

Гутарук Олена  
(Запоріжжя)

## Діалогічний та риторичний первені у діалогічних творах

### Діалогічний первінь

Л.М.Баткін характеризує італійський діалог XV ст. як такий жанр, що є не “формою”, а “формуванням” (*forma formans*)<sup>1</sup>. Тим самим дослідник наголошує на креативній, твірній, первісній ролі жанру, що розуміється ним не як “зручне готове вмістилище думки, а як джерело її руху”<sup>2</sup>. Акцентним атрибутом будь-якого твору, що складений у жанрі діалогу, постає ознака процесуальності. Процесуальності, варто наголосити, саме комунікативного характеру.

Відома американська дослідниця діалогів італійських гуманістів Вірджинія Кокс стверджує, що цей жанр є “унікальним серед близьких до нього жанрів” завдяки тому, що окрім репрезентації певного масиву інформації дозволяє “водночас відобразити [сам] процес, в ході якого та чи інша думка передається аудиторії, яка знаходиться у певному місці і у певний час”<sup>3</sup>, і отже також потребує певної характеристики. Звісно, говорить вона, цікавість авторів різних діалогів до згаданих частковостей (особистостей співрозмовників, місця та часу проведення розмови) є завжди різною, проте, “навіть у тих діалогах, форма яких є найбільш традиційною, елемент мімезису завжди наявний”<sup>4</sup>. Зробимо уточнення щодо цієї тези – елемент мімезису, або художнього відтворення саме процесу спілкування з усіма супровідними у цьому процесі деталями, які так чи інакше входять у рамку будь-якої комунікації.

З’ясування і своєрідна легітимізація міметичної природи надзвичайно протейчного у своїх конкретних проявах діалогічного спадку, тобто такого, що здатний набувати ознак різних жанрів (що навіть віддає своєрідною поліжанровістю), думаєть-

## II. Історико-літературний процес

ся, нарешті дозволить ввести діалог у систему генерики. Основним каменем спотикання на шляху генологічної атрибуції діалогу була саме нечітко виражена його відтворювальна здатність. Причому складність із визначенням ресурсів міметичності діалогу відчував не лише Арістотель, але й, навіть, доволі близькі до нашої епохи дослідники, як, скажімо, Л.Ольшки. Так, на думку останнього, у діалозі "...справжній предмет бесіди і обговорення ... вставлений у рамку взаємних компліментів, якими обмінюються співрозмовники, морально-філософських роздумів, сентенцій та вчених цитат, сторонніх та риторичних запитань і відповідей, фіктивних сумнівів та таких зауважень, що не стосуються справи, відступів, які витісняють основний предмет обговорення з поля зору. Так виникають урочисті звертання, банальні висловлення удаваної чемності, увесь цей театральний реквізит..."<sup>5</sup>. Л.Баткін, спростовуючи дане твердження, заявляє, що перераховуючи так уважно "увесь цей театральний реквізит", дослідник досить неуважно поставився до аналізу його значення в структурі діалогу, внаслідок чого головні елементи діалогічного первення зовсім нівелювалися при такому ракурсі, що обрав Л.Ольшки у своєму аналізі діалогу.

Справді, уся "реквізитна", оздоблювальна частина діалогу у вигляді риторичних звернень, церемоніальних відповідей, процедурних ритуалів може здатися непотрібним баластом на тілі породжуваної істини, яка проголошується Ольшки "справжнім предметом бесіди". Звісно, представлення думок, різних точок зору посідає в діалозі найголовніше місце, однак не менш важливим є також те, як сприймається та чи інша точка зору, як здійснюється зворотній зв'язок з аудиторією.

Вірджинія Кокс натомість висловлює припущення, що саме увага до так званого **фону**, на якому протікає процес аргументації, і є тією "вирішальною ознакою, можливо, найвирішальнішою рисою, що вирізняє діалог з-поміж інших аргументативних жанрових форм"<sup>6</sup>. Адже, як продовжує дослідниця, жанри типу монографії або енциклопедії, скажімо, "посібники з вишколу соколів чи з експлуатації автомобілів запропонують ту інформацію, яка нам потрібна аби навчитися тренувати соколів чи відремонтувати машину, проте вони мало

розкажуть – чи принаймні, не викличуть належного інтересу з боку читачів щодо декодування цієї інформації – про те, **які люди володіють** [це і подальші виділення мої – О.Г.] такою інформацією, і **які люди її потребують**, або ж про те, **які риторичні проблеми** можуть спіткати укладача посібника у його спробах поділитися з кимось своїми знаннями”<sup>7</sup>. Цей вислів можна кваліфікувати як основоположне визначення діалогічного первеня, специфічного художнього начала, що програмує жанрові властивості діалогу саме як жанру і відвертає від нього звичні закиди щодо атрибуції його суто як форми художнього вираження.

Таке особистісне начало у презентації поглядів, деталізована увага на живих відгуках співрозмовників, хоча б мінімальна сценологія та опис обставин бесіди складає той арсенал міметичних засобів, який цілком забезпечує заслужене місце діалогу в системі інших літературних жанрів.

Як було зауважено вище, Вірджинія Кокс вважає фундаментальною жанроформлюючою ознакою діалогу його кореляцію з процесом спілкування<sup>8</sup>. І за цією саме ознакою, на її думку, варто з’ясовувати його жанрові властивості, замість того, щоб визначати характер провідної діалектичної моделі мислення, наявної в тому чи іншому діалогічному творі<sup>9</sup>.

Усі типи діалогів, навіть розведені у хронологічному плані, єднає те, як припускає В.Кокс, що діалог можна тлумачити як своєрідний симптом деякої “ускладненості у передачі знань у суспільстві”<sup>10</sup>, яка загалом притаманна усім перехідним епохам. “Причини такої кризи у комунікації можуть бути епістемологічними або соціокультурними, або ж комбінуватися між собою”, серед них варто зазначити “втрату традиційної впевненості, довіри до самої ідеї стабільності, усвідомлення значного зрушення у засобах спілкування та зміну типу аудиторії, причетної до літературних діалогів”<sup>11</sup>. Врешті-решт, діалог постає не лише як симптом комунікативних ускладнень у межах перехідної епохи, але й як вияв бажання повернути втрачену легкість спілкування шляхом “реформування комунікативних навичок та повернення до вивчення основ аргументації”<sup>12</sup>. Ця мета – відродження ораторських технік – зазвичай досягається у процесі поглибленого штудіювання курсів

## II. Історико-літературний процес

риторики. Отже, риторичний первінь можна також вважати одним із вельми важливих конститuentів діалогу як жанру.

### *Риторичний первінь*

Культура думки відігравала за доби Ренесансу надзвичайно вагому роль. Саме в цей час дбайливе культивування навичок мислення отримало, напевне, безпрецедентний в історії європейської цивілізації розмах. Сам “гуманізм склався навколо ідеї нормативного мовлення”<sup>13</sup>, що знаходила своє втілення у розвиткові здібностей “правильного говоріння” і “правильного мислення”.

Джерелом нормативності та значимим канонем для гуманістів був, як відомо, спадок античності. Ясна річ, що й середньовічні схоласти припадали до цього джерела, проте ставили при цьому перед собою зовсім інші цілі. Не центруючи свій інтерес на плані історичного буття людей, чи то, навіть, не дуже й прагнучи покращити людську породу за допомогою надбань самого людства, вони виносили свій ідеал і свою ідею нормативності за межі людського життя, звертаючи натомість погляд до Святого Письма, Богом дарованого людям. Як відомо, в Середні віки, з’явилися перші церковні ордени, тобто товариства людей, пов’язаних між собою метою в результаті духовних пошуків “витіснити світ”. “Не-політичний, не-публічний характер християнських громад вже на ранній стадії підлягав вимозі формувати *corpus*, “тіло”, члени якого повинні пов’язуватися один з одним, як брати однієї сім’ї”<sup>14</sup>.

Ренесанс не лише відродив культуру античності, але й вивільнив ресурси людської автономності, дозволивши людині осягати власну досконалість, по суті, у необмеженому горизонті її життєдіяльності.

Як зазначає Г.Арендт, “досконалість” (*virtus*) потребує “громадської сфери, де можна виділятися та відрізнити себе від інших”<sup>15</sup>. Вдосконалювати свої здібності “правильного говоріння” та “правильного мислення” дуже зручно було саме у вільному спілкуванні – у стихії діалогу. Цілком слушною у такому контексті є теза Л.Баткіна про те, що діалог є нічим іншим, як “літературною моделлю гуманістичного світу”<sup>16</sup>.

Як вже говорилося раніше у цій статті, уся література ренесансної доби несла на собі глибокий відбиток риторичності, адже була “глибоко вкорінена у риторичній традиції”<sup>17</sup>. В.Онґ, дослідник тюдорівських трактатів із риторики, говорить, що посібники з ораторського мистецтва справді заповнили собою полиці університетських бібліотек та книгарень, справляючи “масивний вплив на усі жанри художньої літератури”<sup>18</sup>. По суті своїй, уся художня література Ренесансу виростала у риторичній колісці, адже першою стадією навчання письменницькій майстерності було наслідування класичних взірців. У навчальних курсах з риторики на початковому етапі учнів вчили прийомам *imitatio* (з лат. “наслідую”). Прийомів наслідування було досить багато, але основними з них вважалися: власне *imitatio* (тобто вивчення стилю певного автора і намагання відтворити його манеру), “*translatio linguarum*” і в тому числі й подвійний переклад, тобто поетапний переклад спершу на одну мову – зазвичай з латини на англійську, а потім з англійської на латину (цей прийом був дуже популярним у тюдорівську епоху), *paraphrasis* (відтворення літературного тексту іншими словами тієї ж мови), *metaphrasis* (переклад літературних творів у іншій формі, скажімо, прозу віршами, а вірші – прозою), *epitome* (скорочення тексту при переказі) і т. ін.<sup>19</sup>. Загальний опис усіх технік риторичної майстерності зайняв би дуже багато місця і, власне, існує надзвичайно великий масив критичної літератури з цієї теми, тому варто обмежитися лише найрепрезентативнішими прийомами ораторського мистецтва, що мали програмуєче значення для літератури тієї доби.

Водночас із імітацією студенти вивчали напам’ять чимало прикладів із класичної літератури, ніби накопичуючи той матеріал, або ж “соріа”\*, на основі якого вони “вигадували” власні твори і вчилися знаходити свої аргументи (ще однією із доволі популярних риторичних технік була техніка *inventio*) і робили при цьому спроби перевершити ці моделі (прийом *declamatio*)<sup>21</sup>. Це потребувало більш серйозної підготовки студента і тому цей етап він проходив, так би мовити, у

---

\* Звідси виростала традиція каталогізації та колекціонування “загальних місць” і, напевно, саме в цьому коріниться етимологія англійського слова *copybook* (зошит) від “*copie*” *book*<sup>20</sup>.



## II. Історико-літературний процес

“середній школі” риторики. В університетських же програмах з цієї дисципліни передбачалось вивчення і вдосконалення значно складнішої техніки *disputatio*, тобто власне техніки ведення полеміки, суперечки, діалогу.

Гуманістична культура, базуючись на так званих учених, тобто нормативних принципах комунікації, які розроблялися риторикою, з неминучістю мала зумовити появу широкої інтертекстуальності, по суті, спровокувавши цим встановлення глибинних діалогічних зв'язків усередині усієї класичної і неокласичної європейської культури<sup>22</sup>. Таким чином, спостерігаємо вихід діалогічності за межі суто літературного жанру, або ж якщо розглядати літературну продукцію як відбиток цієї діалогічної суцільності, то можна погодитися зі словами Л.Баткіна про те, що “у кожному діалозі, власне, подається фрагмент нескінченної дискусії, оскільки репрезентується *usus disputandi*, повсякденний спосіб культурного існування”<sup>23</sup>.

Діалогічний характер ренесансної культури розвивався у напрямку інтелектуальної гри. Тренування думки з необхідністю включало елемент навчальної гри. Виховання думки включало гру розуму, а остання дуже часто виростала у гру словом<sup>24</sup>. У такий спосіб міметичність діалогічного первення поєднувалась із дігетичністю, або експресивністю риторичного первення. Дидактична ж не-відображальна природа риторичного дискурсу у своєму крайньому вияві оберталася антипсихологізмом. Адже зазвичай риторичне письмо відзначалось високим ступенем “ідеальності” наративу, що полягала у посиленій увазі до абстрактних категорій та ігноруванні конкретних деталей людського життя.

Справді, будь-який риторичний дискурс часто характеризується як антипсихологічний, тобто такий, в якому “відсутнє внутрішнє мотивування людських вчинків при заміні його натомість тим або іншим фізичним зображенням, тим або іншим зовнішнім мотивуванням”<sup>25</sup>. Акцент на зовнішній мотивації, поясненні внутрішніх дій через коди “поверхні”, виразно проявляється у літературі античної епохи, яка дає нам перші зразки риторичного письма. Як відомо, античні греки та римляни з-поміж усіх видів мистецтва виділяли саме ті його види, які давали можливість культивувати роботу з пластич-

ними формами, і через те, у першу чергу любили скульптуру. Очевидно таке зацікавлення формою, пластикою позначалося і на їх сприйнятті інших видів мистецтва. Бо ж цілком можливо уявити собі перенесення рис пластичності тіл на пластичність слів, наприклад, при читанні творів літератури. З урахуванням цього, напевне, античний антипсихологізм варто називати “пластичним”.

В історії літератури відома ще одна надзвичайно колоритна в плані риторики епоха – Ренесанс. Риторизм був питомою стихією як літератур континентальних країн Європи, так і літератури Англії. В останній найриторичнішою добою прийнято вважати часи правління королеви Єлизавети I Тюдор.

Діалогічні твори багатьох письменників єлизаветинської доби, і зокрема діалоги Ніколаса Бретона (котрі складають майже половину його прозової спадщини), репрезентують явний антипсихологізм і у зображенні вчинків персонажів, і у розповідях про їхні душевні порухи. Проте природа цього антипсихологізму вже не має тілесного характеру, бо не вкорінена подібно до антипсихологізму античності у замилюванні пластикою тіла. Єлизаветинці відверто милувалися “пластичністю” слова, з цієї причини антипсихологізм такого типу варто називати “риторичним”.

Вельми показовою у цьому контексті виступає загальна оцінка єлизаветинської прози, яку дає Джон Кері у статті “Проза XVI–XVII ст.”<sup>26</sup>. Єлизаветинська література, на його думку, відзначалась надзвичайною **поверховістю** [виділ. мною – О.Г.]. “Розфарбовування поверхні прозового тексту найрізноманітнішим комплексом риторичних фігур і було, головним чином, саме тим, що по-справжньому цікавило авторів подібної прози. Смісл мав другорядне значення. У цьому плані їхня проза мала більше подібності з “fabric design” чи з мистецтвом танцю, аніж із літературою. Нарація зводилась або до опису випадків, або ж замінювалась моральною діатрибою і спором... По суті, це було всього-на-всього оформленням та переоформленням школярських банальностей”<sup>27</sup>.

О.М.Веселовський у своєму дослідженні літературної спадщини Боккаччо, його літературного оточення та витоків художньої традиції, яка напувала прозу великого італійця,

## II. Історико-літературний процес

також відзначав як вельми характерну рису творчості, притаманну більшості письменників Відродження, їхній “риторизм”. На думку цього видатного дослідника, він виявлявся у “звичній перевазі фрази над змістом”. Цю письменницьку манеру вчений визначає як “постійне ходіння на котурнах”, називає “психологічною складкою епохи”<sup>28</sup>. З аналізу “Декамерону”, здійсненого О.М.Веселовським, дуже виразно проступає близькість риторизму і психологізму, причому останній у такому сусідстві набуває негативного забарвлення, постаючи як “антипсихологізм”. Вчений зауважує, що коли Боккаччо працював над “Декамероном”, то нібито його внутрішній “ритор підказував психологу”<sup>29</sup>, внаслідок чого опис проявів внутрішнього життя людини часом цілком “виходив за межі психічного моменту, нібито виділяючись із дійсності”, і виникало враження, що при описі чогось конкретного за змістом письменник починав “орудувати узагальненнями”<sup>30</sup>.

Майстри слова епохи риторизму, як відомо, виявляли схильність до мислення загальними місцями (commonplaces), до пояснення й опису певних ситуацій через абстрактні універсалії. Внаслідок цього нарація нерідко набувала вигляду каталогізації загальних прикладів, або ж оповідь могла уподібнюватися до анатомізації конкретного випадку, який пропускався крізь увесь багаж шкільної та університетської освіти, набутої автором.

Певна “штучність”, “робленість”, “механічність”, на яку вказувало чимало дослідників ренесансної літератури (зокрема Баткін Л.М., Веселовський О.М.), зумовлені перехідним статусом самої епохи, яка прагнула опертися на духовну спадщину при просуванні за межі звичної традиціоналістської картини світу. Це породжувало парадоксальне роздвоєння у портреті тогочасної особистості, яка спрагло сприймала класичний спадок предків, намагаючись “канонічно” оцінювати події та явища своєї сучасності, і разом з тим нерідко ніби нівелювала живу довіру до зразків класичного знання, виказуючи своє умовне ставлення до тих *exempla*, загальних місць із античного канону, за допомогою яких автори Ренесансу відтіняли образи своїх сучасників<sup>31</sup>.



Тут більше йдеться, навіть, не про “антикізуюче змагання” (термін С.Аверінцева), при якому автор постійно декларував своє шанобливе ставлення до певного класичного авторитета і водночас прагнув його перевершити, а про фонове, умовне риторичне ставлення до класичної пам’яті. (Хоча, сам вибір тих засобів, з якими літератор вступав у це змагання, засвідчував його кореневу причетність до тієї традиції, яку він мав намір підкорити.) Прояв цього фонового, умовного риторичного звертання до джерел класичності можна ілюструвати словами Джордано Бруно, в яких він вихваляє королеву Єлизавету, називаючи її “богинею”, зображуючи її портрет у такий спосіб: “Софоніза, Фаустина, Семіраміда, Дідона, Клеопатра, котрі у колишні часи могли стати славою Італії, Греції, Єгипту та інших країн Європи й Азії, хіба не здаються жалюгідними у порівнянні з нею як за фізичною красою, так і у володінні народними і науковими мовами, у знанні наук та мистецтв, за мудрістю керування... та за всіма іншими суспільними та природними чеснотами?”<sup>32</sup>.

Крайня етична поляризованість риторичного дискурсу, його тісний зв’язок і спорідненість з моральною філософією (однією з п’яти “*studia humanitatis*”<sup>33</sup>), яка, передбачаючи обов’язкову оцінку будь-якої реалії за шкалою “добре-погано”, озброювала автора цілим набором ораторських технік для відстоювання чи осуду певного явища. Показовим у цьому контексті є навіть один перелік цих технік “творення орації”: “байка (в Езоповому сенсі), нарація чи казка (tale), хрія (прославлення чи засудження слова або вчинку), сентенція або гномічний вислів, спростування чогось або заперечення, підтвердження та схвалення, загальне місце або ампліфікація (розширений опис) певної чесноти чи гріха, панегірик чи звеличення, лайливе зображення, порівняння, портретний опис, теза або узагальнення, *legislatio* або виправдання певного закону чи його критика”<sup>34</sup>.

Серед усіх цих ораторських прийомів найпоширенішими і найважливішими були, на думку Вальтера Онга, саме *encomium* (хвала) і *vituperatio* (засудження), бо ж, за словами дослідника, “від часів античності середньовічна і ренесансна літературна практика і навіть більше, уся теорія, оберталися саме навколо

## II. Історико-літературний процес

цих двох тем, причому з таким розмахом, який важко уявити у наші часи”<sup>35</sup>. Таким чином, коли ренесансний мислитель Дж.Бруно порівнював королеву Єлизавету із славетними образами жінок-правительниць, зображуючи її **на фоні** історичних осіб, то ніби за іронією долі, його пістет перед традицією обертався її формалізацією. Внаслідок цього його думка неумисно розставляла акценти за шкалою: “сучасність – безумовно добра, велична, найвеличніша епоха” і “давнина – доба, умовно велична, затьмарено велична, така, що поступається сучасності за величчю”. Причому, у цитованому вище риторичному описі королеви Англії з очевидністю помітне суміщення слів із дійсністю. Бруно, скажімо, відходить від історичної правди хоча б тоді, коли звеличує невимовну красу цієї жінки, адже насправді Єлизавета Тюдор ніколи не була красунею.

Наразі спостерігаємо ніби втілення Горацієвої формули поетичного акту: “Verba tene, res sequentur” (“Знай слова, а речі прийдуть самі”<sup>36</sup>). Знання, промовляння слів, здатних породжувати, надбудовувати іншу реальність, можна назвати основним імперативом риторичної практики. Ця реаліе- або речепороджуюча функція ораторського слова своєрідно відбиває давню магічну функцію мови. Проте, якщо в епоху первісних суспільств між словами і реаліями ще не існувало розмежування й це породжувало віру в те, що шаман, жрець, промовляючи певні мовленнєві коди, може впливати на реальність, змінювати її згідно своїх добрих чи лихих намірів, то людина Новочасся, натомість, почала усвідомлювати наявність щілини між “словами” і “речами”, їхню взаємну необерненість, існування умовності при називанні явищ дійсності й суспільного договору в актах номінації<sup>37</sup>.

Набуте відчуття умовності щодо зв'язку слів і речей і разом з тим пам'ять про справжність цього зв'язку, підтримувана тривалою традицією Середньовіччя вважати Слова даром Божественного Промислу, породили амбівалентність у ставленні й користуванні словом людей ренесансної риторичної епохи. У літературній творчості тієї доби сакральне і секуляризоване тісно перепліталися між собою.

З одного боку, живе устремління гуманістів до джерел класичної спадщини, їхнє бажання шукати нові горизонти у межах канонічної традиції, занурення у давнину з метою віднайдення майбутнього підтримували магічну функцію слова як смисло-реалієпороджувача. У цьому, вочевидь, відбивалась давня довіра до авторитетного жерця, здатного словом “примовляти” речі, викликати у реальність певні смисли. Хоч, звісно, на зорі Нового Часу ця сакральна традиція знаходила своє втілення у доволі секуляризованих формах.

А з другого боку, автори ренесансної доби, ніби усвідомлюючи хиткість своєї причетності до цієї “жрецевої” традиції, відчуваючи могутню силу слова і власну неспроможність вповні ним оволодіти, навіть усупереч палкому бажанню цього досягти, ставали на “котурни”, як про це говорить О.М.Веселовський, тобто взамін справжньої віри у творення власної художньої реальності вони грали у її творення<sup>38</sup>. Гра словом стала чи не найпопулярнішою серед письменницьких технік в літературі Ренесансу.

Мовна гра розвивалась не лише у напрямку декорування, оздоблення “простого стилю”, орнаментування “поверхні” художнього дискурсу риторичними фігурами і схемами. Хоча цей напрямок, певно, можна вважати чи не провідним у практиці ораторського мистецтва (підручники з риторики рясніли масивними переліками та класифікаціями мовних фігур, тропів, відводячи надзвичайно багато місця саме описові технік декорування мови<sup>39</sup>). З ігри словом, інакше із гри абстрактними поняттями, вираженими у лексичних знаках, нерідко поставав цілий універсум, заселений схематичними універсаліями, які проявляли себе на різних рівнях – на рівні опису абстрактного простору, умовно-абстрактного часу, в описі загальних фігур людей, між якими встановлювалися найабстрактніші, суто схематичні стосунки, внаслідок чого вони нагадували собою слухняних маріонеток<sup>40</sup>, яких за ниточки “загальних місць” смикав письменник-деміург. Як іноді декларувалось у авторських звертаннях, присвятах та іншого роду текстах, творення цієї умовної літературної реальності мало бути підпорядковане визначальній меті автора “примовити” щасливе майбутнє, покращити уявою правду

## II. Історико-літературний процес

дійсності в описах “золотого світу”, який лежить за межами “мідного світу” природи<sup>41</sup> і виходить за рамки “неприкрашеного було” (“bare “Was” of history”)<sup>42</sup>. Тому, варто очікувати, що поява такої реальності мала здійснюватися на засадах етичної “заангажованості” письменників, на основі їхньої впевненості щодо власної спроможності правильно розставляти морально-етичні акценти. Літератори мали відчувати безумовну довіру до своєї уяви, проте, незважаючи на це, продукти уяви мали проходити обов’язкове “ліцензування” розумом (традиційні для елізаветинців погляди на поетичну уяву як “дисципліновану фантазію”, “контрольований вимисел”<sup>43</sup>). Але з власної письменницької практики, або ж із численних поетик автори все частіше дізнавалися про те, що “фігури [взагалі мовні засоби] можуть слугувати як для оздоблення, прикрашання будь-якої мови, так само й бути прикладом зловживання мовою, оскільки, дозволяючи вийти за межі звичної практики висловлювання, вони можуть бути використані з метою ввести в оману вуха, а чи ж розум іншої людини, відводячи їх вбік від простоти і зрозумілості до певної двозначності, поруч з якою наша мова набуває рис підступності та зловорожих ознак...”<sup>44</sup>.

Ця, так би мовити, провокаційна властивість мови, що найповніше постає у концепції “мови як чудовиська” Еразма Роттердамського (здатність слова одночасно виражати і схвалення й осуд<sup>45</sup>), також повсякчас обігривалась письменниками у своїх цілях. Так, скажімо, усвідомлення цього не зупиняло майстрів слова перед спокусою використати означену вище властивість мови з метою вдосконалення своїх письменницьких навичок, а іноді й навпаки, тільки підштовхувало їх до творення “хімерних образів” (“conceits”), чудернацьких прийомів, які мали виразити неповторність авторської манери та розважити читацьку аудиторію несподіваним поворотом думки<sup>46</sup>. Тим паче і читачі прагнули такого роду розваг. Відбувався рух у напрямку ускладнення смислового малюнку фрази, затемнення або ж витонченого “екіпірування” слова. Рух цей, підтримували як читацькі захоплення і запити, так і бажання письменників зробити своє письмо інтелектуальним і рафінованим. Крайнім проявом цієї тенденції вважається евфуїстичний стиль. Як зауважує Дж.Дандес, “аудиторія часів

Спенсера не любила, коли дискурс поставав перед нею в оголеному вигляді”<sup>47</sup>.

Таким чином, у діалогічних творах італійських гуманістів, а також їхніх правонаступників на теренах британської літератури, спостерігається органічне поєднання діалогічного первеня з риторичним. Відмінності між ними можна простежити за провідною установкою автора та принципом, згідно з яким він творить свій дискурс. Діалогічний первінь можна атрибуувати як міметичний, такий, що скеровує читацьку увагу на сам ритуал акту спілкування, який обов’язково відтворюється у будь-якому зразкові цього жанру. Риторичний первінь є натомість дігетичним, експресивним, таким, що створює у письменника і читача творче діалогічне напруження у напрямку класичних взірців і вкладає в письменницьке слово потужний заряд творчої гри, що проступає водночас і як гра думкою, і як гра словом.

Експресивний, виражальний характер риторичного дискурсу визначається передусім тим, що письменник може будувати свою гру лише тоді, коли усвідомлює відчутне віддалення світу речей і світу слів. Гра ця виглядає як інтелектуальний “танець” на тій площині, що є ніби водорозділом між зазначеними двома світами, як деміургічні вправи автора, націлені на їх зближення, часом безвідносно до реально існуючих зв’язків між референтами та знаками. Крім того, читач зі свого боку, прагнучи декодувати організовані рукою письменника концептистські “дивні зустрічі” між словами та речами, зосереджує свою увагу саме на цьому фантазійному моменті, на тих ігрових інтертекстуальних контактах, що виражені у творчості певного автора у вигляді численних думок інших письменників та його можливих відгуків на ці погляди. Тож, у такий спосіб, риторичне письмо значною мірою відволікає увагу реципієнта від живої реальності, яка так чи інакше (чи то з волі автора, чи мимоволі) проступає у будь-якому творі художньої літератури.

---

<sup>1</sup>*Баткин Л.М.* Итальянский гуманистический диалог XV века. Выражение стиля мышления в структуре жанра / К истории культуры Средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – С.178.



## II. Історико-літературний процес

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>*Cox Virginia*. The Renaissance dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – P.4-5.

<sup>4</sup>Ibid. – P.5.

<sup>5</sup>Цит. за *Баткин Л.М.* Цит.вид. – С.181.

<sup>6</sup>*Cox V.* – P.6.

<sup>7</sup>Ibid.

<sup>8</sup>Ibid.

<sup>9</sup>Ibid.

<sup>10</sup>Ibid. – P.7.

<sup>11</sup>Ibid.

<sup>12</sup>Ibid.

<sup>13</sup>*Баткин Л.М.*, Цит.вид. – С.177.

<sup>14</sup>*Арендт Г.* Становище людини. – Львів: Літопис, 1999. – С.58.

<sup>15</sup>Там само. – С.54.

<sup>16</sup>*Баткин Л.М.* Цит. вид. – С.177.

<sup>17</sup>*Ong Walter J.* Rhetoric in Renaissance England / Studies in the Renaissance. – Volume XV. – MCMLXVIII. – P.39.

<sup>18</sup>Ibid.

<sup>19</sup>*Miller E. W.* Double Translation in English Humanistic Tradition// Studies in the Renaissance. – Vol. X. – New York, MCMLXIII. – P.164.

<sup>20</sup>*Ong Walter J.* Op.cit. – P.47.

<sup>21</sup>Ibid.

<sup>22</sup>У тюдорівській літературі були відомі зразки інтертекстуальних діалогічних відносин. Так, скажімо, цікаві за своїм характером діалогічні взаємини могли утворюватися під час придворних та салонних ігор, у діяльності так званих “coterie”, тобто своєрідних артистичних гуртків навколо видатних літераторів таких, як, наприклад, Джон Донн та ін.

<sup>23</sup>*Баткин ЛМ.* Цит.вид. – С.177.

<sup>24</sup>*Ong Walter J.* Op.cit. – P.49.

<sup>25</sup>*Лосев А.Ф.* Гомер. – М., 1960. – С.145.

<sup>26</sup>*Carey John.* Sixteenth and Seventeenth Century Prose / English Poetry and Prose, 1540-1674, ed. by *Cristopher Ricks*. – London, 1970. – P.361.

<sup>27</sup>Ibid.

<sup>28</sup>*Веселовский А.Н.* Собрание сочинений. Издание отделения Русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ. – Том пятый: Бокаччо, его среда и сверстники. – Петроград: Типографія Императорской Академіи Наукъ, 1915. – С.7.

<sup>29</sup>Там само. – С.514.

<sup>30</sup>Там само. – С.514-515.

<sup>31</sup>*Баткин Л.М.* Фиренцуола и маньеризм. Кризис ренесансного идеала в трактате “Чельсо, или о Красотах женщин”/ Советское искусствознание. – Вып. 22, – М.: Советский художник, 1987. – С.183-225. Зокрема див.: “класичний простір став предметом експерименту. Він був аналітично розкладеним і ніби своєрідно складений “неправильно” (С.212); як одну з основних маньєристичних особливостей вчений визначає “кризову зрощеність ренесансної традиції та її заперечення” (С.208), “бунт проти класичності” (С.211).

- <sup>32</sup>Бруно Джордано. О причине, начале и едином. – М.: ОГИЗ Государственное социально-экономическое издательство, 1934. – С.88.
- <sup>33</sup>Веселовский А.Н. Цит.вид. – С.7.
- <sup>34</sup>Ong Walter J. Op.cit. – P.44.
- <sup>35</sup>Ibid.
- <sup>36</sup>Горацій. Послание к Писонам (о поэтическом искусстве).
- <sup>37</sup>Carbajosa Natalia Palmero. Words and Things, or the Art of Rhetoric: An Approach to Renaissance attitudes to Language. From Shakespeare's Comedies // Ренесансні Студії. – 1998. – №3. – С.86-93.
- <sup>38</sup>Детальніше див.: Баткин Л.М. “Фиренцуола и маньеризм”: “тепер мистецтво не лише не намагається бути, але й не бажає навіть здаватися нічим іншим, як мистецтвом...”, “світ із видимими формами йому потрібен для винайдення цього ж світу заново” [С.216]. Сучасні американські теоретики літератури Рене Веллек та Остін Варрен також зауважують з цього приводу: “мистецтво більше шанує те, що здається, аніж те, що справді є” (Theory of Literature by Rene Wellek and Austin Warren. – London: Jonathan Cape Thirty Bedford Square, 1955, – P.226).
- <sup>39</sup>Ong Walter J. Op.cit. – P.45.
- <sup>40</sup>Горбунов А.Н. Драматургия младших современников Шекспира (предисловие) / Младшие современники Шекспира. – М.: Издательство Московского университета, 1986. – С.33.
- <sup>41</sup>Сидни Ф. Защита поэзии // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. – М.: Наука, 1982. – С.153.
- <sup>42</sup>Там само. – С.169.
- <sup>43</sup>Rossky William. Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic.// Studies in the Renaissance. – Volume V. – New York, MCMLVIII. – P73.
- <sup>44</sup>Puttenham G. The Arte of English Poesie. Ed. by V.Hathaway. – Cambridge, 1970. – P.19-20.
- <sup>45</sup>Forcione Alban K. Cervantes and the Mistery of Lawness: A Study of El casamiento enanosо у El coloquio de los perros. – Princeton: Princeton University Press, 1984.
- <sup>46</sup>Детальніше див.: Баткин Л.М. “Фиренцуола и маньеризм...”: “художнику було цікаво утверджувати своє внутрішнє бачення (“il concetto”, “il designo interno”). Предметом експерименту служить так чи інакше класичний канон – але, отже, і всі традиційні цінності, з ним пов’язані. Відбувалася їх “алієнація” (від лат. alienation “відчуження”) – С.217.
- <sup>47</sup>Dundas Judith. Allegory as a Form of Wit / Studies in the Renaissance. – Volume XI. – MCMLXIV. – P.231.