лоджа у плагіаті⁴. В одному з діалогів “Мовчазної жінки” (1609) Бен Джонсон створює комічну ситуацію, в якій висміюється Лодж, чарівність поезії якого полягає в тому, що він поєднав запозичення з Сенеки та Плутарха⁵.

Сучасне літературознавство вважає Лоджа письменником “другого ряду”, тобто таким, що поступається своїм великим сучасникам – Едмунду Спенсеру, Джону Лілі, Філіпу Сідні, Вільяму Шекспіру, Крістоферу Марло – і глибиною таланту, і масштабністю. При цьому поза увагою дослідників залишається програмний характер лоджівської вторинності, який, по суті, виявляється надзвичайно важливим і для адекватного розуміння специфіки художнього мислення цього автора, і для об’єктивного визначення його місця у літературній панорамі англійського Відродження. Думається, що без урахування внеску Томаса Лоджа в еволюцію пасторального, історизованого, любовно-авантюрного типів романного повіствування майже неможливо аргументовано пояснити появу в англійській літературі XVII – XVIII століть таких прозових шедеврів, як романи Афри Бен, Даніеля Дефо, Семюеля Річардсона. Доречно у цьому зв’язку навести думку відомого російського філолога Ю.Тинянова: “Вершинні результати літератури генеалогічно походять не від попередніх вершинних результатів, а від того, що до них не здійснилося”⁶.

Відзначена орієнтацією на творчий експеримент романістика Томаса Лоджа є надзвичайно оригінальним явищем історико-літературного процесу пізнього англійського Відродження. Як і більшість елизаветинських “men of letters”, Лодж пропонує читацькій увазі декілька вельми цікавих спроб створення нової романної модифікації, комбінуюючи елементи

V. 3 майстерні художнього перекладу

поетики уже існуючих і популярних на той час художніх форм. Специфіка лоджівського експерименту зумовлена насамперед тим, що його художнє мислення більш послідовно і відверто пов'язане з маньєризмом, який, за влучним визначенням Л.І.Тананаєвої, був “естетичним еквівалентом духовних пошуків кризової доби”⁷.

Найвідомішим прозовим твором Т.Лоджа є роман “Розалінда. Золотий спадок Евфуеса” (1590) фрагментом з якого ми відкриваємо нову рубрику “3 майстерні художнього перекладу”.

Оригінальність жанрового синтезу, зумовлена відсутністю будь-якої жанроутворюючої домінанти й рівноправністю генетично різнорідних компонентів, мотивів і ситуацій, дозволяє поставити “Розалінду” в один ряд із такими видатними творами епохи, як “Евфуес” Дж.Лілі та “Аркадії” Ф.Сідні.

Стійкий зв'язок ідейного задуму і проблематики “Розалінди” з ренесансним світовідчуттям, домінуючим у попередньому романі Лоджа (“Форбоніус і Присцерія”, 1584), а також синтетичний характер художньої структури свідчать про її приналежність до однієї з провідних підсистем Ренесансу – ренесансного романтизму (термін Д.Наливайка⁸). Елементи маньєристичної контрастності й антиномії в образній системі та в сюжетно-композиційній організації, а також інтерес до психології героїв, вишуканість стилю є показниками маньєристичних тенденцій, що зароджуються у творчості письменника.

Надзвичайно цікавим є стилістичний малюнок “Розалінди”, і автори літературного перекладу сподіваються на те, що їм вдалося відтворити оригінальність лоджівської манери письма. Стилістичною домінантою роману є евфуїзм, специфічна художня манера насичена риторикою, алітераціями, асонансами, каламбурами, порівняннями, метафорами та іншими художніми тропами. Протягом довгого часу евфуїзм вважався надмірно вигадливим, примхливим, химерним стилем. При цьому ігнорувалася надзвичайно важлива концептуальна сутність евфуїзму: саме цей стиль був адекватною формою художнього втілення маньєристичних

уявлень про природу й характер літературного твору. Потреба художнього самовираження, яку так добре усвідомлювали пізньоренесансні митці, по суті, провокувала культ експериментаторства, потяг до творчих переосмислень чужого літературного матеріалу. Для маньєристичного художнього бачення надзвичайно важливим був сам факт змагання з відомими взірцями, визнаними майстрами, а отже, провідним девізом власної художньої творчості поставав імператив: “перевершити неперевершене”. “Розалінда” Лоджа є доволі переконливою ілюстрацією цієї думки. І авторська оповідь, і діалоги та численні монологи персонажів цього роману насичені алюзіями (міфологічними, релігійними, історичними і власне літературними), порівняннями й метафорами, взятими з природознавчих джерел. Художній простір твору просякнутий найрізноманітнішими алюзіями та ремінісценціями, що надають висловлюванням певної афористичності. Одним із детермінуючих засобів аргументації виступає типова для евфуїстичних творів апеляція до різних царин людського знання (міфології й історії, медицини, біології і зоології), використання прислів'їв і латинських крилатих виразів, цитування античних авторів та Святого Письма. Часте згадування імен античних героїв та біблійних персонажів викликає асоціації, які прояснюють зміст авторського вислову, підсилюють художню переконливість характеристик. Лодж часто звертається до традиційних для евфуїста прийомів: алітерації, гри слів, лексичних повторів. Своєрідного ритмічного малюнку надає лоджівському тексту поєднання простих речень із поширеними оповідними конструкціями, багатими на сурядно-підрядні зв'язки, метафори й порівняння.

Мова роману неоднорідна: нейтральна лексика органічно вписується у насичені вишуканими зворотами й патетикою діалоги та монологи, а власне розповідні конструкції поєднують книжно-літературні, народнорозмовні й застарілі слова.

Важливою рисою “Розалінди”, поряд з евфуїзмом, риторичністю і впливом латини, є динамічність стильової системи, зумовлена синтезом оповідного, ліричного й драматичного начал.

У. З майстерні художнього перекладу

Навряд чи можна повністю погодитися з Дж.Робертсоном, який вважає “механічне поєднання евфуїстичних антитез, перевантаженість порівняннями, епітетами, метафорами, безліччю просторікувань і безкінечною беззмістовною балаканиною” слабкістю лоджівського роману⁹, а також із К.Ріксом, який бачить у “Розалінді” роман “виснажливо претензійний у своєму нудному моралізаторстві, ... нарцистичний, надміру прикрашений евфуїстичними нісенітницями”¹⁰. Така очевидна тенденція недооцінки зумовлена, вочевидь, гіпнозом неадекватних уявлень про евфуїзм, які ігнорують його змістовну сутність. Саме строкатість стильового обличчя, взаємопроникнення різних жанрових начал є безсумнівним показником гнучкості естетичної свідомості автора “Розалінди”. Творчий підхід Лоджа до здобутків тогочасної художньої прози дозволив йому з вражаючою майстерністю поєднати евфуїзм із пасторальністю, героїко-епічні традиції, властиві для “Аркадій” Ф.Сідні, із сповідальністю грінівських “високих” романів та інтелектуалізмом, притаманним творінням Дж.Лілі. І в цьому відчувається орієнтація не на натуру, а на попереднє мистецтво, що взагалі було характерно для творів маньєристів.

¹ *Stevenson L. The English Novel. A Panorama. – L.: The Riverside Press. – 1960. – P.29.*

² Детальніше див. *Paradise B. T.Lodge. The History of Elizabethan. – L.: New Haven, 1931. – P.175-176.*

³ *Ruoff A.L. Macmillan's Handbook of Elizabethan and Stuart Literature. – New York: The Mackmillan Press LTD, 1975. – P.256.*

⁴ Цей факт згадується дослідником Б.Передайзом (Див. *Paradise B. Op.cit. – P.177-178.*

⁵ Див. *Paradise B. Op.cit. – P.177-178.*

⁶ Цит. за *Аверинцев С.С. Как нить Ариадны // Юность. – 1987. – № 12.–С.3.*

⁷ *Тананаева Л.И. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII веков // Советское искусствознание, 1987. – М.: Сов.художник, 1987. – №22. – С.123-167.*

⁸ *Наливайко Д.С. Жанрово-стилевая система литературы Возрождения// Вопросы литературы. – 1979. – № 11. – С.164-200.*

⁹ *Robertson J.M. Elizabethan Literature. – L.: William and Norgate, 1914. – P.213.*

¹⁰ *Ricks Ch. History of Literature in the English Language. In 2 vol. – L.: Sphere books, 1970. – V.2. – P.370.*

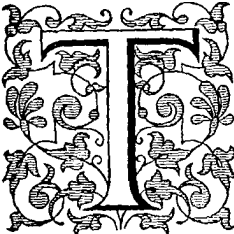
Наталія Торкут

Томас Лодж. “Розалінда”

Літературний переклад роману Т.Лоджа “Розалінда”, фрагмент якого пропонується вашій увазі, виконано в *лабораторії Ренесансних студій* Запорізького державного університету. До творчої групи, яка працювала над перекладом ввійшли: *Наталія Торкут, Олена Гутарук, Юрій Черняк, Ольга Виногрєва*. Латиномовні вислови переклав *Андрій Содомора*. Коментарі до тексту підготували: *Марія Габлевич, Павло Гречка, Ксенія Ганюкова, Оксана Сидоренко*. Фахова експертиза перекладу та літературне редагування здійснені *Марією Габлевич*.



Rofalynd. Euphues golden legacie

 Here dwelled adioyning to the citie of *Bordeaux* a Knight of most honorable parentage, whom Fortune had graced with manie fauours, and Nature honored with fundrie exquisite qualities, so beautified with the excellence of both, as it was a question whether Fortune or Nature were more prodigall in deciphering the riches of their bounties. Wise hée was, as holding in his head a supreme concept of policie, reaching with *NESTOR* into the depth of all ciuill gouernment; and to make his wisedome more gracious, he had that *falem ingenij* and pleasant eloquence that was so highlie commended in *VLISSES*: his valour was no lesse than his wit, nor the stroake of his Launce no lesse forcible, than the sweetnesse of his tongue was perswasiuue: for he was for his courage chosen the principall of all the Knights of *Malta*. This hardie Knight thus enricht with Vertue and Honour, furnamed Sir *IOHN* of *Bourdeaux*, hauing passed the prime of his youth in fundrie battailes against the *Turkes*, at last (as the date of time hath his course) grew aged: his haire were siluer hued, and the map of age was figured on his forehead: Honour sat in the furrowes of his face, and many yeres were pourtraied in his wrinckled liniaments, that all men might perceiue his glasse was runne, and that Nature of necessity challenged her due.



Розалінда. Золотий спадок Евфуеса¹

Неподалеку від міста *Бордо*² жив один лицар вельми шляхетного роду, якого Фортуна³ щедро обдарувала своєю милістю, а Природа наділила всіма найкращими чеснотами, і обидві вони були такими ласкавими до нього, що важко було б сказати, котра з них, Природа чи Фортуна, виявилася марнотратнішою, обсипаючи його своїми дарами. Мудрістю він славився, бо чудово знався на хитрощах політики і, подібно до НЕСТОРА⁴, прозирав у самі глибини державного урядування; але мудрість його була особлива, бо мав він той самий *falem ingenij*⁵ і вражаюче красномовство, яким славився УЛІСС⁶: а доблестю удався не гірший, ніж розумом, бо удар його Списа⁷ був настільки ж влучним, наскільки красне слово його дохідливим, тому за відвагу обрано його було головним лицарем *Мальти*⁸. Цей кріпкий лицар, втілення Доброчесності та Гідності, що звався Сер ДЖОН із *Бордо*⁹, провів свою юність у битвах з *Турками* і врешті (адже час не стоїть на місці) зостарівся: сріблом взялось йому волосся, і вік наклав відбиток на чоло. Його обличчя було сама шляхетність, і такий великий тягар пережитого закарбувався у численних зморшках, що всім було видно – час його збіг, і природа мусить взяти своє.

V. 3 майстерні художнього перекладу

Sir IOHN (that with the Phenix knewe the tearme of his life was now expyred, and could with the Swanne discover his end by her songs) hauing three sonnes by his wife LYNIDA, the verie pride of all his forepassed yeres, thought now (seeing death by constraint would compell him to leaue them) to bestowe vpon them such a Legacie as might bewray his loue, and increafe their ensuing amitie. Calling therefore these yong Gentlemen before him in the presence of all his fellowe Knights of *Malta*, he resolued to leaue them a memoriall of his fatherlie care, in setting downe a methode of their brotherlie dueties. Hauing therefore death in his lookes to mooue them to pitie, and teares in his eyes to paint out the depth of his passions, taking his eldest sonne by the hand, hee began thus.

Sir Iohn of Bourdeaux Legacie he gaue to his Sonnes.

OH my Sonnes, you see that Fate hath set a period of my yeares, and Destinies haue determined the finall ende of my daies: the Palme tree waxeth away ward, for he stoopeth in his height, and my plumes are full of ficke feathers touched with age. I must to my graue that dischargeth all cares, and leaue you to the world that encreaseth many sorowes: my siluer haires conteineth great experience, and in the number of my yeares are pend downe the subtilties of Fortune. Therefore as I leaue you some fading pelse to counterchecke pouertie, so I will bequeath you infallible precepts that shall leade you vnto vertue. First therefore vnto thée SALADYNE the eldest, and therefore the chiefest pillar of my house, wherein should be ingrauen as well the excellence of thy fathers qualities, as the essentiall forme of his porportion, to thée I giue fouretéene ploughlands, with all my Mannor houses and richest plate. Next vnto FERNANDYNE I bequeath twelue ploughlands.

Сер ДЖОН (який так само, як ФЕНІКС¹⁰, знав наперед, коли життя його кінчається, і, як Лебідь, умів проспівати свою останню пісню), відчувши, що невблаганна смерть от-от розлучить його з дітьми (дружина ЛИНІДА¹¹ подарувала йому трьох синів, що стали його гордістю), вирішив скласти такий заповіт, який би й любов його висловив і зміцнив їхню дружбу на віки вічні. Тому, покликавши цих молодих джентльменів до себе, в присутності всіх лицарів *Мальти*, він вирішив на знак своєї батьківської турботи окреслити коло їхніх братерських обов'язків. І от, коли смерть зазирнула йому у вічі, жалоблячи їхні серця, а сльози в очах виказували глибину синівських почуттів, він, узявши найстаршого сина за руку, почав так:

Заповіт Сера Джона із Бордо, який він залишає своїм Сином.

О сини мої, ви бачите, що Фатум¹² уже відміряв час мого життя та Парки¹³ визначили кінець моїх днів: Пальмове дерево¹⁴ росте і згинається від власної ваги, та й крила мої геть захиріли від старості. Я мушу йти у могилу, яка звільняє від усіх турбот, залишаю вас світові, який лиш додає скорбот; срібло моєї сивини – це мій великий досвід, а в число моїх літ вписана вся химерність Фортуни¹⁵. Тому залишаю і трохи грошей, аби ви не животіли, і кілька настанов, які приведуть вас до доброчесності. Передовсім звертаюсь до тебе, САЛАДІНЕ¹⁶, ти найстарший і тому – найнадійніша опора мого роду, в тобі повинні жити й основні засади твого батька; тобі я передаю чотирнадцять орних земель¹⁷ з усіма маєтками і найціннішу утвар¹⁸, ФЕРНАДИНОВІ ж заповідаю дванадцять орних земель.

V. 3 майстерні художнього перекладу

But vnto ROSADER the yongest I giue my Horse, My Armour and my Launce, with sixteene ploughlands for if the inward thoughts be discouered by outward shadowes, ROSADER will excéed you all il bountie and honour. Thus (my Sonnes) haue I parted in your portions the substance of my wealth, wherein if you bee as prodigall to spend, as I haue béen carefull to get, your friends will grieue to see you more wastfull than I was bountifull, and your foes smile that my fall did begin in your exceffe. Let mine honour be the glasse of your actions, and the fame of my Vertues the Loadstarre to direct the course of your pilgrimage. Ayme your déedes by my honorable endeouours, and shewe your selues siens worthie of so flourishing a trée: yong ones that surpasse in blacknesse. Climbe not my sonnes; aspiring pride is a vapour that ascendeth hie, but soone turneth to a smoake: they which stare at the Starres, stumble vpon stones; and such as gaze at the Sunne (vnlesse they bee Eagle eyed) fall blinde. Soare not with the Hobbie, leaft you fall with the Larke; nor attempt not with PHAETON, leaft you drowne with ICARUS. Fortune when she wils you to flie, tempers your plumes with waxe, and, therefore either fit still and leaft as the birds HALCYONES which excéede in whitenesse, I hatch make no wing, or els beware the Sunne, and holde DEDALUS axiome authentically (*medium tenere tutissimum*). Low shrubbes haue déepe rootes, and poore Cottages great patience. Fortune lookes euer vpwrd, and enuie aspireth to nestle with dignitie. Take héede my sonnes, the meane is fwéettest melodie; where strings high stretcht, either soone cracke, or quicklie growe out of tune. Let your Countries care be your hearts content, and thinke that you are not borne for your selues, but to leuell your thoughts to be loyall to your Prince, careful for the Common weale, and faithfull to your friends; so shall *France* say, these men are as excellent in vertues, as they be exquisite in features. Oh my sonnes, a friend is a precious Iewell, within whose bosome you may vnloade your sorowes and vnfolde your secrets,

А РОЗАДЕРОВІ¹⁹, моєму наймолодшому, я віддаю мого Коня²⁰, Збрую²¹, мого Списа та шістнадцять орних земель; бо якщо про затаєні думки можна судити із зовнішніх проявів, то з-поміж вас саме РОЗАДЕР досягне найбільшого багатства і слави. Отак, сини мої, поділяю я між вами основний мій статок, і якщо ви промарнуєте його настільки ж бездумно, наскільки старанно я збирав, друзям вашим буде прикро спостерігати за тим, як ви кидаєте на вітер те, що моя щедра рука віддала вам, а вороги ж мої тільки радітимуть, бо з ваших надмірностей почнеться моя неслава. Хай моя честь буде дзеркалом для ваших вчинків, а моя добра слава – провідною Зіркою у ваших життєвих мандрах²². Діяння ваші звіряйте з моїми звичаями, і доведіть, що ви – гідні пагони квітучого дерева²³, аби не виявилось, що на відміну від АЛКІОНИ²⁴, я вивів не найбіліших, а найчорніших на світі пташенят. Не заносьтеся, сини мої; дух гордині, мов та пара – несеться високо, та скоро обертається у мряку... Ті, котрі заглядаються на зорі небесні, спотикаються об каміння, а котрі зорять на сонце, втрачають зір, хіба що він у них орлиний. Не шугайте соколами, щоб не впасти вниз жайворонками; не рвіть повіддя, як ФАЕТОН²⁵, бо потонете, як ІКАР. Коли Фортуна захоче вам посприяти, то сама скріпить вам пір'я воском; тому або сидіть тихо й не тріпочіть крильми, або ж зважайте на Сонце і вірте ДЕДАЛОВІЙ²⁶ аксіомі: *medium tenere tutissimum*²⁷. У малих кущів глибоке коріння, в убогих хатинках – багато терпіння. Фортуна завжди дивиться вгору, але й заздрість завжди прагне заповзти до гнізда гідності. Будьте обачні, сини мої, помірність – то найсолодша музика, коли струни надто натягнуті, вони або скоро рвуться, або втрачають чистоту тону. Хай доля вашого Краю буде справою вашого серця, і пам'ятайте, що ви народжені не для самих себе, а для того, аби рівнятися думкою на свого Правителя, дбати про Спільний добробут, бути вірними своїм друзям, так щоб Франція могла сказати: ось люди і собою гарні, і духом шляхетні. Сини мої, друг є коштовним Самоцвітом, якому ви можете звіритись і в горі, і довірити свої таємниці,

V. 3 майстерні художнього перекладу

and hee either will releue with counsaile, or perswade with reason: but take heede in the choyce, the outward shew makes not the inward man, nor are the dimples in the face the Calenders of trueth. When the Liquorice leafe looketh most drie, then it is most wet. When the shoares of *Lepanthus* are most quiet, then they forepoint a storme. The Baaran leafe the more faire it lookes, the more infectious it is, and in the swéetest words is oft hid the most trecherie. Therefore my sonnes, choose a friend as the HIPERBOREJ do the mettals, feuer them from the ore with fire, & let them not bide the stamp before they be currant; so trie and then trust, let time be touchstone of friendship, & then friends faithfull lay them vp for Iewells. Be valiant my sonnes, for cowardife is the enemie to honour; but not too rash, for that is an extreame. Fortitude is the meane, and that is limitted within bonds, and prescribed with circumstance. But aboue all, and with that he fetcht a deepe sigh beware of Loue, for it is farre more perilous than pleasant, and yet I tell you it allureth as ill as the SYRENS. Oh my sonnes, fancie is a fickle thing, and beauties paintings are trickt vp with times colours, which being set to drie in the Sunne, perish with the same. VENUS is a wanton, & though her lawes pretend libertie yet there is nothing but losse and glistening miserie. CUPIDS wings are plumed with the feathers of vanitie, and his arrowes where they pearce, inforce nothing but deadly desires: a womans eye as it is precious to behold, so it is preiudiciall to gaze vpon; for as it affoordeth delight, so it snareth vnto death. Trust not their fawning fauours, for their loues are like the breath of a man vpon steele, which no sooner lighteth on but it leapeth of, and their passions are as momentarie as the colours of a Polipe which changeth at the sight of euerie obiect. My breath waxeth short and mine eyes dimme, the houre is come and I must away: therefore let this suffice, women are wantons, and yet men cannot want one: and therefore if you loue, choose her that hath her eyes of Adamant, that will turne only to one poynt;

і він або втішить вас дружньою порадою, або ж переконає мудрою; але будьте дуже обережні у своєму виборі: бо зовнішність оманлива – приємна посмішка не завжди є Віхою²⁸ правди. Коли листок Лакриці виглядає найсухішим, він насправді вологий; коли море біля Лепанто²⁹ найспокійніше, воно провіщає бурю; чим гарніше на вигляд листя Вааран³⁰, тим воно отруйніше, отак і під солодкими словами часто криється підступна зрада. Тому, сини мої, вибирайте собі друзів так, як ГІПЕРБОРЕЇ³¹ видобувають метали: вогнем вони виділяють їх з руди, не даючи їм застигнути³²; отак і з друзями: перше випробуйте, а лише потім – довіряйте; коли випробувальним каменем вашої дружби є час, тоді вірні друзі відшліфовуються в Самоцвіти. Будьте хоробрими, сини мої, бо боягузтво – ворог честі; але й не будьте зірвіголовами: стережіться крайнощів. Мужність – це гарна чеснота, та нехай і вона буде обмежена вашими зобов'язаннями й підпорядкована обставинам. Та понад усе, – при цих словах він глибоко зітхнув, – будьте обачні в Любові, бо є в ній далеко більше небезпек, ніж чару, – та й то, скажу я вам, чар СИРЕН³³. Фантазія – химерна річ, синове мої, краса ж малюється фарбами часу, що, виставлені на Сонце, від Сонця ж і блякнуть. ВЕНЕРА³⁴ – непутяща особа: її закони начеб обіцяють свободу, та приносять лиш втрати і блиск убожества. Крила КУПІДОНА³⁵ оперені марнославством, а стріли його, влучаючи, зроджують лише погибельні бажання: очі жінки милі для зору, та небезпечні для милування, – пропонуючи насолоду, вони заманюють вас до смертельної пастки. Не довіряйте облесливій прихильності жінок, бо кохання їхнє нетривке, як подих на сталевому лезі: щойно осівши, вивітряється; пристрасті їхні мінливі, як міняються кольори в Поліпа³⁶, лишень він переведе погляд деінде. Ох, дух мені переймає, і в очах темніє; година моя надійшла, я мушу покинути вас, тому скажу лише: жінки легковажні, та чоловікам без них не обійтись, тож якщо ви вже полюбите, виберіть собі таку, погляд якої був би твердим, як Адаманти, і очі не розбігалися б в усі боки,

her heart of a Diamond, that will receiue but one forme; her tongue of a Sethin leafe, that neuer waggēs but with a Southeaft winde: and yet my sonnes, if she haue all these qualities, to be chaft, obedient, and filent; yet for that she is a woman, shalt thou finde in her sufficient vanities to counteruail her vertues. Oh now my sonnes, euen now take these my laft words as my latest Legacie, for my thrid is sponne, and my foote is in the graue: keepe my precepts as memorialls of your fathers counsailes, and let them bee lodged in the secrete of your hearts; for wisedome is better than wealth, and a golden sentence worth a world of treasure. In my fall see & marke my sonnes the follie of man, that being dust climbeth with BIARES to reach at the Heauens, and readie euerie minute to dye, yet hopeth for an age of pleasures. Oh mans life is like lightning that is but a flash, and the longest date of his yeares but as a bauens blaze. Seeing then man is so mortall, bée carefull that thy life bée vertuous, that thy death maybe full of admirable honours; so shalt thou challenge fame to bee thy fautor, and put obliuion to exile with thine honorable actions. But my Sonnes, leaft you should forget your fathers axioms take this scroule, wherein reade what your father dying, wils you to execute liuing. At this hee shrunke downe in his bed and gaue vp the ghoft.

IOHN of *Bourdeaux* being thus dead, was greatlie lamented of his Sonnes and bewayled of his friends, especiallie of his fellowe Knights of *Malta*, who attended on his Funeralls, which were performed with great solemnitie. His Obsequies done, SALADYNE caused next his Epitaph the contents of the scroule to be pourtraied out, which were to this effect.

щоб серце вона мала як Діамант, огранений раз і назавжди, язик – мов листок **Sethin**³⁷, що тріпоче тільки під Південно-східним вітром; і при тому всьому, сини мої, хай би була вона цнотлива, слухняна та мовчазна; а що жінка жінкою, то знайдете у ній, крім чеснот, ще й чимало марнотності. Прийміть же, сини мої, ці останні слова як Заповіт, бо нитка мого життя уже рветься й однією ногою я вже в могилі. Бережіть ці поради батька вашого, як пам'ятки, в сокровенності серця, бо мудрість краща за багатство, і дорогоцінна думка варта цілого світу скарбів. У моєму занепаді вбачайте глупоту людини, яка є піщинкою і все ж пнеться до небес разом з **VIARES**³⁸; яка може померти кожної миті, а все ж сподівається на довічну втіху. Життя людське – лиш блискавка: спалахне й нема, і навіть найдовше життя горить не довше, ніж жменя хмизу. Знаючи, що людина смертна, прагніть жити шляхетно і вмерти у почестях та шані; так зробите славу своїм покровителем, так шляхетними вчинками відвернете забуття. Аби ви, сини мої, не забули моїх настанов, візьміть оцей згорток і прочитайте, що ваш батько, умираючи, хоче аби ви робили живучи.

При цих словах він нараз осів у ліжку, і душа його відлетіла. Так помер **ДЖОН** із *Бордо* та був щиро оплаканий Синами та друзями, і насамперед побратимами – Лицарями *Мальти*, що були присутні на похоронній церемонії, влаштованій з превеликою урочистістю.

Віддавши батькові Останню Шану, **САЛАДІН** наказав поруч з *Епітафією* викарбувати слова, написані в сувої. Ось що там було:

**The contents of the scedule which Sir Iohn
of Bourdeaux gave to his Sonnes**

*MY Sonnes, behold what portion I doo giue;
I leaue you goods, but they are quicklie lost;
I leaue aduice, to schoole you how to liue;
I leaue you wit, but wonne with little cost;
But keepe it well, for counsaile still is one,
When Father, friends, and worldlie goods are gone.*

*In choice of thrift let honour be thy gaine,
Winne it by vertue and by manly might;
In dooing good esteeme thy toyle no paine,
Protect the fatherlesse and widowes right:
Fight for thy faith, thy Countrie and thy King,
For why? this thrift will prooue a blessed thing.*

*In choice of wife, preferre the modest chast,
Lillies are faire in shew, but foule in smell;
The sweetest lookes by age are soone defast:
Then choose thy wife by wit and liuing well.
Who brings thee wealth and many faults withall,
Presents thee honie, mixt with bitter gall.*

*In choice of friends, beware of light believe,
A painted tongue may shroud a subtill heart;
The Syrens teares doo threaten mickle griefe,
Foresee my sonne, for feare of sodaine smart:
Chuse in thy wants: and he that friends thee then,
When richer growne, befriend him thou agen.*

*Learne of the Ant in sommer to provide;
Driue with the Bee the Droane from out thy hiue;
Builde like the Swallowe in the sommer tide;
Spare not too much (my sonne) but sparing thriue:
Be poore in follie, rich in all but finne:
So by thy death thy glorie shall beginne.*

**Зміст сувою, який Сер Джон
із Бордо залишив своїм Синам**

*Сини мої, у спадок вам даю
Майно минуще і завітне слово, –
Останню раду життєву мою,
Недорогу, та цінну настанову;
Ви збережіть її, бо все мина –
Батьки, майно і друзі – не вона.*

*В життєвих справах честь постав метою
Своїх щоденних й доблесних трудів:
Хай честь сиріт, знедолених і вдів
Для тебе стане справою святою,
Як захист віри, краю й короля:
Тоді благословить тебе земля.*

*В коханій передовсім – чистота:
Нечистий дух ганьбить красу лілеї,
Марніє й наймиліша краса, –
Ти чистоту та ум шукай у неї.
А із багатим приданим придасться
Багато меду, та лиш ложка щастя.*

*У дружбі, сину, бійся легковір'я,
До серця прислухайся – не до слів:
Підступним є Сирени тужний спів,
І сльози – не найкращий знак довір'я;
У злиднях знайдеш, хто твій справжній друг,
В багатстві не забудь його заслуг.*

*В Мурахи вчися дбати про запас,
В Бджоли учись, як Трутнів проганяти;
Як Ластівка, гніздо будуй на час,
Учись не марнотрапячи збирати,
Множ і думки і вчинки нелукаві –
Тоді, умерши, підведешся в славі.*

V. 3 майстерні художнього перекладу

SALADYNE hauing thus fet vp the Scedule, and hangd about his Fathers hearfe many passionate Poems, that *France* might suppose him to be passing sorrowfull, he clad himselfe and his Brothers all in black, & in such fable futes discourfed his grieffe: but as the HIENA when she mournes is then most guileful, so SALADYNE vnder this shew of grieffe shadowed a heart full of contented thoughtes: the TYGER though hee hide his clawes, will at last discover his rapine: the LIONS lookes are not the mappes of his meaning, nor a mans phisnomie is not the display of his secrets. Fire cannot bee hid in the straw, nor the nature of man so concealed, but at last it will haue his course: nourtire and art may doo much, but that *Natura naturans* which by propagation is ingrafted in the heart, will be at last perforce predominant according to the olde verse.

Naturam expellas furca licet, tamen vsque recurret.

So fared it with SALADYNE, for after a months mourning was past, he fell to consideration of his Fathers testament, how he had bequeathed more to his younger brothers than himselfe, that ROSADER was his Fathers darling, but now vnder his tuition, that as yet they were not come to yeres, & he being their gardin, might (if not defraud them of their due) yet make such hauock of their legacies and lands, as they should be a great deale the lighter: whereupon hee began thus to meditate with himselfe.

САЛАДІН викарбував на батьковому катафалку слова ці, знайдені у сувої, а також численні пристрасні вірші, з яких уся Франція дізналася про його велику печаль. САЛАДІН та його брати були вбрані у все чорне, аби в жалобі виявити своє горе. Але подібно до того, як ГІЕНА³⁹ нібито печалючись, буває найпідступнішою, так і САЛАДІН, вдаючи велике горе, зачаїв на серці доволі приємні думки; як і Тигр, що ховає свої пазури, але нападаючи, їх випускає; так само як сутність Лева з його виду не розгледіти, так і обличчя людини не відкриє її таємниць. Як нізащо не сховаєш вогонь у соломі – так і людина не зможе довго приховувати свою природу: колись-то вона себе неодмінно виявить. Вихованням та мистецтвом можна багато досягти, та все ж *natura naturans*⁴⁰, яка від самого народження закралась до серця людини, може зрештою ним опанувати, якщо вірити цим старим віршам:

*Naturam expellas furca licet, tamen usque recurret*⁴¹.

Саме так трапилося і з САЛАДІНОМ: поносивши по батьковій жалобі лишень кілька місяців, він вже пристав лихою думкою до отчого заповіту, гадаючи про те, що батько залишив своїм молодшим синам значно більше, ніж йому; РОЗАДЕР був батьковим улюбленцем, але згідно з останнім батьковим словом знаходився тепер під опікою САЛАДІНА, який мав наглядати за статками своїх молодших братів аж до самого їх повноліття. Маючи такі повноваження, він міг якщо й не виманити собі їхні частки, то вкрай розтратити їхню спадщину. Про це він і міркував наодинці.

Примітки до тексту роману “Розалінда”

- 1 “Розалінда. Золотий спадок Евфуеса”. Орієнтуючись на широковідомі зразки європейської ренесансної прози – “Діану” (1560) Монтемайора, “Амінту” (1573) Тассо, “Галатею” (1585) Сервантеса, Лодж виносить у заголовок “значуще” ім’я героїні, яке походить від назви квітки, котра служить символом чуттєвої пристрасності. Друга частина назви – “Золотий спадок Евфуеса...” – як вважають більшість дослідників, відображає прагнення автора викупатися в промінні слави свого великого сучасника і є відблиском популярності Джона Лілі. Сама специфіка структури заголовку цього роману свідчить про новаторський підхід автора: уже в антиномічному поєднанні двох імен, які набувають особливої значимості у запропонованому контексті (Розалінда – втілення земного кохання, Евфуес – противник чуттєвої пристрасності, носій категорії “розуму”) чітко звучить полемічне ставлення Лоджа до етичного ідеалу, створеного пером Лілі, і простежується важливий для маньєризму ефект антитетичних поєднань. Напевно, у порівнянні свого витвору з “Евфуесом” і є своєрідний виклик: Лодж пропонує увазі читача “змагання” не з античним ідеалом, а із сучасним англійським автором, що також засвідчує маньєристичну орієнтацію його творчого мислення. У тому, що письменник, який ніколи не маскував своє літературне честолюбство, називає власний “спадок Евфуеса” “золотим”, звучить характерна для маньєристичної самосвідомості автора заявка на створення визначного твору. Адресуючи “спадок Евфуеса” “синам Філавта, вихованим їх батьком в Англії”, тобто молодим англійцям, Лодж закладає основу настановчої лінії, яка пройде через усю його оповідь.
- 2 *Бордо* (Bordeaux) – місто в південно-західній Франції, на річці Гаронні. У XI ст. процвітало як осідок герцогів Аквітанських. Елеанора Аквітанська (1122–1204), що була дружиною спочатку французького короля Людовіка IV, а потім – англійського короля Генріха II, і матір’ю майбутніх королів Англії Річарда Левине Серце та Джона, спричинилася до війни між Францією та англійцями, які правили містом від 1154 по 1453 рр.
- 3 *Фортуна* (FORTUNE) – Богиня щастя-долі, успіху, добробуту (*гр.* Τίχη). У Римі Фортуна мала особливу шану, значення її зросло, коли занепала віра в стародавніх богів. Атрибути Фортуни: ріг достатку, куля і коло (колесо – символ минушого щастя). За уявленнями ренесансців, ласки (*favours*), які Фортуна дарувала новонародженим, стосувалися переважно фізичних задатків

- (врода, здоров'я, сили), суспільного статусу, успіху та матеріальних благ; внутрішніми якостями обдаровувала Природа (таланти, доброта, благородство тощо), – хоча чіткої межі між “дарами Природи” і “дарами Фортуни” в багатьох текстах немає.
- 4 *Нестор* – герой Гомерового епосу, цар Пілосу, єдиний із дванадцяти синів Нелея (сина морського бога Посейдона) та Хлоріди, який вцілів після війни пілосців з Гераклом. Замолоду він відзначався хоробрістю, в старості – мудрістю. До походу на Трою владарював уже над третім людським поколінням.
 - 5 *falem ingenij* – дослівно: сіль таланту (лат.).
 - 6 *Улісс* – латинський варіант грецького імені Одиссей. Улісс – володар острова Ітака, син Лаерта й Антіклеї, один з головних героїв Троянської війни, оспіваний в “Іліаді” та “Одіссеї”. Славився розумом, розсудливістю, хитрістю і красномовством, тому брав участь у численних посольствах.
 - 7 *Спис* – ознака чоловічої сили, символ фалоса, сонця, війни; атрибут нижчих (на відміну від меча) форм лицарства. Атрибут Марса-Арея й Афіни-Паллади.
 - 8 *Лицарі Мальти* – члени військово-релігійного ордену, Притулку св. Іоанна Єрусалимського, що постав у XI ст. з притулку Пілігримів у Святій Землі й набув великого впливу та багатства. Після завоювання сарацинами Акко (1291) лицарі перебралися на острів Родос (1310), який вони захищали від османського султана Магомета (Махмеда) II (1480), але зрештою зазнали поразки від Сулеймана I (1522). Карл V (1519–1558), імператор Священної Римської імперії, подарував їм острів Мальту (1530), який вони захищали від турків. Після перемоги над турками у битві під Лепанто (1571) мальтійські лицарі перейшли, як вважається, виключно на добродійну діяльність. Символ мальтійських лицарів – Мальтійський хрест, роздвоєний на кінцях.
 - 9 *Джон із Бордо* – герой анонімного французького роману XIII ст. *Huon de Bourdoux* (перекладений англійською мовою в 1534 р.) та анонімного рукопису незавершеної п'єси *John of Bordeaux: or the Second Part of Friar Bacon* (початок 1590-х рр.), який починається ремаркою: “Enter Emperor, Iohn of Burdiox his with Rossalin his son Rossacler Vandermast frier Bacon with attendantes”. Рукопис, з усього судячи, був першим начерком п'єси і належить перу Шекспіра.
 - 10 *Фенікс* – чарівний птах, який за уявленнями стародавніх народів, через кожні п'ятсот (в інших версіях, кожену тисячу) років прилітав з Аравії до Єгипту. Передчуваючи смерть, він будував гніздо з пахучих гілок на верхівці пальми, де його спопеляло

V. 3 майстерні художнього перекладу

сонце. Протягом трьох днів, у фазі темного місяця, він мертвий, а в світлі нового місяця воскресає молодим.

Срібносаяний Місяць (*гр.* Селена, Цинтія, Феба, *лат.* Луна) – як і срібло алхіміків – символізував жіноче начало; золотосаяне Сонце (*гр.* Аполлон, Феб, Геліос) – а з ним і золото – було символом чоловічого начала. В християнській міфології Фенікс – це символ воскресіння, Христос, поглинутий полум'ям Страстей і воскреслий на третій день. У єгиптян – це Бенну, сонячний птах, образ бога сонця Ра. Фенікс алхіміків символізував завершення *magnum opus*, духовне оновлення: РЕНЕСАНС.

У всіх Райських Садах Фенікс пов'язується з трояндою (ROSA, див. Rossalin, Rossader у прим. 16).

- 11 *LYNIDA* – пор. RosaLYND.
- 12 *FATE* (тут: Доля) – Фатум, спільне ймення для трьох Мойр, богинь людської долі (див. прим. 13).
- 13 *DESTINIES* – тогочасний англійський відповідник для трьох Мойр (*гр.* Клото, Лахесіс і Атропа), або Парок (*лат.* Нона, Деціма, Морта) – богинь народження, життя і смерті, хоча смислові атрибуції в старогрецькій та староримській міфологіях відрізняються між собою.
- 14 *Пальма* – сонячний символ правдивої слави, тріумфу, перемоги; Дерево Життя, яке самовідтворюється (андрогінне) і тому ототожнюється з Гермафродитом (див. прим. 10, 15). Гілка пальми – атрибут палігримів, що повертаються зі Святої Землі – паломників (Palmers). Пальма – емблема Аполлона, оракула-переможця і бога муз, відповідно в його Дельфійському та Делоському храмах.
- 15 Усі разом ці порівняння-згадки (пальмове дерево, хворі крила, срібло волосся [тобто, тих же крил], число років) асоціативно вкладаються в образ ФЕНІКСА, згаданого раніше, – тобто сер Джон з Бордо, ватажок мальтійських лицарів, малюється як умираючий Фенікс.
- 16 *САЛАДІН, ФЕРНАНДИН, РОЗАДЕР*: ім'ям “Саладін” в Європі звали єгипетського та сирійського султана Сал аль-Діна аль-Аюбі, який у 1187–1188 роках підкорив Єрусалим та землі франків. Відповіддю на це завоювання був Третій хрестовий похід під проводом короля франків Філіпа Августа та Річарда Левине Серце, короля англосаксів. У 1191 р., під Акрою, Саладін здався, і в результаті мирного договору залишився правителем Сирії та частини Палестинських земель. На відміну від інших сарацинських правителів, мав славу людини благородної, гідної звання лицаря.

В етимології імен трьох синів простежується інший цікавий елемент: усі ці імена в англійській мові мають зв'язок з рослинами. Саладін (від *фр.* *salade* та *лат.* *salt*) асоціюється з їстівною зеленню, Фернандин – з дикою папороттю-fern (про яку відомо, що вона не дає цвіту і є символом самоти, щирості та смирення), Розадер – з трояндою-rose, найкращою з культивованих квіток, яка в Тюдорівську добу чітко асоціювалася ще й зі шляхетністю двох королівських династій, Ланкастерів та Йорків; у своїй боротьбі за трон ці представники родів Білої й Червоної Троянд досягли примирення якраз у династії Тюдорів.

Троянда, будучи символом земної пристрасності, вважалася водночас досконалим втіленням ідеї Краси (символ небесної досконалості), – отже, осердям життя: як можна приблизно здогадуватися з асоціативної рослинної ієрархії, запропонованої автором в цих трьох іменах, діяльним лицарем ідеалу краси і, відповідно, символом культури має бути Розадер (він одержує найбільшу кількість плодородних земель). Ідеал неприкладного (ідейно-теоретичного) знання, втіленням якого є середній брат – учений, цінується найменше. Найстарший брат – господар земель, поселень і ремесел – є втіленням ідеалу прикладного знання, символом цивілізації.

17 Орання символізує задіяння первісної матерії (*prima materia*) в процесі творення, розкриття Землі для впливу Небес, владу людини над Землею.

Найпершим завданням біблійного Адама було порати сад (пор. ФЕНІКС і РОЗА, прим. 10, 16).

18 В оригіналі *Plate*:

1. металеві пластини як складові частини лицарського обладунку;
2. дорогоцінний метал, зокрема срібло (з *исп.* *plata* – срібло); бите золото чи срібло;
3. столове срібло – взагалі посуд, утвар;
4. матриця друкарського преса і гравюра з неї.

19 Пор. ROSAder і ROSAlynd.

20 Лицар на Коні – образ духу (*spirit*), який керує тілом. Лицарська виправа символізує подорож душі через світ з його спокусами, перешкодами, випробуваннями характеру, – подорож до досконалості. Зелений Лицар – новопосвячений неофіт (у гігантській формі – символ сил природи, іноді – Смерті).

21 Збруя – символ лицарства, захисту від зла.

V. 3 майстерні художнього перекладу

22 В оригіналі *Loadstarre* – *Iodestar* – провідна зоря, тобто Полярна зоря. *Pilgrimage* – Паломництво символізує подорож назад до раю, життєву дорогу духовного просвітлення, дорогу до храму душі.

23 Генеалогічного дерева роду (як можна здогадуватися, людського роду загалом).

24 *АЛКІОНА* – дочка Еола (бога вітрів) та дружина Кеїка. Як і Кеїка, Зевс покарав Алкіону за гординю, призвавши до смерті у морі й обернувши після смерті на зимородків. Цей птах (англ. kingfisher, halcyon: sea-conceiving), за повір'ям, колись висиджував яйця в плавучому гнізді на морських хвилях, де йому було найспокійніше.

Цікаво зіставити цей давній грецький міф та англійське повір'я з пізньогрецьким мотивом про народження Аполлона та Артеміди, матір'ю яких була німфа Лето, а батьком – Зевс. Коли охоплена ревнощами Гера заборонила Землі давати Лето місце для пологів, за велінням Зевса в морі виник новий острів Делос, де й народилися двійнята. Образ блаженного острова – один із помітних, але порізнному тлумачених (або зовсім невитлумачених) символів Ренесансу. Див. прим. 33, СИРЕНИ.

Образи птахів тут і далі весь час повертають нас до образу батька-Фенікса.

25 *Фаетон* – у грецькій міфології син Геліоса (бога сонця) і німфи Клімени. Батько запропонував Фаетонові, коли той гостював у нього, здійснити будь-яке з його бажань. Син попрохав Геліоса, щоб той дав йому на деякий час правити його колісницею; той вжахнувся (правити тією колісницею ставало сили тільки йому), але було пізно. Фаетон загинув, бо втратив контроль над нею; Гея (земля) мало не згоріла від вогняного жару колісниці, і тоді на її прохання Зевс спопелив хлопця блискавкою.

26 *Дедал* – нащадок Ерехтея, славетний скульптор та будівничий, винахідник різних будівельних інструментів. Одного разу він зробив собі й своєму синові Ікарові штучні крила з пір'я, змащеного воском. Однак Ікар піднявся на них надто високо, сонце розтопило віск, і юнак упав у море. Тіло Ікара прибило до острова, що був на його честь названий Ікарією, де його і поховано.

27 *Medium tenēre tutifimum* – тримайтеся середини (лат.).

28 В оригіналі *Calender* – календар (від лат. *calendae* – календи, позначення першого дня кожного місяця у римлян, та *calendarium* – рахункова книга), взагалі “перелік” або “запис”, “відбиток”, “знак”.

- 29 *Lerantus* – йдеться про Корінфську затоку, на березі якої стояло місто Лепанто (гр. Naupaktos). Битва при Лепанто 7 жовтня 1571 року – морська битва між християнами і турками, під час якої флот Святої Ліги під керуванням іспанського принца Хуана Австрійського розтрощив флот Османської імперії (знищивши 244 кораблі із 275 і втративши 15 кораблів із 217), чим остаточно підірвав силу турків на морі.
- 30 *Vaaran* – отруйний плющ.
- 31 *Гіпербореї* – з погляду стародавніх греків, вічно юний народ, що жив у країні північного вітру (Борея), не знаючи воєн і чвар. Гіпербореї могли жити й 1000 років, але могли і вкоротити собі життя, кинувшись зі скелі в море. За переконанням древніх, гіпербореї відносяться до тих народів, яких боги люблять.
- 32 Дуже приблизний переклад “let them not bide the ftamp before they be currant”: слід було б дізнатися більше про подібну практику загадкових гіпербореїв (алхіміків?). Можливо також, що це речення, після “&” стосується не гіпербореїв, а є посиланням на практику відливання та обігу княжих монет: “і не спішіть назвати своїми, поки не пустите їх в обіг: перше випробуйте, потім довіряйте”.
- 33 *Сирени* – морські істоти (напівжінки, напівптахи, що жили на казковому острові); уособлювали чарівну, але оманливу морську гладінь, під якою криються скелі й мілини. У грецькій міфології – демонічні істоти, народжені річкою Ахелосом та однією з муз (Мельпоменою). Від батька вони успадкували стихійність, а від матері-Музи – божественний голос. Береги їхнього острова всіяні кістками й висохлою шкірою їхніх жертв, яких сирени заманюють співом.
- 34 *Венера* – у римській міфології богиня любові. У ренесансних письменників Венера – перш за все богиня любовної пристрасності (кохання).
- 35 *Купідон* – бог любові у римлян. Зазвичай зображується як крилатий хлопчик з луком і стрілами за спиною. За однією версією, він – син Венери й Марса, за іншою – виник із Хаосу, тобто він є чи не найстаршим з усіх богів, а тому в різних літературних творах і легендах можна зустріти вказівки на те, що він має і найбільшу владу.
- 36 *Поліп* – не визначене, ймовірно, мається на увазі морська істота, здатна до мімікрії (восьминог, певні різновиди актиній тощо).
- 37 *Листок Sethin*, що *тріпоче тільки під південно-східним вітром* – найімовірніше, атласне дерево індійське, чи цейлонське (лат. *Chloroxylon swietenia*, сім. Rutaceae).

V. 3 майстерні художнього перекладу

- 38 *BIARES* – не визначене. Можливо, що тут друкарська або авторська помилка і йдеться про *BRIAREOS* (гр., лат. *Briareus*) – сторукого Бріарея, одного з титанів (створінь серединних між небесними богами й земними людьми), які, прагнучи захопити небесні володіння, нагромаджували гори на гори і по них дерлися на небо. Зевс, борючись із титанами (гігантомахія), скинув їх у Тартар (лоно Землі-Геї), де вони ув'язнені й досі. Паралель між небесним та земним, спроектована на буття та єство людини, підказує, що під титанами слід розуміти поривання людини, ув'язнені в її земній плоті.
- 39 *Гієна* – у грецькій міфології страхітлива істота, напівжінка-напівзмія, дружина велетня Тифона; більшість її дітей убив Геракл, а до цього – Зевс; славилася своєю підступністю.
- 40 *Natura naturaus* – дослівно з лат.: природа родяща, тобто первісні інстинкти.
- 41 *Naturam expellas furca licet, tamen ufque recurret* – (Горацій, Послання I,10 “До Арістія Фуска”,25): Природу, хоч виганяй вилами, вона постійно повертається. Варіант поетичного перекладу: Можете й вилами гнати природу – повернеться знову.

Summaries

Horbachov Dmytro. Utevska Paola

Journey to Renaissance

The authors of the article undertake an exciting journey about Renaissance Europe drawing the reader's attention to the places where the Ukrainian humanists (fairy godfathers, university wits, artists and printers) have put themselves on record. The peculiarities of the implementation of Renaissance tendencies in Ukrainian culture are given careful consideration in the research.

Torkut Natalia

Memoir prose by Walter Raleigh

The paper is dedicated to one of the most outstanding personalities of Renaissance England – a brilliant intellectual, politician and prolific writer – Sir Walter Raleigh (1552-1618). The author of the article analyses two pieces of memoir literature written by this famous traveller: “A Report of the Truth of the Fight About the Isles of Azores This Last Summer Betwixt the Revenge, One of Her Majesty's Ships, and an Armada of the King of Spain” and “The Discovery of Guiana”.

Vassilina Katherina

The system of characters in R.Greene's early conny-catcher pamphlets

The paper is concerned with the peculiarities of the artistic representation of the system of characters in three early conny-catching pamphlets by R.Greene. Due to the enforcement of the jest element in them Greene turns the rogue from the completely negative character into one that combines both negative and positive features. Shifting the reader's attention from a conny to a conny-catcher and sympathizing with the latter the author defines the perspective vector of the further development of English criminal prose.

Summaries

Lilova Olena

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 personages the researcher arrives at the conclusion that "The Adventures" can really be called the first realistic and psychological specimen of English prose fiction.

Rjazantseva Tetyana

Aeneas' relatives: Spanish burlesque poem of late baroque

In the XVI-XVII centuries in Spain there was no author who had't taken a shot at the popular genre of "literary disguise", that of burlesque poem. The researcher analyses two samples of late baroque parodies of heroic poems: "The death of the rat" by Huan Rufo and "The follies of Orlando in love" by Fransisco de Kevedo.

Samoylenko Victoria

The peculiarities of the plot unraveling in "Piers Plainness" by Henry Chettle

The author of the article looks into the principles of the unraveling plot in H. Chettle's autobiographical adventure fiction "Piers Plainness". The life story of the servant, a lower-class person by origin, is depicted in the form of a multilevel macrostructure, enframed with the pastoral groundwork. Three extra stories of the "high" subject matter and four stories of the "low" one incorporate into one major plot and thus enrich the contents of the work.

Summaries

Hutaruk Olena

The axiological function of the word within the framework of Humanities (the diachronic aspect)

In the article an attempt is made to investigate the sources of the ancient principle of *digesis* as it is used in the works of art. This intention seems rather vital nowadays when fiction is directed by discourse playing which presupposes the creation of a new world made up by words. The ethical category of anger represented in the works of Leonardo Bruni and Nicholas Breton serves as an illustration of the two tendencies in the Renaissance literature.

Palmero Natalia Carbajosa

Renaissance representational aesthetics as the verbal icon: an example from Shakespeare

In theatre semiotics theatrical signs are divided into icons, indexes and symbols. The author of the article analyses the peculiarities of the artistic iconicity functioning in the context of Renaissance representational aesthetics. Through concrete examples taken from the Great Bard's plays the researcher shows the workings of linguistic iconicity in Shakespeare's theatre.

Резюме

***Горбачёв Дмитрий. Утевская Паола* Путешествие в Ренессанс**

Авторы работы совершают захватывающее путешествие по Европе эпохи Возрождения, останавливаясь в тех местах, где оставили свой след украинские гуманисты: меценаты, ученые, художники, книгопечатники. Особое внимание уделено специфике воплощения возрожденческих тенденций в украинской культуре.

***Торкут Наталья* Мемуарная проза Вальтера Рели**

Данное исследование посвящено выдающейся фигуре, взошедшей на интеллектуальный Олимп Англии в конце XVI – начале XVII века, политику и писателю, оставившему потомкам богатое литературное наследие, Вальтеру Рели (1552-1618). Автор статьи подробно останавливается на двух образцах мемуарной прозы известного путешественника – “Правдоподобном отчете о битве за Азорские острова, которая состоялась прошлым летом между “Реваншем”, одним из кораблей Ее Величества, и Армадой испанского короля”, а также “Открытии Гвианы”.

***Василина Екатерина* Система образов персонажей ранних конни-кетчеровских памфлетов Р.Грина.**

В статье исследуется специфика художественной репрезентации системы образов персонажей в трех ранних памфлетах Роберта Грина о мошенниках, или, так называемых, конни-кетчеровских памфлетах. За счет усиления жестовой стихии Грину удается постепенно превратить бродягу и вора из персонажа строго отрицательного в фигуру неоднозначную, совмещающую в своем характере как негативные, так и позитивные черты. Переноса все внимание с образа простака (конни) на персонаж мошенника (конни-кетчера – охотника за простаками) и отдавая свои симпатии последнему, автор таким образом закладывает своими памфлетами вектор дальнейшего развития английской криминальной литературы.

Резюме

Лилова Елена

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). Разбор системы образов произведения позволяет сделать вывод о наличии в романе реалистических тенденций и психологизма.

Рязанцева Татьяна

Потомки Энея: испанская бурлескная поэма позднего барокко

Едва ли можно найти испанского писателя конца XVI – XVII веков, который бы не попробовал свои силы в чрезвычайно популярном в то время искусстве “литературного переодевания” – жанре бурлескно-пародийной поэмы. Исследовательница детально останавливается на двух образцах позднебарочной пародии на героические поэмы: “Смерти крысы” Хуана Руфо и “Безумствах влюбленного Орландо” гения испанского Барокко Франсиско де Кеведо.

Самойленко Виктория

Специфика сюжетосложения в романе Г.Четтла “Пирс Простак”

В статье рассматриваются особенности сюжетно-композиционного построения авантюрно-автобиографического романа Генри Четтла “Пирс Простак”. Рассказ о жизненных перипетиях слуги, представителя социального “низа”, изложен в виде своеобразной многоуровневой макроструктуры, обрамленной пасторальной канвой. “Высокая” сюжетная линия представлена в романе тремя, а “низкая” – четырьмя вставными историями, которые вливаются в единый магистральный сюжет, обогащая тем самым план содержания романа.

Гутарук Елена

**Аксиологическая функция слова
в контексте развития humanities**

В условиях царящей в современной художественной литературе ориентации на игру в дискурс, которая характеризуется стремлением писателя создать на страницах своего произведения целый мир, отличный от реально существующего, чрезвычайно интересной представляется попытка автора статьи проследить истоки дигетической установки в написании художественных произведений. Иллюстрацией двух направлений развития писательского творчества в эпоху Возрождения служит анализ представленной в произведениях Леонардо Бруни и Николаса Бретона морально-этической категории гнева.

Пальмеро Наталия

**Ренессансная предметно-изобразительная эстетика как
вербальная аналогия (на примере пьес Шекспира)**

Согласно теории театральной семиотики все театральные знаки можно разделить на три подвида: иконические (аналогии), указательные и символические. Автор работы рассматривает особенности функционирования принципа художественной аналогии (или иконической образности) в контексте ренессансной предметно-изобразительной эстетики. В статье предпринимается попытка показать, как лингвистическая аналогия функционирует в драматургических произведениях У.Шекспира.

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	3
I. Україна в контексті європейського Відродження	
<i>Горбачов Дмитро, Утевська Паола.</i> Подорож у Ренесанс.....	4
II. Історико-літературний процес	
<i>Торкут Наталія.</i> Мемуарна проза Волтера Релі.....	21
<i>Василина Катерина.</i> Система образів персонажів ранніх конні-кетчерівських памфлетів Р.Гріна.....	30
<i>Лілова Олена.</i> Система образів персонажів у романі Джорджа Гасконя “Пригоди майстра F.J.”.....	41
<i>Рязанцева Тетяна.</i> Енеєві родичі: іспанська бурлескна поема пізнього бароко	53
<i>Самойленко Вікторія.</i> Специфіка сюжетотворення в романі Генрі Четтла “Пірс Простак”	58
III. Полемічна трибуна	
<i>Гутарук Олена.</i> Аксіологічна функція слова у світлі розвитку humanities	67
IV. Мова і культура	
<i>Palmero Natalia Carbajosa.</i> Renaissance representational aesthetics and the verbal icon: An example from Shakespeare	74
V. З майстерні художнього перекладу	
<i>Торкут Наталія.</i> Томас Лодж (1558-1625)	86
<i>Лодж Томас.</i> Розалінда. Золотий спадок Евфуеса (оригінал та переклад українською мовою)	92
Примітки до тексту роману “Розалінда”.....	106
<i>Summaries</i> (англійською мовою)	113
<i>Резюме</i> (російською мовою)	116

Ренесансні студії / Випуск 5. – Запоріжжя, 2000. – 120 стор.

Р 39

ISBN 966 – 7809 – 05 – 6

У п'ятому випуску збірника “Ренесансних студій” представлено статті вітчизняних і зарубіжних науковців, що торкаються актуальних аспектів вивчення ренесансної літератури, а також шляхів сприйняття та подальшого розвитку духовної спадщини доби Відродження в культурі наступних епох. Науковий матеріал, зібраний у виданні, покликаний збагатити уявлення щодо проблематики художньої культури Ренесансу. Укладачі збірника, вважаючи за одне із головних своїх завдань популяризацію маловідомих персоналій епохи Ренесансу, продовжують вводити у науковий обіг ряд нових імен. З цього випуску розпочато рубрику “З майстерні художнього перекладу”, в якій планується публікація фрагментів із творів ренесансних авторів (мовою оригіналу та в українських перекладах).

Збірник може зацікавити широке коло науковців, викладачів гуманітарних дисциплін, аспірантів, студентів та кожного, хто вивчає культуру епохи Відродження і небайдужий до її естетичних та духовних надбань.

ББК 83.3 (0) 4 УДК 82.09

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 5

Технічний редактор Ю.І.Черняк

Оригінал-макет Ю.І.Черняк

Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К⁰⁰”

Підписано до друку 1.09.2000 р. Формат 60x84/16

Ум. друк. арк. 7,64. Зам. № 277. Наклад 200 прим.

Папір Data Copy 80/92. Друк ризографічний.

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