

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

Ренесансні Студії

Випуск 7

Запоріжжя 2001

УДК 82.09
ББК 83.3 (0) 4
Р39

Ренесансні студії / Випуск 7. – Запоріжжя, 2001. – 126 стор.

ISBN 966 – 599 – 120 -5

До збірника включено статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені актуальним питанням вивчення ренесансної літератури, а також рецепції духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох. Науковий матеріал, зібраний у виданні, покликаний збагатити уявлення щодо проблематики художньої культури доби Відродження й одночасно по-новому висвітлити окремі аспекти її вивчення. Укладачі збірки, вважаючи за одне з головних своїх завдань популяризацію маловідомих персоналій епохи Ренесансу, продовжують вводити у науковий обіг ряд “нових” імен.

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

Рецензенти: доктор філологічних наук, проф. *М.П.Кодак*,
доктор філологічних наук, проф. *В.Л.Смілянська*

Відповідальний редактор
доктор філологічних наук
Наталія Торкут

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

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (протокол № 4 від 14.06.2001 р.) та Вченою радою Запорізького державного університету (протокол № 10 від 25.06.2001 р.)

УДК 82.09
ББК 83.3 (0) 4

ISBN 966 – 599 – 120 - 5

© Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України, 2001.
© Запорізький державний університет, 2001.

Передмова

“Від європейського Відродження – до відродження України”

Епоха Відродження вже на рівні перших асоціацій у багатьох людей символічно пов’язується з весною. При слові “Ренесанс” у душі, напевне, виринає разом із образом юної Ботічелієвої “Прімавери” також відчуття свіжості, оновлення й весняного воскресіння усіх сил природи і найнеобхідніших ресурсів людської культури. Ця доба явила світу також приклад щирої довіри весняної молодості до цілорічної зрілості, досвід спраглого вслуховування до священного ритму життя і ніби спробу людини наблизити одне до одного два лики Януса – юність і старість, й бажання відкрити таким чином для себе лице вічності.

І себе перед вічністю.

Питанню про те, як ренесансні гуманісти зверталися й обігравали ключові міфи людства, присвячено безліч досліджень. Своїм авторством вони завдячують не лише людям з тих країн, чия приналежність до культури Ренесансу не ставиться під сумнів. На ці теми також багато розмірковують і ті вчені, котрі, не будучи укорінені в ґрунті з живими традиціями епохи Відродження, в силу історичної долі своєї нації змушені так би мовити віртуально “оживляти” для себе смисли цієї культури, або також лиш на рівні ідей прикладати ренесансні символи до духовних спадків своїх етносів. Питання ж про “вимушений” характер інтенцій цих дослідників, а також певну механічність цих “спроб Ренесансу” на теренах з іншими закономірностями побудови культурного дискурсу акцентує увагу на великому магнетизмові ренесансної моделі світовідчуття і світомислення.

Прикметним також видається той факт, що велика зацікавленість ренесансанців взаєминами між різними епохами повернулася щирою зацікавленістю їхніх нащадків щодо особливостей самої епохи Ренесансу, міфологізацією його ідеї, оформленням його як емблематичного типу міжкультурної комунікації. Очевидно, спостерігаємо тут вияв своєїрідної словесної магії, оживлення внутрішнього міфу слова “відродження”, пов’язаного з природнім циклом. Саме завдяки суголосності цього слова з тим весняним духом оновлення, який безвідносно до прокладених людьми державних кордонів і закладених історією культурних ландшафтів віє повсюди і з очікуваною послідовністю, усі чекають відродження.

I. Україна в контексті європейського Відродження

*Білоус Петро
(Житомир)*

Ренесансні алюзії “Історії о єдином папѣ римском”

Криза середньовічної свідомості як загальноєвропейське явище виявила себе неоднозначно й асинхронно в різних літературах. В українському письменстві синдром цієї кризи дав про себе знати десь у другій половині XVI ст., і то лише у колах тодішньої культурної та художньої еліти, що спромоглася в обставинах візантійської зашореності вдихнути свіжі західні вітри, які несли вільнодумство та скептицизм. То були вітри Реформації, провідні ідеї якої так слушно співпали з патріотичними та антикатолицькими настроями української інтелігенції. Про зв'язок Ренесансу та Реформації уже чимало сказано¹, тому, не вдаючись до дискусії щодо характеру цих явищ в Україні, спробуємо простудіювати один факт літературного процесу кінця XVI ст. – “Історію о єдином папѣ римском”². Нижче подаємо фабульну частину цього твору у перекладі з давньоукраїнської книжної мови³.

Історія про одного папу римського

Після Формози папою у Римі став Петро гугнивий, той блудник, котрого сам цар римський своїми очима у блуді бачив

і за те зганьбив – відрізає йому один вус і півбороди та із столиці вигнав. Той зробився смиренним і виблагав у царя, аби дав йому днів сорок на покаєння, а сам намислив за цей час до столиці своєї добратися. Затворився у вежі, навчив голуба з вуха свого пшеницю дзьобати, із вуст воду пити, літати до вух та до вуст.

А через сорок днів звелів йому цар показатися всьому людові з вікна вежі. І коли він у вікні постав, тоді той вивчений голуб прилетів до його вуха пшеницю дзьобати і з вуст воду пити. А потім, відчинивши вежу, вийшов і до всього народу каже: “Що ви щойно бачили на вежі?” І всі мовили: “Бачили Святого Духа в образі голуба, який говорив тобі у вуха і уста, тож благаємо, скажи нам, що він тобі сказав?”

І бреше їм блудник: “Візьміть усі по каменю та й киньте у царя, бо велів мені голуб – Дух Святий, щоб папа був володарем єдиним, а не цар”. І вчинили люди так, і побили царя. Звідтоді і немає царів у Римі. З того ж часу папи та священники римські не мають вусів та бороди.

Потім той безсоромний гугнивець, пануючи над римлянами і волю собі маючи, зробив архідияконом дівицю Стефанію, у чоловічий одяг вбрану, і блудив з нею. Вона ж після смерті його стала папою, і якимось саме на Богоявлення прийшла на Тибір-ріку освятити воду та й викрила себе, дитину народивши. І була очевидною її ганьба.

Відтоді і донині не святять воду на Богоявлення, і коли хочуть поставити папу, обдивляються його: чи то є чоловік, а не дівиця, і обдивившись, говорять народу: “Мужчина, мужчина!” – і так ставлять папу. (...)

У цьому варіанті твір (а сюжет про “папісу та Петра гугнивого не раз зустрічається в українських анонімних та авторських полемічних писаннях Г.Смотрицького, С.Зизанія, К.Острозького та ін.) становить собою обробку кількох ранньоренесансних новел. М.Грушевський припускає, що легенда про “папісу Іоанну” виникла в середині XIII ст. в Італії і має фольклорне походження. До середини XVII ст. її використовували у різних літературах із безсумнівною довірою до історичного “факту”, хоч у хронології його відтворення

I. Україна в контексті європейського Відродження

траплялися значні розбіжності. За легендою, Іоанна – нібито донька англійського місіонера – зі своїм коханцем-монахом приїхала до Рима і під чоловічим іменем прийняла священство, стала кардиналом, зрештою – папою, а після двох років правління померла, народивши дитину⁴. Ще в XVII ст. французький історик Блондель довів фіктивність цієї оповідки, а проте до неї охоче вдавалися в антипапських колах у період Реформації. За художньою структурою та легенда досить легко вписується у “казусну” ренесансну новелу з елементами куртуазності та авантюристичності.

Що ж до Петра гугнивого, то це зовсім інша історія, майстерно оздоблена фольклорними мотивами, що потрапили в Україну із Західної Європи⁵. Новела про підступність та хитрощі папи римського у виборюванні єдиновладдя за своїм змістом нагадує твори про великих шахраїв, а фольклорний колорит підказує її демократичне спрямування.

В “Історії про одного папу” обидві новелістичні фабули зводяться воєдино, і таким чином контамінований текст набуває дещо іншого виміру, вибудовується у композиційно і сюжетно складніше літературне утворення. При цьому не втрачаються елементи, що живлять його художню плоть – анекдотизм, фарсовість, інтермедійність – усе це притаманне “низовому” ренесансному мистецтву слова, відповідає природі сміхової культури епохи Рабле.

Безперечно, на українському ґрунті “Істрія” мала передусім ідеологічний підтекст, зумовлений складними міжконфесійними стосунками. Образ папи римського моделюється за принципом гротескно-сатиричного портрета, на якому деталі, “достовірні риси” не мають значення, бо це – символ, узагальнення, спільний знаменник, художнє знамення, що вказує на ущербність будь-якого папи римського. Відтак єднається і стратегія літературного тексту: викриття шахрайства – сатира – памфлетний осуд – риторика і моралізаторство. Сакральний ореол папства тьмяніє під пером літератора-скептика і вільнодумця, котрий оживлює в художніх образах ересь, спрямовану проти головного священнослужителя. Цей автор висміює “самого” папу римського – і цей різновид трагізму обертається на руйнівний сміх, регіт, який має, проте,

силу оберега, бо – оберігає ідеали раннього християнства, християнську мораль, проігноровану на найвищому рівні. Моралізм в “Історії” – прикметна його риса; моралізм встановлює і чітко акцентує строгі рамки, поза якими навіть папа римський перетворюється на посміховисько. А те, що об’єктом осміяння є табуований християнством еротизм (“блуд”), “гугнивість” (за “Словарем” Б.Грінченка, “гугнявий” – гнусливий, той, хто говорить нечітко, в ніс, мимрить), шахрайство, – свідчить про ренесансний тип сміху, який, на думку М.Бахтіна, “протистояв офіційній і серйозній (за своїм тоном) культурі церковного феодального середньовіччя”⁶.

“Історія про одного папу” вдало покладена в контекст православно-католицької полеміки другої половини XVI ст. – першої половини XVII ст., але не на рівні теоретико-богословських суперечок чи з’ясування політичних стосунків, а на рівні фольклорного пародіювання історії папства та лукавого блазнювання, що розраховано на масове сприйняття і поширення в такій “легкій” формі антипапістських та антикатолицьких настроїв. “Історія” письмово підхопила загальноєвропейські анекдоти про папу римського, щоб перевести їх заново в усну традицію серед православного люду. Для грамотних людей “Історія” могла бути не просто ідеологічним і моралізаторським чинником, а розважальним читивом, що також дотикає традицій Ренесансу і лягає в основу українських белетристичних жанрів. “Історія” розрахована на “середнього” православного, хоча її фабульна частина активно проникає і в серйозні полемічні трактати українських письменників аж до кінця XVIII ст.

“Історія про одного папу римського” – твір вочевидь інтертекстуальний, “скроєний” з чужоземних джерел і запрограмований на дискусію про християнську етику, але техніка його літературного виконання, а відтак стилістика і поетика художніх засобів – питома українські. Текст твору засвідчує, що саме в цьому плані відбуваються помітні структурні зміни в художньому письмі, яке поступово звільняється від середньовічних стереотипів і тяжіє до ренесансної розкутості та розважливості. В усякому разі, “Історія” внесла в українську прозу другої половини XVI ст.

I. Україна в контексті європейського Відродження

дух ренесансної новелістики і художній погляд на принципові конфлікти тогочасного суспільства.

-
- ¹ Філософія Відродження на Україні. - К., 1990; Нічик В.М., Литвинов В.Д., Стратій Я.М. Гуманістичні і реформаційні ідеї на Україні (XVI – початок XVII ст.). – К., 1990; Секуляризація духовного життя на Україні в епоху гуманізму та Реформації. – К., 1991; Європейське Відродження та українська література XIV-XVII ст. – К., 1993; Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія у 2 ч. – К., 1995; Проблема людини в українській філософії XVI-XVII ст. – Львів, 1998; Циганок О. До питання про ренесансний гуманізм та Відродження в Україні // Ренесансні студії. – Вип. 2. – Запоріжжя, 1998. – С.81-90.
- ² Твір відомий нам з копії 1580 р., зробленої в Супрасльському монастирі; у збірнику, куди увійшли антикатолицькі твори, “Історію” подано під заголовком: “Слово ннкогда давно на римлян у старых кройниках писано о их отщепенстве, и о их папах блудных, Петрн гугнивом, и яко жонка нечистая папою бысть”.
- ³ Перекладено за виданням: Попов А. Обличительные списания против жидов и латинян // Чтения в Обществе истории и древностей российских. – 1879. Кн. 1. – С.38-39.
- ⁴ Грушевський М. Історія української літератури: В 6. – К., 1995. – Т.5. – Кн.2. – С.53-56.
- ⁵ Див.: Яременко П.К. Український антикатолицький памфлет кінця XVI ст. // Філологічний збірник. – К., 1958. – С.203-210.
- ⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.,1990. – С.8.

Непорожня Надія
(Вільнюс, Литва)

Роль Ф.Скорини в еволюції писемної мови слов'ян (українців та білорусів) Великого князівства Литовського

У численних дослідженнях багатогранної діяльності видатного діяча білоруського Ренесансу Франциска Скорини вже протягом двох століть найчастіше акцентується його роль східнослов'янського першодрукаря¹. З'ясування технічного боку справи – яким модерним на той час поліграфічним обладнанням і чи власноручно орудував перший східнослов'янський книговидавець – завжди буде цікавити кожного інтелігентного патріота.

Безсумнівна приналежність Скорини до слов'янської культури в цілому, а також і до європейської, не позбавляє його особливої причетності до специфічно білоруських національних культурних традицій, які розкривалися насамперед у межах тодішньої держави, до якої належала вужча батьківщина Скорини – місто Полоцьк. Це було Велике князівство Литовське, яке після остаточного падіння у 1240 році від навали монголо-татарських орд могутньої східнослов'янської імперії – Київської Русі – приєднало південно-західні найрозвиненіші землі й успадкувало від неї державну атрибутику: юриспруденцію, канцелярський апарат, християнство як державну ідеологію (а це для язичницької Литви, що офіційно прийняла хрещення тільки 1387 року, означало також прилучення до форм європейської цивілізації).

Був очевидний контраст "титулованого" литовського (язичницького) і слов'янського населення Великого князівства Литовського. Давні предки сучасних українців та білорусів і надалі усвідомлювали свою живу причетність до православ'я,

I. Україна в контексті європейського Відродження

ототожнюваного з етнічною самобутністю, традиціями державності колишньої Київської Русі й називали себе *русинами, русичами* (саме тому історики й оперують такими поняттями, як *політичний русин, політичний литвин*).

З метою привласнити багату історико-культурну та державну спадщину Великого князівства Литовського вже не перше сторіччя в дослідженнях (і не тільки) російських, білоруських учених-гуманітаріїв спостерігаємо свідому чи несвідому етнімічну плутанину *руський-російський*, так само як і *литовський* у розумінні не етнічного, а історичного, політичного литовця, – після Люблінської унії 1569 року ним найчастіше називався русин-білорус.

Проте в добу Скорини та й надалі – фактично до часів Хмельниччини, тобто до середини XVII ст., – ще не можна констатувати політичної диференційованості білорусів та українців, хоча за визначальними рисами культури, мовно (живими говірками) вони й на той час уже давно були виразно самобутніми етносами. Але ще не політичними націями. Для цього бракувало політичних обставин, свідомості самих слов'ян Великого князівства Литовського – сучасних українців та білорусів. На той час усі без винятку нащадки держави Київської Русі (в тім числі й Галичини, землі якої належали Польщі, а не ВКЛ) усвідомлювали себе *русинами-русичами-рутенцями*. Щоб переконатися в цьому, досить прочитати полемічні твори М.Смотрицького другого-третього десятиріччя XVII ст., де він проблематику православної та уніатської церков обговорює в суспільно-політичному аспекті, оперуючи поняттями Русь, русин. Існуюча етнічна відмінність мотивувалася за родовими, племінними, територіальними ознаками (волиняни, радимичі, кривичі тощо), причому мовна відмінність, розмовна мова трактувалася як просторіччя, непридатне для мови книжної, й до уваги не бралася.

Зважаючи на політизовані псевдонаукові перипетії з уживанням історико-культурної термінології, слід обачно ставитися до вживання термінів литовської, в тім числі й скорининської доби. Механічна модернізація історичних реалій та понять, проекція сучасних етнічних українсько-білоруських кордонів на минулу суспільно-політичну ситуацію та

свідомість самих тогочасних носіїв культури створює тільки ще більшу плутанину.

Для забезпечення функціонування своєї державно-ідеологічної атрибутики Київська Русь мала вироблену протягом трьох століть писемну мову в двох її різновидах, що й називалися по-різному:

1) слов'янську (церковнослов'янську), тобто церковну, принесену з візантійсько-слов'янських південних країв, канонізовану, а тому архаїчнішу, хоча в межах Великого князівства Литовського модернізовану, – як, до речі, і в культурі інших слов'янських держав (Сербії, Болгарії, Хорватії та ін.), – де також були так звані редакції (варіанти): болгарська, сербська, македонська, хорватська та ін. (Причому, сербські мовознавці, наприклад, залежно від "внеску" чужих мов у різні історичні епохи її так і називають: *славеносрпски, српскославенски, рускославенски, српскорускославенски језик* і под.);|

2) руську, яка обслуговувала "цивільні" – державні, нецерковні потреби, не була регламентована церковними вимогами, а тому демократичніше відображала реалії життя (особливо лексику, фонетику) й живомовну стихію; протягом століть стосовно цієї "руської" мови також виробилося поняття норми літературної, стандартної мови, особливо в царині юриспруденції, офіційної термінології, актової мови; ця мова ніби матеріалізувала в межах Великого князівства Литовського живу розмаїту духовну традицію колишньої Київської Русі.

Книжна "руська" мова трактувалася також як мова литовської держави, освіти, культури на противагу язичницькій неграмотності етнічних литовців (згадаймо, що до видання 1547 року в Кьонігсберзі реформатором Мартінасом Мажвідасом "Катехізису" – першої книжки живою литовською мовою – литовці взагалі не мали традицій рукописних книжок чи навіть своєї писемності). Тому суспільний та соціальний статус "руської" мови був високий, а історичні джерела твердять, що не тільки на побутовому, але й на міждержавному дипломатичному рівнях ця демократична, просторічна редакція (всетаки!) церковнослов'янської мови називалася також і литовською. Бо це була державна мова литовської держави і фактично літературна мова – на зразок західноєвропейської латини.

I. Україна в контексті європейського Відродження

Навіть ставлячи літературну руську мову литовської доби в контекст *"Історії російської літературної мови (XI–XVII ст.)"*, російський лінгвіст-культуролог Б.Успенський змушений підкреслити *"различие в языковой ситуации Московской и Юго-Западной Руси"*² і визнати: *"в то время, как в Московской Руси функционирует один литературный язык (ц-сл. язык великорусской редакции), в Юго-Западной Руси сосуществуют два литературных языка: наряду с ц-сл. языком (специальной юго-западной редакции), в этой функции выступает здесь так называемая "проста или руска мова"*³. Це відображає актуальну для Скорини тогочасну соціолінгвістичну та етичну дихотомію Великого князівства Литовського: з одного боку – мова "руська", мова "проста", а з другого – старослов'янська мова Святого письма, вживана в церкві – тобто, церковнослов'янська.

Водночас Ф.Скорина – син європейського ренесансу. А проблема мови, як зауважує польська дослідниця Б.Отвіновська, була одним із центральних питань гуманістичної культури ренесансу: *"Problem języka był jednym z centralnych zagadnień humanistycznej kultury renesansu. Można by rzec – był kłamrą, spajającą jego dwa różne okresy: wiek XV wypełniony kultem języków klasycznych i wiek XVI oddany pracy nad budowaniem rodzimych języków literackich w kłajach o rozwiniętej świadomości nagodowej"*⁴. Західнослов'янські інтелектуали XVI ст. все частіше цікавилися в порівняльному аспекті історією та мовою всього Orbis Slavogum – Слов'янського Світу. Навіть католики-поляки у XVI ст. розмірковують про генетично-ідеологічну спорідненість польської мови із слов'янською: *"Polska mowa, córka słowieńskiej mowy"*⁵.

Причому, авторитет церковнослов'янської мови був великий. Коли єзуїт Петро Скарга у виданні *"O jedności kościoła Bożego"* (Вільно, 1577) висловив іронічний сумнів щодо придатності церковнослов'янської мови для науки (на зразок латини в Західній Європі) – серед русинів це викликало протест: у Вільні, Львові, Києві з'явилися словники, полемічні тексти на захист церковнослов'янської мови. Видана 1618 року у В'євісі (Єв'є) під Вільном славнозвісна граматика слов'янської (церковнослов'янської) мови Мелетія Смотрицького

стала "вратами учёности" не тільки для Михайла Ломоносова, але й для всіх слов'ян. Традиція ренесансної і барокової культури православної східної Європи (навіть румунів) все ще була нероздільна від освяченої віками старослов'янської мови, і саме з нею пов'язувалося усвідомлення національного ідентитету.

Драматичною – коли не трагічною – обставиною для утвердження української та білоруської національної культури було те, що процес формування літературних мов на основі живих говірок цих народів починається тільки в добу романтизму – в ХІХ ст.

Слід особливо наголосити, що з-поміж усіх слов'янських народів ренесансну розвинену культуру на справді народній, живій мові мали тільки хорвати. Тоді як серби, болгари, що перебували під турками, підтримували все ще жевріючу аскетичну житійну традицію середньовічної кирилівської слов'янської писемності, в хорватській Далмації творилися такі жанри, як петраркістська любовна лірика, комедії. Наприклад, навіть сьогодні ставиться на сцені й не втратила комічного мовного ефекту від щедрого вживання жаргону, італіанізмів комедія Марина Држича "Dundo Магоје" ("Дядько Мароє", 1551). Барокова далматино-дубровницька література теж створювалася мовою живою (Іван Гундулич у третьому десятиріччі ХVІІ ст. написав, зокрема, славетну поему "Осман").

Однак у сакральній літературі хорватів-католиків паралельно й надалі вживалася церковнослов'янська мова, причому традиція її графічного глаголичного оформлення була така міцна, що й сьогодні глаголиця (друга паралельно з кирилицею середньовічна слов'янська абетка) для культури хорватів має певні сентименти – щось на зразок національної емблематики. На хорватському еклезіастському просторі ще й протягом ХVІ–ХVІІІ століть зберігався культ церковнослов'янської мови. Цікаво, що на початку ХVІІ ст. папа римський видав навіть спеціальні директиви про відновлення архаїчної традиції церковнослов'янської мови й усунення з неї живорозмовних елементів (це питання потребує глибшого з'ясування, але таке рішення папська влада прийняла у зв'язку з політикою поширення унії).

I. Україна в контексті європейського Відродження

Культурне порубіжжя між Сходом і Заходом Європи проходило на межі православ'я-католицизм, а отже дослідження взаємодії типологічних, контактних, генетичних паралелей від земель Великого князівства Литовського далі на південь – до хорватської Далмації – має для скоринознавства свою перспективу.

Панегірик рідному місту Полоцьку Скорина мав підстави складати не тільки з емоційно-патріотичних міркувань, але також усвідомлюючи справді винятково високі культурні надбання Полоцька, на яких був сам вихований і навчений. Важливо з'ясувати теолого-світоглядну систему Скорини, винесену ним із рідного міста Полоцька, яке завдяки торгово-економічним зв'язкам (особливо з Ригою) мало статус швидше середньовічного міста-республіки й виходило на європейську традицію культури.

Стосовно нашої теми важливі ті висновки, що їх зробив Хр.С.Станг щодо мовної писемної традиції Полоцька в складі Великого князівства Литовського. Підкреслимо, що узагальнюючі праці цього визнаного норвезького лінгвіста – *"Західно-руська канцелярна мова Великого князівства Литовського"* і *"Староруська мова грамот міста Полоцька"*⁶ – ще не знайшли серед учених всебічного розуміння, а отже – втрачається культурознавчий ефект його дослідницької праці.

Починаючи розгляд найдавніших полоцьких пам'яток до 1410 року, Станг заявляє: "Schon die ältesten Urkunden sind russisch, nicht kirchenslavisch..." – "вже найдавніші грамоти написано руською, а не церковнослов'янською мовою"⁷, – зауважмо, що в даному випадку "russisch" слід перекладати – "руською мовою", але не "російською" в сучасному розумінні, бо Станг тут-таки зазначає, що частина грамот давнішого періоду, навіть тих, що написані в Ризі, а не в Полоцьку, перегукуються з мовною традицією Полоцька, "...тоді як розходяться з мовними пам'ятками Пскова"⁸.

Оскільки канцелярна, писемна руська мова Великого князівства Литовського була досить лояльна до розмовної, побутової лексики й відображала особливості фонетики, синтаксису живої мови, – її не можна ототожнювати ні з церковнослов'янською мовою, обмеженою канонами граматич-

них та обрядових, церемоніальних правил, ні з живомовною стихією. Це була компромісна, з точки зору лінгвістики – хаотична мова. Але – як і кожна писемна, літературна мова, канцелярна мова Великого князівства Литовського відзначалася своєю структурою, ба навіть системою правил і виробленим поняттям **граматичної норми**, причому Хр.С.Станг вказує навіть період, коли відбувся процес стабілізації – кінець XV ст., доба Казимира (близько 1480 року), а особливо – в добу Александра та Сигізмунда I (Старого). Як зауважує Станг, це помітно також у стабілізації форми, графіки, шрифту грамот. Причому хронологічно цей період норвезький вчений завершує роком смерті Сигізмунда – 1548: "*Die litauisch-russische Schriftsprache* (ось, до речі, як Станг називає цей хронологічний інваріант мови: литовсько-руська писемна мова – Н.Н.) *hat nun eine feste, stabile Form erlangt*"⁹.

Навіть у східноукраїнських землях, які після Люблінської унії 1569 року відійшли від Великого князівства Литовського, у діловодстві ця мова з певними бюрократичними, усталеними стилістичними штампами та кліше вживалася протягом усього періоду чинності Литовського Статуту – аж до 1840 року.

Інакше кажучи, існувала вироблена літературна, писемна мова русинів – слов'ян Великого князівства Литовського (сучасних українців та білорусів), а також система понять про **стандарт, культуру цієї писемної мови** та категорія грамотності. Ще раз нагадаймо, що це доба скорининська, і саме діяльності Скорини стосується також висновок Станга, що ці форми знаходимо не тільки в грамотах, але і в інших мовних пам'ятках цього часу¹⁰.

Тобто, "в Юго-Западной Руси" (Б.Успенський) – а це власне слов'янські землі Великого князівства Литовського - ще до Скорини було сформоване демократичніше, лояльніше ставлення до церковного канону й релігійної догми взагалі. Тут від часів великих князів литовських Вітаута й навіть Гедиміна були живі ліберальні ідеї католицько-православної унії, які корелювалися з постійною присутністю в литовській державі домінікан, бернардинів, монахів інших католицьких та православних орденів.

I. Україна в контексті європейського Відродження

У Полоцьку від кінця XV ст. завдяки великому литовському князеві Александру був заснований і активно функціонував монастир бернардинів. 1501 року бернардини отримали буллу-привілей папи Александра VI, згідно з якою "схизматиків" (тобто православних) не потрібно було знову вихрещувати, для них досить було визнати **примат папи**¹¹.

Як відомо, це була основна умова не тільки Флорентійської церковної унії 1439 року, але й Берестейської церковної унії, що була укладена 1596 року в Речі Посполитій, а фактично у Великому князівстві Литовському. Хоча польський історик А.Левицький акцентує, що ці бернардини "*переводили не в унію, а в латинський обряд*"¹², – неважко розгледіти зв'язок між плідною діяльністю бернардинів – вони "*в Полоцьку могли похвалитися тисячами новонавернених*"¹³ – і толерантною віросповідною атмосферою рідного міста Скорини. На ближчу причетність Скорини до бернардинів вказує й те, що *Франциск* – це ім'я патрона бернардинів.

Важливо, що саме в передскорининську та скорининську добу в рідному Скорині Полоцьку відбувалися такі процеси католицько-православної взаємодії, які пояснюють також досить послідовну систему його теологічних та світських поглядів. Білоруський учений Адам Мальдзіс вважає, що "*Скарыну можна лічыць прадвеснікам уніяцтва толькі у яго екуменічных праявах*"¹⁴. Провісником Берестейської унії 1596 року Скорину можна вважати також через його гібридну писемну мову, яка своєрідно матеріалізувала єдність культур Великого князівства Литовського – Чехії – Польщі. Адже збереження усталених особливостей офіційної церковної та державної мови цього регіону для Скорини означало збереження духовно-культурних, освітянських традицій слов'янського світу, рідного народу.

Парадокс: засуджували діяльність Ф.Скорини, ототожнюючи його з протестантами, саме уніати, які в добу утвердження своїх позицій (а це відбувалося у Вільно наприкінці XVI і протягом перших трьох десятиріч XVII століття) своєю об'єднавчою ідеологією стояли найближче до скорининських традицій. Але згідно з постулатами Берестейської унії 1596 року уніати, визнаючи верховенство папи римського, виступа-

ли як поборники збереження обрядово-церемоніальної, ритуальної православної традиції, в тім числі й церковнослов'янської мови на службі церкви. Лінгвістичні питання, отже, вирішувалися "заідеологізовано" – "секуляризація" церковної мови, незважаючи на всі канони, відбувалася, але "дозволена доза" наближення була регламентована. Уніати такою своєю "мовною політикою" (тоді) підкреслювали свою опозиційну настроєність щодо радикальної протестантсько-лютеранської мовної реформи та ідеології.

З іншого боку, ідеологічна близькість діяльності Скорини до *гуситських* та *лютерансько-протестантських* переконань очевидна. Однак, приділяючи значну увагу цим питанням, вчені намагаються розглядати їх лише через призму контактології, а тому іноді апріорно висувають гіпотези про ймовірність особистого знайомства Франциска Скорини та Мартіна Лютера¹⁵, хоча навіть хронологічне порівняння видань Скорини й Лютера свідчить про самостійність, не вторинність ініціаторства білоруського видавця й мислителя – незалежного від лютеранської перекладної мотивації. Більше того, заслуговує спеціального вивчення питання, чи міг бути навіть пізніше Скорина прихильником церковно-лінгвістичних реформ лютеранського зразку, які – в сфері мовної ідеології – могли йому здаватися надто плебейськими, популістськими, далекими від уже випробуваних протягом століть на землях слов'ян Великого князівства Литовського суспільних уявлень про мовно-літературну норму та високий книжно-церковний стиль. Сам Скорина мову сакральних текстів своїх видань називав **слов'янською**.

Навіть якщо припустити, що Скорина був послідовником Лютера, він відрізнявся від німецького реформатора засадничо – своїм антифеодалізмом, світоглядним демократизмом. Разом з тим, лютерансько-протестантська (до того ж чужа, неслов'янська!) мовна реформа могла здаватися Скорині стилістично (з соціолінгвістичного аспекту) занадто радикальною. Вона не співвідносилася з традицією вживання варіантних писемних та усних мов слов'ян Великого князівства Литовського, про яку ми щойно говорили.

I. Україна в контексті європейського Відродження

Інша річ – близькі до традиції **руської** літературної (власне писемної) мови світоглядні, демократичні засади видань *гуситів*.

Географічну пражько-віленську карту діяльності Скорини, безперечно, уможлиблювала також традиція чесько-литовських державних зв'язків, які особливо пожвавилися за часів великого князя Литовського Вітаутаса Вітовта, тобто наприкінці XIV – на початку XV сторіччя. Нагадаймо, що це була доба піднесення гуситського руху, в якому брали участь також литовсько-руські загони лицарства Великого князівства Литовського¹⁶.

Тим часом вплив *гусизму* на діяльність Скорини деяким ученим видається сумнівним – навіть відомий богеміст А.В.Флоровський вважав таку думку безпідставною: *"Едва ли можно утверждать, что Скорина в своей деятельности находился в сфере определяющего влияния гуситства и что в гуситских его симпатиях и склонностях нужно искать объяснения его обращения к делу издания библии на приближенном к белорусской речи языке"*¹⁷.

Білоруська дослідниця Н.А.Гусакова, розглянувши й узагальнивши міркування з цього питання ряду чеських та російських дослідників, слушно зауважила: *"Не может служить аргументом, на наш взгляд, отсутствие личных высказываний о приверженности Скорины к гусизму. Если бы мы располагали, скажем, перепиской Скорины или отзывами о нем современников и не нашли там его отношения к гусизму, тогда были бы какие-то основания делать выводы. Не мог же Скорина в предисловии к библейским книгам говорить о Яне Гусе и таборитах (по целому ряду вполне ясных причин)"*¹⁸.

Не випадкова велика кількість богемізмів (чеської лексики) в текстах Скорини, на яку вказували ще дослідники XIX ст. – П.Владіміров, Я.Головацький. Концептуальний зв'язок перекладної, просвітительської діяльності Скорини з чеською, причому саме гуситською, культурно-просвітницькою традицією – очевидний.

Світський аспект просвітницької діяльності Скорини також більше схиляв його до гуситської традиції: навчати в школі за текстами Святого письма гуситам-таборитам годилося вже у XV столітті. Загальновідомо, що навіть жінки-таборитки

вільно володіли текстом Святого письма рідною мовою. Ця ж традиція підтримувалася в чеській педагогіці й надалі – в громаді "Чеські брати": продовжувачем ідеології та культурно-просвітницької діяльності її був знаменитий педагог-учений XVII ст. Ян Амос Коменський, який, до речі, також широко практикував Святе письмо в своїй дидактиці.

Саме констатація гуситсько-чеських культурно-просвітницьких ідей у діяльності й світогляді Скорини узгоджується з цілісною оцінкою історико-культурної атмосфери Великого князівства Литовського. (Варто порівняти передмови до двох видань славнозвісної граматики слов'янської мови М.Смотрицького: в авторській – до виданої 1618 р. у В'євісі, неподалік Вільна-Вільнюса – М.Смотрицький говорить насамперед про "пожиток" (користь) від навчання, заохочуючи й діток до науки; у передмові невідомого автора – до московського перевидання тієї ж граматики 1648 р. – лейтмотив цілком інакший – "страх").

Така ситуація відображала відмінний стан культури в Московському та Литовському князівствах:

– у Московському – абсолютистський диктат монарха, православна церква на службі самодержця (М.Грушевський: "православіє-цареславіє"), ізоляціоністська політика;

– у Литовському (в т.ч. й на історичних українсько-литовських землях) – відкритість новим еклезіастським, просвітянським, мистецьким віянням.

Отже, Ф.Скорина перекладав Святе письмо не на живу розмовну мову, як це зробив М.Лютер (він став навіть основоположником літературної німецької мови і враховував також діалектні особливості тогочасних німецьких говірок). Мова текстів Ф.Скорини співвідноситься насамперед із тим типом писемної мови слов'ян Великого князівства Литовського, на хронологічну еволюцію та нормативність якої вказував, зокрема, Хр.С.Станг. Але це була **світська, офіційна мова**, тому Скорина не раз мусив - принаймні лексично, фонетично – шанувати також етикет і культуру традиції церковнослов'янської мови, що, проте, не суперечило компромісній природі згаданої світської "руської" мови.

I. Україна в контексті європейського Відродження

Вчені, які досліджували лексичні та фонетичні особливості тієї "руської" мови, зауважують, що вона толерувала українське "окання", повноголосся, в цій мові відсутнє властиве уже й тогочасній білоруській мові акання, цекання, дзекання, але рефлекс "h" був білоруський (тобто вимовлялося "є", а не "і": *вера, сено* тощо). В грамотах та діловодстві локальні особливості білоруськомовної та україномовної живої стихії прориваються, у текстах Скорини їх практично немає, бо Скорина був грамотний і не міг припускатися таких "помилко".

Мова Скорини-інтелектуала – це також мова юридичних текстів – Литовського Статуту, архівних джерел – Литовської Метрики тощо. Доцільна аналогія – західноєвропейська традиція термінотворчого використання латини в розвитку національних літературних мов. Аналогічну роль виконувала для слов'ян Великого князівства Литовського (українців та білорусів) обговорювана нами мова видань Скорини, Литовського Статуту, Литовської Метрики тощо.

Скоринознавці неодноразово згадують працю Я.Головацького про нововіднайдений український варіант Біблії Скорини: *"Нѣскольکو словѣ о Библіи Скорини и о рукописной русской библіи изъ XVI столѣтія, обрѣтающеіся въ библіотецѣ монастыря Св. Онуфрія во Львовѣ"* (Львів, 1865). Але ще ніхто не брав до уваги наведених в цій праці аргументованих міркувань ученого про мову Ф.Скорини. За своїми політичними уподобаннями Я.Головацький був досить суперечливий, його погляди протягом життя дуже мінялися. Тоді, у 1865 році, він, перебуваючи на позиціях москвофільства й навіть пишучи російською мовою, був ще уніатом за своїм віросповіданням (у православ'я він перейшов фактично на вимогу царського уряду після того, як емігрував у 1868 році з австрійського Львова до російського Вільна-Вільнюса, де він пропрацював 20 років головою Віленської археографічної комісії, що видавала архівні матеріали Великого князівства Литовського).

І вже зовсім непоміченою скоринознавцями залишилася просто-таки програмна остання праця Я.Головацького *"Нѣскольکو словѣ обѣ актовомѣ языкѣ Литовско-русскихѣ областей"* – заключний розділ у його ж виданні *"Черты*

домашняго быта русских дворян на Подляшья..."¹⁹. Це – філологічний заповіт українського вченого. Перебуваючи на службі у царської імперської влади й досить запопадливо намагаючись реалізувати її філософію посягань на історію, культуру колишнього Великого князівства Литовського (згідно з "філософією" – *Русское – значит наше*), Я.Головацький усе-таки був вірний своїм високим професійним принципам, ставив у зв'язок філологічну спадщину Ф.Скорини й традицію ділової, писемної мови Великого князівства Литовського. Наведу приклад. Я.Головацький кваліфікував, що це – "один письменный, діловоу или актовый языкъ, [...] сделавшийся отчасти и литературным"²⁰, і закликав вчених "не приписывать белорусскому говору особенностей, свойственных Малороссии и наоборот; не принимать словъ чисто малорусскихъ или даже галицкорусскихъ за изменения нарѣчія белорусскаго напр. *дотоля, доколя* или *дырва* со ссылкой на грамоту, писанную в Галичѣ, они должны принимать въ соображение влияние польскаго языка"²¹. Постійно нагадує Я.Головацький також про вплив чеської мови. І резюмує: "Только послѣ такой критической обработки матеріала можно будетъ окончательно опредѣлить значеніе стариннаго письменнаго языка и изустныхъ говоровъ юго-западнаго края"²². Схоже, що чимало висловлених у 1888 році філологічних зауважень Я.Головацького ще й досі не реалізовано.

Ім'я Скорини щоразу актуалізується у вирішальні моменти національного піднесення, і не тільки білоруського, але й загальнослов'янського – згадаймо лінгвістично-славістичні студії про Скорину кінця XVIII – XIX ст. патріарха славістики чеського вченого Йозефа Добровського, дослідження О.Бодянського, П.Владімірова... Причому, щоразу досвід Ф.Скорини враховується при вирішенні концептуальних питань теорії літературної мови.

Хвилі національного білоруського відродження початку й кінця XX ст. також відбувалися під гаслом ревізування скорининських (власне, ренесансних) лінгвістичних ідей: *писати для народу зрозумілою для нього мовою*, причому, питання мови видань Скорини не квестіонувалося: звісно, кажуть і сьогодні ентузіасти в галузі філології, Скорина писав

I. Україна в контексті європейського Відродження

по-білоруському... Приблизно висовувати таке твердження зручно ще й тому, що всі слов'янські мови близькі між собою і зрозумілі. Особливо білоруська та українська. Тому, до речі, ще на початку ХХ ст. ставилася під сумнів окремішність білоруської мови від української, і політично свідомі діячі українського національного відродження сформулювали філологічні та культурологічні аргументи на захист білоруської мови та самобутності білоруського відродження.

Мова скорининських текстів не є білоруською в сучасному розумінні (в ній немає таких специфічно білоруських ознак, як *акання, якання, дзекання, цекання* та под.). Зате очевидна послідовність у дотриманні на рівні мовної норми *окання* та інших власне українських мовних ознак (це давало підстави ентузіастам із українського середовища заявляти про українство Скорини).

Те, що сам Скорина називав свою мову *руською*, для великоруської політики ще від ХІХ ст. служило приводом зараховувати культурне надбання Скорини принаймні "к предыстории русского книгопечатания"²³, дарма що в самій Московії скорининські видання заборонялися й переслідувалися, тоді як на білорусько-українських землях були дуже популярні (й на сьогодні там збереглася велика кількість цих коштовних пам'яток історії).

Скорина виражав ідеологію культури й демократичних традицій "руської" церкви Великого князівства Литовського, але не російсько-московського консервативного ортодоксу, і саме через чеську гуситсько-реформаторську церковно-просвітительську орієнтацію виявляв тяжіння до культури Західної Європи.

Після Переяславської угоди 1654 року та приєднання України до Московської держави скорининська світоглядно-просвітительська та лінгвістична ідеологія зазнала переслідувань, як і вся культура та освіта приєднаних до Москви руських (власне – історичних українсько-білоруських) земель. Нещадний наступ повівся перш за все на церкву, книгодрукування, – власне, зазнавала деструкції й насилля демократична культура історичних земель Великого князівства Литовського, в тім числі й традиція писемної "*литовської*" мови, що виробилася

протягом XIV–XVI ст. в межах цього князівства, а крім того поліграфічно вишукано зафіксувалася вже в перших книжках, що їх друкував Скорина в славній столиці Великого князівства Литовського – Вільні-Вільнюсі.

Було завдано удару спадкоємності культури Великого князівства Литовського, а відтак – і традиції писемної мови Скорини. Причини – політичні, вочевидь насильницькі. Саме тому в міжвоєнний період В.Ластовський поставив питання про те, чому ж була в XVII ст. заборонена білоруська мова в білоруському письменстві? Власне, репресована була мова книжності, освіти, регіональної елітної культури. Але хоч ця літературна мова ще зберігала дистанцію від "простої", розмовної, однак була до неї міцно прив'язана, встигла виробити навіть регіональну специфічну лексику, термінологію, офіційний стиль, що вже мав певні ознаки та перспективу вживання *протонаціональної*, білоруської та української літературних мов ще в добу ренесансу та бароко.

Особливо у сфері спеціального, вузькофахового словотвору, вироблення національної юридичної, суспільної, релігійної термінології мова Скорини – білорусько-українська редакція церковнослов'янської мови – була перспективна на всьому білорусько-українському просторі її вживання у Великому князівстві Литовському. Однак творче використання цієї давньої актової мови під час укладання словників білоруської мови протягом 1928–1933 років трактувалося як "архаїзація" і заборонялося: мовляв, білоруські лексикографи "*Уводили в сучасну білоруську мову архаїзми всякого роду, здебільша, запозичені з релігійних пам'яток середньовіччя й історичних документів тієї самої доби*"²⁴. Це було реальне продовження царської політики, спрямованої на нівеляцію культури приєднаних у 1654 році до Московії земель Великого князівства Литовського. 1720 року цар Петро I видав указ "*вновь книгъ никакихъ, кромѣ церковныхъ прежнихъ изданій, не печатають; а и оныя церковныя старыя книги съ такими же церковными книгами исправливать преждѣ печати съ тѣми великоросійскими печатями, дабы никакой розни и особаго нарѣчія въ нихъ не было*". Заборонялася традиційна українська вимова богослужінь, звужувалася мережа шкіл на приєднаних до Росії

I. Україна в контексті європейського Відродження

землях. Так урвалася традиція літературної мови видань Франциска Скорини, сформованої у взаємодії з мовою державної писемності Київської Русі та Великого князівства Литовського.

-
- ¹ Див., напр.: *Галенчанка Г.Я.* Францыск Скарына – беларускі і ўсходнеславянскі першадрукар. – Мінск, 1993.
- ² *Успенский Б.А.* История русского литературного языка (XI–XVII вв.). – Budapest, 1988. – С.306.
- ³ Ibidem. Підкреслення наше. – **Н.Н.**
- ⁴ *Otwinowska Barbara.* Język – naród – kultura. Antecedencje i motywy genesansowej myśli o języku. – Wrocław i in., 1974. – S.5. Підкреслення наше. – **Н.Н.**
- ⁵ Ibidem – S.167.
- ⁶ *Stang Chz.S.* Die westrussische Kanzleisprache des Grossfürstentums Litauen. – Oslo, 1935; *Stang Chr.S.* Die altrussische Urkundensprache der Stadt Połock.– Oslo, 1939.
- ⁷ *Stang Chz.S.* Die altrussische Urkundensprache der Stadt Polock... – S.3.
- ⁸ "...und von den Pskower Sprachdenkmälern abweichen" – Ibidem.
- ⁹ *Stang Chr.S.* Die westrussische Kanzleisprache des Grossfürstentums Litauen... - S.52.
- ¹⁰ "Diese Form findet man nicht nur in Urkunden, sondern auch – mehr oder weniger genau – in anderen Sprachdenkmälern aus dieser Zeit". – Ibidem.
- ¹¹ *Levicki A.* Unia Floreńska w Polsce // Rozprawy Akademii Umiejętności. Serya II. T.XIII. – Krakow, 1899. – S.271.
- ¹² Ibidem – S.273.
- ¹³ Ibidem – S.272.
- ¹⁴ *Мальдзіс А.* Францішак Скарына як лучнік паміж праваслаўным Усходам і каталіцкім Захадам // BELARUS – LITHUANIA – POLAND – UKRAINE. The Foundations of historical and cultural Traditions in East Central Europe. – Liublin–Rome, 1994. – S.259.
- ¹⁵ Див.: *Подокшин С.А.* Франциск Скорина. – Москва, 1981. – С.74.
- ¹⁶ Див.: *Neporožnia N.* Základy kulturního sblížení českých zemí a Litvy (období velikého knížectví litevského) // Česko-litevské vztahy v průběhu staletí. – Praha: Univerzita Karlova, 1998. – S.38-41.
- ¹⁷ *Флоровский А.В.* Чешские струи в истории русского литературного развития // Славянская филология. Сб. ст. III. – Москва, 1958. – С.235.
- ¹⁸ *Гусакова Н.А.* Чешский период издательской деятельности Ф.Скорини // Вопросы истории. История СССР и БССР. Древний мир и средние века. Межведомственный сборник. – Вып.8. – Минск, 1981. – С. 173.
- ¹⁹ *Головацкий Я.* Черты домашнего быта русских дворян на Подлясье... – Вильна, 1888. – С.31-47.
- ²⁰ Ibidem – С.46.
- ²¹ Ibidem – С.47.
- ²² Ibidem.
- ²³ *Мыльников А.С.* Чешская книга. Очерки истории. (Книга, культура, общество). – Москва, 1971. – С.91.
- ²⁴ *Смаль-Стоцький Р.* Українська мова в Советській Україні. – Варшава, 1936. – С.214.

II. Історико-літературний процес

Торкут Наталія
(Запоріжжя)

Особливості рецепції античної спадщини в ренесансній Англії

Загальновідомо, що для освіченої людини доби Відродження знайомство з античною спадщиною було усвідомленою духовно-інтелектуальною потребою. Воно виступало не тільки як данина своєрідній моді, започаткованій численними філологічними розвідками і студіями італійських гуманістів, але й як потужний фактор культуротворення, що стимулював відхід від середньовічної традиційності й рух у напрямку Новочасся.

Тексти давніх греків і римлян реставрувалися і ретельно вивчалися, перетворюючись на взірець для наслідування. При цьому наслідування мислилось не як повторення-копіювання, а як акт творчого самовираження ренесансної особистості, що інспірувався щирим захопленням шедеврами античних митців. За слушним зауваженням Л.М.Баткіна, "... ренесансний автор не уявляє власного культурного існування без наслідування античності, але ні за що у світі він не відмовився б від духовної і літературної незалежності"¹.

Ренесанс – цей найпарадоксальніший у світовій історії тип культурного процесу – не просто надав античності високого культурного статусу, але й оновив її здобутками християнської традиції, збагативши "новочасним ліризмом" (термін М.А.Ігнатенка²). Завдяки відродженню античної топіки відбувалися суттєві зрушення у семантичному арсеналі культури європейських країн, а масштабна рецепція античності призводила не тільки до частих випадків генетичного резонансу, але й до цілої низки евристичних відкриттів. Для

II. Історико-літературний процес

доби Відродження несподівані, а точніше неочікувані результати, як зазначає Д.С.Наливайко, "... зовсім не були рідкістю...", так Колумб у пошуках Індії відкриває Америку, так група флорентійських музикантів, намагаючись відродити давньогрецьку трагедію, створює оперу і т. ін. В цілому цей момент "несподіваності результатів" присутній у загальному захопленні гуманістів античною культурною спадщиною, у їхніх зусиллях відродити її, перенести на сучасний ґрунт"³. Ренесанс став, за влучною метафорою М.Т.Петрова, "потужним ривком уперед, спричиненим культурною орієнтацією назад"⁴.

Культурне минуле античності продовжувало своє життя у багатоголосі культури Відродження⁵, втім, для кожної з національних моделей ренесансу – будь-то класична італійська модель чи пізня у хронологічному плані англійська – характер рецепції класичної інтелектуально-духовної спадщини відзначався певною самобутністю.

Проблема специфіки засвоєння античної спадщини культурою Англії XVI століття, як і значно вужче питання про вплив античності на свідомість елізаветинців, довгий час залишалися на периферії інтересу і вітчизняної, і зарубіжної науки⁶, хоча вони, без сумніву, варті комплексного дослідження. Обов'язковим кроком на шляху ґрунтовного вивчення особливостей рецепції античності в культурі англійського Ренесансу має стати історико-літературний екскурс, спрямований на окреслення кола тих персоналій, які в уявленнях елізаветинців репрезентували культуру давньої Греції і Риму, та визначення тих творів, які потенційно могли впливати на формування світогляду, естетичних уявлень і художніх стереотипів елізаветинської доби.

Внаслідок того, що остаточне становлення Ренесансу відбувалося в Англії значно пізніше, ніж на континенті, тобто тоді, коли титанічну роботу, спрямовану на пошук, вивчення та популяризацію давніх текстів в Європі вже було майже завершено, високий культурний статус античності й пієтет у ставленні до неї в готовому, остаточному сформованому вигляді було перенесено на англійський ґрунт.

Водночас, хронологічна запізненість англійського Відродження зумовила й певну специфічність того ментально-

духовного тла, на якому зароджувалися і розвивалися паростки ренесансного типу культури, закладаючи, по суті, і темпи становлення ренесансних тенденцій, і динаміку їхнього розквіту та згасання. Якщо для італійських гуманістів античність була своєрідною "наукою життя", що використовувалася у відповідності до потреб власної доби і власних цілей⁷, і в той же час – своєрідною "другою реальністю", яку вони відчували так тонко і розуміли так глибоко, що могли навіть "входити до товариства давніх співбесідників, вживатися в нього до культурної галюцинації"⁸, то англійське Відродження, навіть на першому етапі свого розвою (діяльність гуртка оксфордських реформаторів), вже не спроможне було на подібний сплеск ентузіастичного занурення у культурний контекст античності. Духовний континуум англійського Ренесансу був принципово відмінним, внаслідок чого факт *відбору-вибору* того чи іншого компонента античної спадщини (чи то автор, чи то твір, чи то концептуальна ідея) був для англійців більш значущим, аніж апологетично-захоплений екстаз *відкривання-реставрації*. Момент перетлумачення або свідомого переакцентування чи навіть викривлення якоїсь античної ідеї або думки виявлявся більш адекватним духовним потребам англійського соціуму тюдорівської доби, ніж ті пошуки істинного змісту класичної тези, якими так захоплювалися гуманісти Кватроченто. Як слушно зауважує Л.М.Баткін, "... англійське Відродження розпочинається утопією і розквітає трагедією. Мор, у тій мірі, в якій він був гуманістом, відразу ж опинився перед обличчям чужої й ворожої для ренесансного міфу ситуації, з якою італійські уми зіткнулися через декілька десятиліть. Просторове віддалення автора "Утопії" від епіцентру Відродження виявилося рівносіллям віддаленню в часі. У Морі (як і у Шекспірі) зійшлися деякі ідеї та уявлення, які в Італії належали до різних фаз розвитку, і занесений сюди "героїчний", міфотворчий гуманізм, і перетворення гуманізму на великий знак питання, на гірку проблему, критичний перегляд і трагічну муку"⁹.

Втім, попри всю самотність англійського Ренесансу і попри певну несхожість англійського варіанту рецепції античності на континентальні варіанти, не викликає жодних сумнівів те, що й в межах Туманного Альбіону знайомство з греко-

II. Історико-літературний процес

римською класикою слугувало одним із провідних чинників культуротворення. Тож розглянемо більш детально, як саме відбувалося знайомство англійців з античністю, і які саме персоналії уособлювали у свідомості пересічного освіченого англійця доби Відродження античну філософію і культуру.

Проникнення античної спадщини у лоно англійської культури відбувалося кількома шляхами, і один з них – безпосереднє знайомство з давніми текстами, яке стало можливим завдяки трьом важливим соціокультурним передумовам. По-перше, внаслідок реформи освіти вже у другій половині XV століття в університетах, а на початку XVI століття – і в граматичних школах, було запроваджено обов'язкове вивчення латини та давньогрецької мови. Завдяки цьому, як зазначає відомий дослідник І.Голенищев-Кутузов, вже на ранньому етапі розвитку англійського гуманізму "спадщина Давньої Греції сприймалася нарівні з латинською"¹⁰. Завважимо, що наприкінці XV – у першій половині XVI століття латинська мова була загальноживаною не тільки у релігійній, юридичній та науковій сферах, але й у царині освіти та культури.

Протягом двох останніх десятиліть XV століття в університетах Англії працювали грецькі вчені Андроник Калліст, Георгій Германим, Сербопулос. Крім того, чимало представників англійської інтелектуальної еліти вирушали на навчання до європейських освітніх центрів (школа Гварино у Феррарі, університети Кельна, Падуї, Флоренції та ін.), де було зібрано визначні колекції давніх манускриптів і класичних текстів. Завдяки активній діяльності ранніх англійських гуманістів – Вільяма Грея, Роберта Флеммінга, Джона Фрі, Вільяма Селлінга, Вільяма Гроцена, Томаса Линеякра – вивчення давньогрецької мови набуло серед студентів надзвичайної популярності, і навіть з'явилася своєрідна мода на те, щоб мати у приватних колекціях грецькі рукописи. Все це, по суті, можна вважати ще однією передумовою того, що в Англії стало можливим вивчення автентичних давніх текстів.

Знання давньогрецької мови розсунуло обрії інтелектуального й творчого пошуку англійців. "Еллінська культура, – писав І.Голенищев-Кутузов, – значною мірою змінила уявлення

гуманістів про античність. Арабізований схоластичний Арістотель був замінений Платоном. Грецька трагедія і не спотворений середньовічними перекладами й переробками Гомер, підняті з небуття, сколихнули уми і уяву англійців ... Наприкінці XV століття англійці з несміливих учнів італійських гуманістів перетворилися на наставників, до яких звертався за допомогою Еразм Роттердамський... Підйом англійської науки у XVII столітті корінням своїм теж сягає гуманістичного ґрунту – знання грецької мови зробило можливим знайомство з творами Птоломея, Гіппократа, вчених та медиків Еллади, яких раніше знали тільки з арабських перекладів"¹¹.

Третьою передумовою, яка забезпечила невпинне зростання авторитету класичної спадщини в ренесансній Англії, була активна діяльність тогочасної духовної еліти, зокрема оксфордського гуртка (Джон Колет, Вільям Лілі, Томас Мор), спрямована на реформування загальної системи виховання та викладання гуманітарних дисциплін, на підйом престижу освіченості та ерудиції.

В Англії XVI століття, як і в інших західноєвропейських країнах за часів Ренесансу, вільне посилення на давніх авторів, принагідне згадування їхніх імен, цитування класичних текстів слугувало своєрідним показником інтелектуальної повноцінності, а вивчення перлин давньогрецької і римської літератури було обов'язковим компонентом виховання.

У тогочасній Англії, як відомо, існувало три типи шкіл – елементарна ("petty school"), що давала навички читання та письма, ремісницька ("handicraft school"), де, крім того, навчали ще й практичним аспектам арифметики, і граматична школа ("grammar school"), що базувалася на класичному навчальному плані, до якого обов'язково входили латинська граматики та римська література"¹².

Твори Теренція, Вергілія, Горація, Цицерона, Цезаря для елизаветинців були програмовими, а Сенека, якого, за даними історичних розвідок К.Серенсена, у коледжах не вивчали"¹³, користувався надзвичайною популярністю. Будучи найулюбленішим античним автором елизаветинських "men of letters", Сенека, безперечно, суттєво впливав на манеру та стиль

II. Історико-літературний процес

англійської пізньоренесансної драматургії і прози. Не викликає жодних сумнівів те, що рання елизаветинська драма орієнтувалася на Сенеку. Це добре відчувається у трагедії "Горбодук" (1561) Томаса Нортоні і Томаса Саквілля, "Іспанській трагедії" (1587) Томаса Кіда та в ліричних поезіях Томаса Лоджа. Загальновідомим є й факт впливу Сенеки, як, до речі, й Плутарха, на творчість Вільяма Шекспіра.

Слід відзначити, що найбільшою мірою популяризації класичних сюжетів сприяла саме елизаветинська драматургія. Спочатку давньогрецькі й латинські трагедії та комедії залучалися до "вчених" репертуарів так званих університетських театрів, а згодом як сюжетну основу своїх драматичних творів їх почали використовувати літератори-професіонали. Зокрема, "Припущення" (1566) Джорджа Гасконя базується на аріостівських прозових версіях комедій Плавта й Теренція, "Сапфо і Фао" (1580) Джона Лілі є драматичною версією одного з епізодів Овідієвих "Метаморфоз", а написана у співавторстві Томасом Лоджем і Робертом Гріном трагедія "Рани міжусобної війни" (1588) розробляє відомий сюжет із римської історії.

Ще одним шляхом популяризації античної спадщини в Англії слід вважати, так би мовити, опосередковане знайомство з давніми текстами. Посередниками у цьому процесі виступали як італійські та французькі інтерпретатори античних авторів (як відомо, саме Італія доби Відродження стала тією країною, де відкривалися, "реставрувалися" й коментувалися перлини давньогрецької¹⁴ та римської спадщини), так і англійські перекладачі. Одним із перших англійців (окрім, певна річ, батька англійської поезії Джеффри Чосера, завдячуючи якому Англія ще у 1378 році одержала англійськомовний текст твору римського філософа Боеція "Про розраду філософією"), що наважився здійснити переклад античних текстів англійською, традиційно вважають Джона Типтофта, графа Ворчестерського. Неперевершений знавець латини, друг Р.Флеммінга, В.Грея і Дж.Фрі, граф Ворчестерський переклав трактати Цицерона "Про старість" і "Про дружбу" та ті фрагменти "Записок про Гальську війну" Юлія Цезаря, в яких мова йшла про Британію.

Коли йдеться про зусилля англійських перекладачів, націлені на залучення співвітчизників до загальноєвропейсь-

кого руху відродження античності, не можна обминути увагою внесок видатного гуманіста Томаса Мора. Захоплений вишуканою риторикою і неперевершеним скептицизмом Лукіана, Т.Мор переклав латинською мовою три діалоги давньогрецького сатирика. Ці переклади користувалися шаленою популярністю не тільки в Англії, але й на континенті (вперше їх було надруковано у Франції у 1506 році за підтримки Еразма Роттердамського). Протягом XVI століття латиномовний Лукіан видавався в Європі 16 разів¹⁵.

Інтенсивний розвиток ренесансних тенденцій на англійському ґрунті сприяв помітному пожвавленню уваги тюдорівських перекладачів і до художніх текстів античності. Ще у тридцяті роки XVI століття Джон Белленден переклав англійською мовою п'ять книг Тіта Лівія. 1566 року було надруковано "Золотого Осла" Апулея в перекладі В.Едлінгтона, наступного року з'явилися Овідієві "Метаморфози" в перекладі Артура Голдінга, а в 1569(?) році вийшов друком андердаунівський¹⁶ переклад "Ефіопіки" Геліодора. Ці видання, до речі, мали великий успіх: Едлінгтонова версія "Золотого Осла", наприклад, перевидавалася у 1571, 1581, 1596, 1600 та 1639 роках. А видана у 1579 році Томасом Нортон¹⁷ англійська версія "Порівняльних життєписів" Плутарха не тільки набула значної популярності у читачів, але й суттєво вплинула на характер зрілої тюдорівської історіографії. Відгомін цього античного шедевра добре відчутний також і на сторінках тогочасних "історизованих" та псевдоісторичних романів.

Численні сюжети з Плутарха, Овідія, Гігіна, Таціта та ін. увійшли до перекладної збірки Дж.Петті "Малий палац насолоди" (1576)¹⁸. На хвилі популярності пасторальної прози ("Аркадія" Ф.Сідні, "Розалінда" Т.Лоджа, "Пандосто" Р.Гріна) великий інтерес читацької аудиторії викликав переклад роману Лонга "Дафніс і Хлоя", здійснений Ейнджелом Дейєм у 1598 році. Справжньою скарбницею античних міфологічних сюжетів справедливо вважається видана Наталісом Кома латиномовна збірка "Mithologiae" (1551), яка досить активно використовувалась і у навчальному процесі елізаветинської доби, і у художній творчості.

II. Історико-літературний процес

Дуже важливу роль у становленні й розвитку елизаветинської поетичної традиції відігравали віршовані переклади, зокрема фрагменти Вергілієвої "Енеїди", передані Генрі Говардом (графом Саррі) у формі неримованого п'ятистопного ямбу¹⁹, Овідієва лірика, перекладена англійською мовою Крістофером Марло і Артуром Голдінгом, Гомерові поеми "Іліада" та "Одіссея" в інтерпретації Джорджа Чепмена (відповідно 1611 та 1616 роки). Відзначаючи помітний вплив перекладної літератури на формування естетичних уподобань англійської нації, слід нагадати, що саме завдяки діяльності елизаветинських перекладачів тогочасне англійське суспільство одержало можливість ознайомитися з перлинами класики та найкращими творами тогочасних континентальних літератур.

Отже, в Англії XVI століття існували об'єктивні передумови, які сприяли ознайомленню нації з античною культурною спадщиною. І це найбезпосереднішим чином впливало на процес становлення ренесансного світогляду.

Античну філософію в свідомості елизаветинців уособлювали насамперед Платон і Арістотель, риторика – Арістотель, Цицерон та Квінтіліан, історіографію – Тіт Лівій, Пліній Старший та Плутарх.

Аналізуючи вплив платонізму та неоплатонізму на світогляд і естетику англійського Відродження, дослідниця І.Ріверз зазначає, що, "хоча тексти "Іона", "Федра" та "Республіки" й були доступні англійському ренесансному читачеві, погляди Платона ставали загальновідомими, головним чином, завдяки інтерпретаціям неоплатоніків"²⁰. Щодо елизаветинських уявлень про Арістотеля, то вони також базувалися здебільшого на популяризаторських версіях (неарістотелівських чи таких, що належали вже ренесансним італійським авторам), іноді, за твердженням Д.Аткінса, навіть дещо сфальсифікованих²¹. З цього приводу ще елизаветинець Габріель Гарві зауважував, що "його (тобто Арістотеля – Н.Т.) згадують дуже часто, проте читають дуже мало"²².

Орієнтація на античні зразки відіграла надзвичайно конструктивну роль у формуванні елизаветинської літератури, зокрема драматургії, історіографії, любовної лірики та деяких жанрів художньої прози (пасторального, авантюрного й

любовно-психологічного романів та новели). Як слушно зауважують автори фундаментальної монографії "Література ренесансної Англії" (1973) Дж.Голландер і Ф.Кермоуд, "вплив класичних моделей на прозу й поезію не обмежувався лише сферою стилю. Вони остаточно затверджували незмінне право освіченого розуму вступати у безпосередній контакт із класичним знанням, уникаючи при цьому посередництва систем середньовічної схоластики"²³.

Для ренесансної свідомості класична спадщина слугувала невичерпним джерелом тем, сюжетів, мотивів, художніх образів і навіть стилістичних кліше. Незрідка елизаветинські письменники включали до текстів власних художніх творів цілі фрагменти, "списані" у античних митців. Так, приміром, Роберт Грін на сторінках роману "Планетомахія" наводить діалог, повністю запозичений з Понтанівського діалогу "Aegidius", змінивши лише імена учасників диспуту²⁴. У п'єсі "Нещастя Артура", написаній Томасом Хьюгесом у 1587 році, дослідники виявили велику кількість пасажів, прямо запозичених з трагедій Сенеки, а "Іспанська трагедія" Томаса Кіда та п'єса "Тіт Андронік" Вільяма Шекспіра і за тематикою, і за тональністю, і за стилістикою надзвичайно близькі до Овідія²⁵.

Однак часте наведення на сторінках елизаветинських творів думок та ідей античних авторів без згадування їхніх імен жодною мірою не може вважатися плагіатом, як помилково стверджують деякі дослідники. Річ у тім, що поняття "плагіату" в його сучасному розумінні в ті часи не існувало взагалі, і категорія "наслідування" мала значно ширше тлумачення, ніж у Арістотеля: як наслідок – увесь літературний доробок сприймався як спільне надбання, як загальнодоступна скарбниця²⁶. Своєрідне підтвердження цієї думки знаходимо півтора століття по тому в творі відомого англійського романіста Г.Філдінга. В першому розділі XII книги "Історії Тома Джонса" під назвою "Такий, де пояснюється, що слід вважати плагіатом у сучасних письменників, а що треба розглядати як їхню законну здобич", Філдінг зауважує: "Давніх авторів слід розглядати як сите пасовище, де кожен, хто володіє бодай хоч клаптиком землі на Парнасі, має повне право відгодовувати власну Музу..."²⁷.

II. Історико-літературний процес

Літературно-критичне мислення елизаветинців формувалося під відчутним впливом античної естетики, про що свідчать не тільки численні апеляції ренесансних "men of letters" до авторитету Платона і Арістотеля, але й обов'язкове для кожного літературно-критичного памфлету згадування імен визначних давніх майстрів, цитування фрагментів з їхніх творів, посилення на концепції античних поетик. Найбільшою популярністю у елизаветинців користувався твір Горація "Про поетичне мистецтво", переклад якого з'явився у 1567 році. Славнозвісна формула Горація "розважаючи – повчай" слугувала творчим імперативом для більшості ренесансних англійських митців. Деякі з них, зокрема Джордж Петті, Томас Лодж, Барнабі Річ, Роберт Грін, декларували цей вислів у якості власного мистецького кредо в передмовах до своїх літературних творів.

Щодо знайомства ренесансних англійців з Арістотелем, то, на думку дослідника Дж.Аткінса, і Р.Вілліс ("Розмірковування про поетику", 1573) і Дж.Паттенгем ("Мистецтво англійської поезії", 1589) були обізнані лише з інтерпретаціями ідей цього античного теоретика мистецтва, а Р.Ешем ("Шкільний вчитель", 1570), і Дж.Гаррінгтон ("Апологія поезії", 1591) взагалі хибно їх розуміли²⁸. Безпосереднє знання Арістотелевої "Поетики" демонструє лише Філіп Сідні ("Захист поезії", 1595). Так, приміром, визначаючи сутність поезії, Ф.Сідні називає її "мистецтвом наслідування, або ж, послуговуючись терміном Арістотеля, мімесисом, ... картиною, яка говорить, аби повчати й давати насолоду"²⁹.

У визначенні характеру поетичного мистецтва більшість елизаветинців дотримувалися позиції Платона, і відгомін платонівської ідеї стосовно божественного походження поезії лунав на сторінках вище згаданих літературно-критичних трактатів Р.Вілліса, Дж.Паттенгема, Ф.Сідні, Дж.Гаррінгтона, а також полемічного памфлету Т.Лоджа "Відповідь на "Школу непристойності" Госсона. На захист поезії, музики та театральних вистав" (1579). Втім, слід зауважити, що філософський аспект платонівської ідеї мало цікавив англійських ренесансних критиків, яких приваблювала більшою мірою сама формула, що містила згадку про "божественне начало".

Варто також зазначити, що до авторитету Платона апелювали не лише ті, хто у 70–90 роки став на захист поетичного мистецтва, але й, як це не дивно, гонителі поезії, які вимагали закриття театрів. Приміром, С.Госсон – автор памфлету "Школа непристойності" (1579) використовує славнозвісне платонівське вигнання поета з ідеальної держави як аргумент на користь власної тези про диявольську сутність поетичної творчості. Полемізуючи з Госсоном, Р.Вілліс наголошує на тому, що Платон вигнав "лише поганих поетів"³⁰, а Ф.Сідні уточнює ситуацію, роз'яснюючи, що Платон, власне, засуджував не саме явище (поезію), а лише його викривлення³¹. Надзвичайно цікавою виявляється думка з цього приводу Томаса Лоджа. Відповідаючи на ганебні закиди Госсона на адресу поезії, Лодж зазначає, що він особисто більше погоджується не з Платоном, який міг забажати виключення поетів зі своєї досконалої держави, а з християнським святим – Ієронімом Блаженним, який "вважав, що Платон вигнав найчесніших людей, а його "згубні поети" були проповідниками, до яких він відносив Орфея, Муз, Ліна, Християн"³². Як бачимо, у тому разі, коли думка античного автора, навіть такого авторитетного як Платон, не співпадає з власною точкою зору ренесансного письменника, останній не вагаючись вступає в дискусію, апелюючи до авторитету християнських богословів. У такій позиції відчутно проступає важлива риса літературно-критичного мислення елізаветинців – авторитарність синтетичного типу, коли зіставляються думки античних та християнських авторів, а перевага надається тій із них, яка відповідає власній позиції ренесансного митця.

Саме таким було ставлення елізаветинців не тільки до естетичної (літературно-критичної), але й до власне художньої спадщини античності. На сторінках трактатів і памфлетів нерідко лунала гостра критика давніх авторів. Роджер Ешем, приміром, відзначав недоліки метрики Плавта й Теренція³³. Філіп Сідні засуджував поєднання трагічного і комічного в "Амфітріоні" Плавта³⁴. Семюель Деніель знаходив у латинян приклади "жорстокості при використанні слів, коли їх калічать та розривають на середині"³⁵. Вільям Вебб, додавши до свого трактату англійський переклад Горацієвих правил, водночас

II. Історико-літературний процес

запропонував читачеві власне розгорнуте тлумачення одного з імперативів – "повчаючи, даруй насолоду"³⁶. Джордж Паттенгем намагався поєднати у єдине ціле Горацієве та Арістотелеве визначення поета³⁷.

Літературно-критичне й художнє мислення елизаветинців, як бачимо, не було догматично наслідувальним: маючи яскраво виражені інтенції до "самостійності", воно часто апелювало до авторитету як своєрідного аргументу в диспуті, але при цьому завжди зберігало спроможність полемізувати з усталеною чи загальноприйнятою точкою зору, коли вона суперечила власній. Як слушно зазначає Л.Баткін, "таким взагалі є принцип "наслідування" в культурі Відродження, бо для наслідування інших, будь вони греками чи латинянами, необхідні вагомі підстави, намір або турбота про те, щоб запозичене відповідало власному, не висмикувалося, звідки доведеться, а народжувалося самостійно і, залишивши власну утробу, лише здавалося б узятим від інших"³⁸. Ця думка російського вченого, як видається, напрочуд вдало висвітлює одну із важливих рис особистісного самоусвідомлення пізньоренесансного митця. Його індивідуальність могла виявитися не тільки у результативному пошуку власного шляху чи ідей, але і в оригінальній інтерпретації "чужого" (котре сприймається як спільне надбання), у самому komponуванні "загальних місць", у суб'єктивному тлумаченні банальної думки або в її полемічному спростуванні.

¹Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – С.40.

²Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986. – С.83.

³Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – С.73.

⁴Петров М.Т. Проблема Возрождения в советской науке. – Л.: Наука, 1989. – С.179.

⁵У цьому зв'язку доречно навести думку авторитетного російського дослідника Л.М.Баткіна: "... культурне минуле не закінчується підсумками розвитку, але продовжує жити серед багатоголосся сучасності". Див. : Баткин Л.М. Цит. вид. – С.61.

⁶Монографія відомого фахівця з ренесансної літератури Д.Буша ("Вступ до ренесансної літератури", 1965) може стати відправною точкою такого дослідження, оскільки в ній окреслено коло проблем, що потенційно

- перетинаються, намічені продуктивні шляхи аналізу означених питань (див.: *Bush D. Prefaces to Renaissance Literature.* – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965).
- ⁷ *Рутенбург В.И.* Античное наследие в культуре Возрождения. (Некоторые вопросы историографии) / Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. С.41.
- ⁸ *Баткин Л.М.* Цит. вид. – С.39.
- ⁹ Там само. – С.244-245.
- ¹⁰ *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. – М.: Наука, 1975. – С.74.
- ¹¹ Там само. – С.78.
- ¹² Детальніше про освіту та навчальні заклади елизаветинської Англії див.: *Smith A.G. The Emergence of a Nation State. The Commonwealth of England 1520–1660.* – L., N.Y.: Longman, 1984. – P.195-199.
- ¹³ *Sørensen K.* Thomas Lodge's Translation of Seneca's De Beneficius Compared with Arthur Golding's Version. – Gilendal, 1960. – P.25.
- ¹⁴ Після падіння Константинополя (1453) значна кількість грецьких вчених переселилася до Італії, захопивши з собою чимало реліктових манускриптів. Таким чином, Італія, яка завдяки студіям гуманістів уже стала колыскою відродження римської культури, в середині XV ст. стає ще й центром вивчення давньогрецької спадщини, що дає потужний імпульс розгортанню ренесансної хвилі у Західній Європі в цілому.
- ¹⁵ Цит. за: *Голенищев-Кутузов И.Н.* Цит. вид. – С.89.
- ¹⁶ Цікаво зазначити, що протягом 1567–1770 років переклад Андердауна перевидавався десять разів.
- ¹⁷ Зауважимо, що Т.Норт при перекладі Плутарха користувався не оригіналом, а французькою версією Амю (Amiot).
- ¹⁸ Про особливості інтерпретації славнозвісного міфологічного сюжету про Терей і Прогну детальніше див: *Торкут Н.М.* Специфіка рецепції міфологічних сюжетів та їх трансформація в англійській культурі XVI ст. / Ренесансні студії. – Запоріжжя, 1997. – Вип.1. – С.8-19.
- ¹⁹ Як відомо, новація Генрі Говарда, графа Саррі, котрий вперше в англійській поезії почав використовувати білий вірш, згодом була підтримана елизаветинцями, зокрема Марло та Шекспіром, а переваги й недоліки такої метрики стали об'єктом жвавих дискусій в лоні елизаветинської літературної критики.
- ²⁰ *Rivers I.* Classical & Christian Ideas in English Renaissance Poetry. – L.: George Allen Univ., 1979. – P.158.
- ²¹ *Atkins J.W.* English Literary Criticism. – L.: Methuen & Co Ltd, 1955. – P.346.
- ²² Цит. за: *Atkins J.W.* Op. cit. – P.345.
- ²³ *Hollander J.L., Kermode F.* The Literature of Renaissance England. – N.Y., L., Toronto: Oxford Univ. Press, 1973. – P.6.
- ²⁴ *Hornát J.* Renesanční Próza. – Praha, 1970. – P.137.
- ²⁵ Детальніше див. *Hunter G.K.* Seneca and the Elizabethans / Shakespeare Survey. – Cambridge: At the University Press, 1967. – V.20. – P.17-26.
- ²⁶ Детальніше про специфіку розуміння наслідування в Англії XVI століття див. *Rae W.* Thomas Lodge. – N.Y.: Twayne Publishers Inc., 1967. – P.17-18.
- ²⁷ *Филдинг Г.* История Тома Джонса Найдёныша. – М.: Художественная литература, 1973. – С.525.
- ²⁸ *Atkins J.W.* Op. cit. – P.346.
- ²⁹ *Sidney Ph.* An Apology for Poetry // Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration. Ed. by Roy Lamson & Hallet Smith. – N.Y.: W.W.Norton & Co, 1956. – P.276.

II. Історико-літературний процес

- ³⁰.Elizabethan Critical Essays. Ed by G.G.Smith. In 2 v. – Oxford: Clarendon Press, 1904. – V.1. – P.46-47.
- ³¹.*Сидни Ф.* Астрофил и Стелла. Защита Поэзии. Под ред. Л.И.Володарской. – М.: Наука, 1982. – С.196
- ³².*Lodge Th.* A Reply to Gosson's School of Abuse // A defense of Poetry, Music & Stage-plays by Th.Lodge. – L.: Printed for The Shakespeare Society, 1853. – P.14.
- ³³.*Asham R.* The Schoolemaster. – L., 1923 – P.79-81.
- ³⁴.*Sidney Ph.* Op. cit. – P.303,286.
- ³⁵.*Daniel S.* Poems & Defense of Ryme. Ed. by A.C.Sprague. – Chicago, 1965. – P.136.
- ³⁶.*Webbe W.* Discourse of English Poetry. Ed. by Ed.Arber. – Treeport, 1970. – P.42.
- ³⁷.*Puttenham G.* The Arte of English Poesie. Ed by B.Hathaway. – Cambridge, 1970. – P.19-20.
- ³⁸.*Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – С.72.

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*)¹. Тим самим дослідник наголошує на креативній, твірній, первісній ролі жанру, що розуміється ним не як “зручне готове вмістилище думки, а як джерело її руху”². 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”³, 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”⁴. 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..."⁵. 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"⁶. 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”⁷. 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 спілкування⁸. 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 творі⁹.

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”¹⁰, 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”¹¹. 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”¹². 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”¹³, 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”¹⁴.

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”¹⁵. 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”¹⁶.

Як вже говорилося раніше у цій статті, уся література ренесансної доби несла на собі глибокий відбиток риторичності, адже була “глибоко вкорінена у риторичній традиції”¹⁷. 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”¹⁸. 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.¹⁹. 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*)²¹. 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*²⁰.

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 культури²². 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”²³.

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 словом²⁴. 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”²⁵. 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 елизаветинської 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 елизаветинської прози, яку дає Джон Кері у статті “Проза XVI–XVII ст.”²⁶. 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. Смысл 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”²⁷.

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”²⁸. 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”²⁹, 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”³⁰.

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 сучасників³¹.

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?”³².

Крайня етична поляризованість риторичного дискурсу, його тісний зв’язок і спорідненість з моральною філософією (однією з п’яти “*studia humanitatis*”³³), 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”³⁴.

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”³⁵. 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”³⁶). 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 номінації³⁷.

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 творення³⁸. 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 мови³⁹). 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 маріонеток⁴⁰, 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” природи⁴¹ і виходить за рамки “неприкрашеного було” (“bare “Was” of history”)⁴². 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”⁴³). 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...”⁴⁴.

Ця, так би мовити, провокаційна властивість мови, що найповніше постає у концепції “мови як чудовиська” Еразма Роттердамського (здатність слова одночасно виражати і схвалення й осуд⁴⁵), 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 думки⁴⁶. 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”⁴⁷.

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.

¹Баткин 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

²Там же.

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

⁴*Ibid.* – P.5.

⁵Цит. за *Баткин Л.М.* Цит.вид. – С.181.

⁶*Cox V.* – P.6.

⁷*Ibid.*

⁸*Ibid.*

⁹*Ibid.*

¹⁰*Ibid.* – P.7.

¹¹*Ibid.*

¹²*Ibid.*

¹³*Баткин Л.М.*, Цит.вид. – С.177.

¹⁴*Арендт Г.* Становище людини. – Львів: Літопис, 1999. – С.58.

¹⁵Там само. – С.54.

¹⁶*Баткин Л.М.* Цит. вид. – С.177.

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

¹⁸*Ibid.*

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

²⁰*Ong Walter J.* *Op.cit.* – P.47.

²¹*Ibid.*

²²У 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.

²³*Баткин ЛМ.* Цит.вид. – С.177.

²⁴*Ong Walter J.* *Op.cit.* – P.49.

²⁵*Лосев А.Ф.* Гомер. – М., 1960. – С.145.

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

²⁷*Ibid.*

²⁸*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.

²⁹Там само. – С.514.

³⁰Там само. – С.514-515.

³¹*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).

- ³²Бруно Джордано. О причине, начале и едином. – М.: ОГИЗ Государственное социально-экономическое издательство, 1934. – С.88.
- ³³Веселовский А.Н. Цит.вид. – С.7.
- ³⁴Ong Walter J. Op.cit. – P.44.
- ³⁵Ibid.
- ³⁶Горацій. Послание к Писонам (о поэтическом искусстве).
- ³⁷Carbajosa 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.
- ³⁸Детальніше 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).
- ³⁹Ong Walter J. Op.cit. – P.45.
- ⁴⁰Горбунов А.Н. Драматургия младших современников Шекспира (предисловие) / Младшие современники Шекспира. – М.: Издательство Московского университета, 1986. – С.33.
- ⁴¹Сидни Ф. Защита поэзии // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. – М.: Наука, 1982. – С.153.
- ⁴²Там само. – С.169.
- ⁴³Rosky William. Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic.// Studies in the Renaissance. – Volume V. – New York, MCMLVIII. – P73.
- ⁴⁴Puttenham G. The Arte of English Poesie. Ed. by V.Hathaway. – Cambridge, 1970. – P.19-20.
- ⁴⁵Forcione 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.
- ⁴⁶Детальніше 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.
- ⁴⁷Dundas Judith. Allegory as a Form of Wit / Studies in the Renaissance. – Volume XI. – MCMLXIV. – P.231.

*Лілова Олена
(Запоріжжя)*

Критика засадничих концептів куртуазної літератури в романі Дж.Гасконя “Пригоди майстра F.J.”

Англієць Джордж Гасконь (1539 (?) – 1577) належить до числа тих майстрів слова доби Відродження, значення творчості яких важко переоцінити. Завдяки літературному доробку елизаветинців сьогодні можна сміливо вести мову про наявність в історії розвитку романного жанру такої важливої ланки, як ренесансний (або елизаветинський) роман. Дослідники Гасконевої літературної спадщини вважають, що саме його твір “Пригоди майстра F.J.”, вперше виданий у 1573 році у складі збірки “Сто різноманітних квітів”, був першим зразком англійського роману.

Як відомо, в Англії до 70-х років XVI ст. “висока” література, до якої належить і така надзвичайно популярна за часів Середньовіччя та Відродження модифікація романного жанру, як рицарський роман, писалася виключно французькою мовою. Тож, спроба Гасконя написати рідною мовою твір на тему куртуазного кохання, обравши місцем дії сучасну Англію, була, без сумніву, оригінальною й новаторською. Роман одразу викликав у вищих колах англійського суспільства спалах гніву на адресу автора та звинувачення в наклепі на відомих лондонських осіб. Річ у тім, що в героях твору лондонська шляхта впізнала себе, і ця картина була для неї не із приємних. Негативна реакція на книгу спричинила появу в 1575 році другого, “італіанізованого” видання роману “Пригоди майстра F.J.”, в якому дія переноситься в Ломбардію, а герої отримують італійські імена. Проте ані наприкінці XVI століття, ані пізніше романові Джорджа Гасконя так і не судилося дістати схвалення

від читацької аудиторії, та й сьогодні твір цікавить, передусім, науковців.

У сучасній літературознавчій науці дискусії навколо “Пригод майстра F.J.” ведуться, здебільшого, в контексті вирішення питання, чи можна вважати саме цей твір першим англійським романом Нового часу (novel). Поза дослідницькою увагою не залишається і проблема жанрово-стильової своєрідності твору.

Відомий сучасний український літературознавець Дмитро Наливайко трактує стиль як “формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю складність “художньої мови” творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й “надмовні” елементи. Проявляється він як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця і цілих течій та напрямків, - в останніх, зрозуміло, не з такою чіткістю і послідовністю”¹. У цій статті мова вестиметься про стиль окремого твору.

Майже всі дослідники творчості автора-елизаветинця звертають увагу на оригінальну стилістику “Пригод майстра F.J.” Так, Рональд Джонсон вважає, що стилістична новація Гасконя в романі “Пригоди майстра F.J.” полягає у використанні ним кількох способів повісткування: поезій, алегорій, листів, диспутів на тему кохання та ін.² Маргарет Шлаух вбачає сутність Гасконевого експериментаторства у впровадженні в “Пригодах майстра F.J.” декоративних елементів, які пізніше отримують назву “евфемізмів”³. Відомий американський знавець творчості Джорджа Гасконя Чарльз Прауті також акцентує увагу на унікальному способі нарації в романі. Ця унікальність, на думку вченого, полягає в тому, що Гасконь пише про реальні події й створює на сторінках “Пригод” дивовижно правдоподібні психологічні портрети головних персонажів⁴.

Думається, що М.Шлаух і С.Т.Прауті наближаються до з’ясування особливостей стилістичної природи роману Дж.Гасконя з двох протилежних сторін і для того, щоб скласти більш-менш повне уявлення про стилістичну палітру “Пригод”, доцільно враховувати обидві точки зору. Специфіка новаторства Гасконя-стиліста нерозривно пов’язана з особливістю

II. Історико-літературний процес

світоглядних та естетичних уявлень автора. У зв'язку з цим доречно навести думку російського вченого П.М.Сакуліна про те, що “внутрішня єдність, яка є необхідною умовою стилю, досягається завдяки єдності художньої цілі чи телеології, котра, в свою чергу, зумовлюється сутністю творчого процесу, усією сукупністю переживань митця, тобто, його світовідчуттям, світосприйняттям та світоглядом. Будь-який стиль, таким чином, є формальним вираженням світосприйняття”⁵.

Читаючи роман “Пригоди майстра F.J.”, не можна не помітити критичного ставлення автора до рицарської літератури та куртуазного етикету, що, до речі, взагалі було характерно для ренесансних письменників. На рівні стилістики таке ставлення виявляється у поєднанні двох розповідних стилів, що належать до різних літературних реєстрів: умовно кажучи “високого” (який включає “витіюватий” евфуїстичний стиль, що згодом стане стильовою домінантою епохи)⁶ та нейтрального чи повсякденного (в якому зазвичай подавалася оповідь про реальні події). У такий спосіб, показуючи, як поведінка героїв контрастує з їхніми власними промовами про високі почуття, з тією візією внутрішнього світу персонажів, що представлена в листах і поезіях, автор висміює ідеали куртуазного кохання. Наведемо зразок такого протиставлення. Майстер F.J. присвячує своїй коханій вірш “Beauty shut up thy shop, and truss up all thy trash” (“Врода, зачиняй свою крамницю та зв'яжуй свій мотлох у тюки”), де представляє жіночу вроду власницею магазину, з якого його містрес (кохана) вкрала усе найкраще, залишивши там лише різноманітні штучні засоби для придворних красунь. Вірш закінчується такими словами:

And that my Helen is more fair than Paris' wife,
And doth deserve more famous praise than Venus for her life.
Which if I not perform, my life then let me leese,
Or else be bound in chains of change to beg for beauty's fees.
F.J.

(“Моя ж Єлена прекрасніша за жінку Паріса і заслуговує на більше замилювання, ніж Венера. Якщо я не зможу прославити мою пані належним чином, то хай вже пропаду, або буду змушений просити милостиню у краси”).

Оповідач додає до цього такий коментар: “Судячи з вірша, чи то автор був в екзальтованому стані, чи то я зараз не в собі, бо його виклик Вроді занадто вже зухвалий”⁷. Гасконів оповідач, зауважує дослідник В.Девіс, удає з себе людину, недосвідчену в амурних справах. Він неспроможний відтворити в слові радості кохання, бо не мав подібного досвіду (з чим, як здається, він себе щиро вітає)⁸. Саме цим, вочевидь, і зумовлюється практицизм та іронія оповідача у ставленні до любовних питань. Так, приміром, вважає він, при спілкуванні з різними жінками цілком припустимо використовувати лише одну-єдину любовну поезію, просто замінюючи в ній імена жінок⁹.

Усі зусилля молодого героя, його лицарські вчинки та вишукані промови, позначені впливом куртуазного етикету та неоплатонічних і неопетраркістських поетичних стереотипів, дають врешті-решт бажаний результат – майстер F.J. домагається таки любовного побачення з леді Елінор. Цей епізод роману, за словами В.Девіса, шокує, але не тому, що “кохання зрештою виражається у відвертому і пристрасному статевому акті замість платонічного возз’єднання з божественною коханою, яке було тогочасним ідеалом, а, отже, мало знаходити відображення на сторінках літературних творів, і не тому, що правда виявилася суворою чи ложе кохання неестетичним, а через ті риси, які оповідач викриває у своїй героїні в цій сцені. Він розвінчує усі хитрощі, до яких вдається Елінор, показуючи її запеклою кокеткою, “хтивою комедіанткою”, якій водночас властиві лицемірство, манірність, досвідченість та холодно-кровна обачність такою мірою, що вона здатна заверещати “(хоча й не дуже голосно)”. Слова типу “люб’язність” (courtesy) в цьому контексті перетворюються на евфемізми задля позначення ненормативної лексики”¹⁰.

Неможливо без іронії сприймати й баладу майстра F.J. “Бенкет під місяцем”, присвячену минулому побаченню, яке набуває в цьому творі космічної міфологізації:

Dame Cynthia her selfe (that shines so bright,
And dayneth not to leave hir loftie place:
But onely then, when Phoebus shewes his face.
Which is her brother borne and lendes hir light,)
Disdained not yet to do my Lady right:

II. Історико-літературний процес

To prove that in such heavenly wights as she,
It fitteth best that right and reason be.
For when she spied my Ladies golden raies,
Into the cloudes,
Hir head she shroudes,
And shames to shine where she hir beames displaies.

(Сама леді Кінтія (яка так яскраво сяє у височині
І не поспішає залишити своє місце,
Звільняючи його тільки для свого брата Феба,
Котрий, з'являючись зрання, позичає в неї її світло)
Не зневажає мою пані та віддає їй пошану,
Доводячи, що вона –
Насправді божественне створіння.
Отже, коли побачила вона золоте проміння моєї леді,
Що пробивалося крізь хмари,
То напнула саван на голову,
Адже їй стало соромно сяяти під таким світлом)¹¹.

Така піднесена поетизація любовного побачення лише унаочнює розрив між видимістю ідеальної поведінки та реальністю, що зумовлена потребами плоті, які вгамовані були грубо та без зайвих церемоній на підлозі замку¹².

Іронія автора по відношенню до рицарських кліше відчутна і в кульмінаційній сцені роману, коли закохані сваряться й розривають свої стосунки. Елінор приходиться до ліжка хворого F.J., навіть не здогадуючись про те, що він уже знає про її зраду. І той, ніби у гарячці, вдаючи із себе лицаря, який має поводитися відповідно до куртуазного етикету, наполягає на встановленні правди, обговоренні своїх сумнівів та з'ясуванні її провини. Подібні вимоги лише розлючують даму його серця. Збентежений зростаючою напругою ситуації F.J. не радий, що розпочав цю неприємну бесіду і намагається силою покласти їй кінець:

“М'які подушки, виконуючи роль посередників у перемир'ї двох ворогів, запропонували їм свою допомогу у поєдинку (якщо такий матиме місце), але вони могли б витримати не більше одного удару перед тим, як примирити ворогуючі сторони назавжди. Та леді відмовилася від цього навідріз, мовляв, вона більше не може бути люб'язною до такого мерзотника, додавши до цього багато слів

докору, які так розлютили Фердинандо, що він, забувши про минулу чемність, взяв свого ворога приступом”¹³.

Говорячи про позбавлення “такого негідника люб’язності”, Елінор насправді намагається уникнути згвалтування, загроза якого йде від того самого лицаря, який щойно просторікував про ідеальну любов. Сучасний філолог зауважив би, що в цьому епізоді автор вживає таку риторичну фігуру, як харієнтизм, що, за Риторичним словником Зоряни Кунч, є одним із п’яти видів іронії та полягає у висловленні гострої, грубої думки ввічливо-ласкавими словами¹⁴.

Таким чином, в стилістичній палітрі роману Дж.Гасконя іронія відіграє визначну роль. Іронічне ставлення, як відомо, передбачає зверхність, поблажливий скептицизм або кепкування, які навмисно приховуються, але визначають стиль або організацію образної системи твору¹⁵. В романі “Пригоди майстра F.J.” іронія реалізується за рахунок допомогою контрасту між поведінкою героїв та їхніми словами, а також через поєднання різних мовленнєвих стилів – “високого” романічного та простого, повсякденного стилю оповідача, завдяки чому Гасконеві вдається піддати критиці як традиційні правила куртуазного етикету, так і кліше рицарської літератури.

Думається, що розгортання на сторінках твору полеміки зі стереотипними стильовими кліше середньовічних рицарських романів було зумовлене як певними соціокультурними, так і психологічними факторами. Адже, наприкінці XVI ст. така реалія феодального суспільства, як лицарі, залишилася в далекому минулому. Проте куртуазний етикет, лицарське кохання все ще були улюбленою грою верхівки західно-європейського суспільства. Водночас, за логікою розвитку романного жанру, в умовах нової “дійсності, впорядкованої прозаїчно” (на відміну від “одвічно поетичного стану світу”, що був ґрунтом для колізії в романсе)¹⁶ мала бути знайдена нова оповідна форма, в якій було б відображено вже притаманну гуманістичному світосприйняттю розколину між “героєм та світом, між “я” та іншими, між душею та вчинком”¹⁷. Саме завдяки цій розколіні, на думку російського вченого Геннадія Косікова, “герой роману Нового часу стає посправжньому проблемним персонажем, носієм буттєвої

II. Історико-літературний процес

неупокоеності, що спонукає його до дії, пошуку відповіді на запитання про існування світової гармонії”¹⁸.

Психологічною мотивацією створення роману “Пригоди майстра F.J.” була, як видається, біографія самого Джорджа Гасконя. Принади життя придворного, яких так прагнув автор твору замолоду, виявилися пасткою, призвели його до фінансового і морального банкрутства. Цим, думається, й зумовлена гостро негативна оцінка пануючих у вищих колах англійського суспільства норм та правил рицарського етикету, що визначали стосунки між чоловіком і жінкою лише декларативно.

У романі Джорджа Гасконя *questioni d’amore*, благородний лицар і прекрасні дами з їхніми небесними чеснотами, пишномовний стиль любовних поезій та листів співіснують з простим стилем іронічного оповідача G.T., котрий виступає рупором авторської свідомості. Для того, аби повністю з’ясувати проблему природи “змішування” стилів в “Пригодах майстра F.J.”, необхідно також враховувати специфіку художнього мислення письменника-єлизаветинця, проникнути в творчу лабораторію ренесансного майстра.

Як відомо, для літератора доби Відродження найголовнішим орієнтиром було античне мистецтво з його художнім принципом чистоти жанру, постульованим у “Поетиці” Арістотеля. На думку давньогрецького філософа, змішування в межах одного твору трагічного і смішного, високого і низького є неприпустимим. Втім, англійські майстри слова ніколи сліпо не наслідували ані античні, ані тогочасні континентальні художні зразки. Однією з найголовніших рис Відродження в Англії вважається саме те, що там вельми критично сприймалися, переосмислювалися та оригінально інтерпретувалися надбаня чужої культури. Так, приміром, англійські “men of letters” створили неординарну теорію, так звану теорію “декоруму”, в якій знайшла своє логічне завершення теза про те, що “поетична насолода” нерозривно пов’язана з поняттями пристойності й доречності. Одним із питань у рамках дискусії навколо теорії “декоруму”, що велася на сторінках єлизаветинських літературно-критичних творів наприкінці XVI століття, був принцип жанрової чистоти твору¹⁹. Так, в трактаті “Захист поезії” Філіп Сідні дорікав поетам-сучасникам за те,

що “їхні п’єси не є ані справжніми трагедіями, ані комедіями, адже в них співіснують блазні й королі, до того ж зовсім не тому, що цього потребує зміст”²⁰. А Джордж Гасконь у своєму трактаті “Деякі настановчі нотатки стосовно англомовного віршування” (1575) поєднання трагічного і смішного в рамках одного твору назвав “порушенням декоруму”²¹. Втім, існувала й протилежна точка зору на цю проблему. Наприклад, інший літератор, Джордж Ветстоун, навпаки, висловив думку про те, що різножанрові елементи мають бути добре перемішані в творі, щоб серйозне повчало, а смішне розважало²². Звернімо увагу на той факт, що за часів Відродження митці часто вдавалися до полеміки з приводу питань літературного етикету. При цьому часом певні естетичні феномени, у тому числі античні канони, піддавалися критичному переосмисленню та трактувалися з різних позицій.

Зауважимо також, що ренесансний майстер на сторінках своїх творів понад усе прагнув висловити власне світобачення, і заради цього не цурався експериментів. Зміни ж у світогляді літератора спричинювали зміни і в системі його естетичних та художніх поглядів. Тож не дивно, якщо зважити на запропонований фахівцями розподіл творчої біографії цього письменника-єлизаветинця на два періоди, що естетичне кредо, виголошене в одному з ранніх літературно-критичних творів, не співпадає з його конкретною реалізацією у більш пізньому романі цього автора.

Отже, поєднання в “Пригодах майстра F.J.” “високого”, вишуканого стилю поезій та любовних листів, якими обмінюються головні герої, з нейтральною стилістикою мовленнєвої партії оповідача дозволяє Гасконю висловити своє ставлення до куртуазій. У такий спосіб автор висміює куртуазний етикет, який в Англії вже протягом чотирьох століть визначав норми соціальної поведінки, та висловлює критичне ставлення до тих літературних штампів зображення кохання, що склалися у рицарському романі.

¹ *Наливайко Д.С.* Стиль напряду й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. // *Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.:* Зб. наук. праць. – К.: Наукова думка, 1987. – с.8.

II. Історико-літературний процес

2. *Johnson R.C.* George Gascoigne. – NY, 1972. – P.156.
3. *Schlauch M.* Antecedents of the English Novel. 1400-1600. – London, 1963. – P.228
4. *Prouty Ch.T.* George Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier and Poet. – NY: Columbia University Press, 1942. – P.201.
5. *Сакулин П.М.* Филология и культурология. – М.: Высшая школа, 1990. – С.140-141.
6. *Торкут Н.Н.* Эвфуистическая традиция в английской позднеренессансной прозе (о типологии литературных стилей) // VI Пуришевские чтения. Классика в контексте мировой культуры. – М., 1994. – С.78.
7. *Gascoigne G.* The Adventures of master F.J. // An Anthology of Elizabethan Prose Fiction, Ed. By P.Salzman. - Oxford: Oxford University Press, 1987. – P.38.
8. *Davis W.R.* Idea and Act in Elizabethan Fiction. – Princeton: Princeton University Press, 1969. – P.107.
9. *Gascoigne G.* – Op.cit. – P.39.
10. *Davis W.R.* – Op.cit. – P.101.
11. *Gascoigne G.* – Op.cit. – P.32.
12. *Davis W.R.* – Op.cit. – P.101.
13. *Gascoigne G.* – Op.cit. – P.61.
14. *Куньч З.* Риторичний словник. – К.: Рідна мова, 1997. – С.312.
15. Литературный энциклопедический словарь. (Под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева) – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С.132.
16. *Косиков Г.К.* К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблема жанра в литературе средневековья (Отв.ред.А.Д.Михайлов) – М.: Наследие, 1994. – С.74.
17. *Ibid.* – С.78.
18. *Ibid.* – С.79.
19. Дет. див.: *Торкут Н.М.* Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та “література факту”). – Запоріжжя, 2000. – С.67-102.
20. *Сидни Ф.* Защита поэзии // Астрофил и Стелла. Защита поэзии. – М.: Наука, 1982. – С.206-207.
21. *Gascoigne G.* Certayne notes of Instruction // The Complete works of George Gascoigne. Ed. by John W. Cunliffe.-London. Glasgow: Cambridge University Press.- 1907. – P.466.
22. *Торкут Н.М.* – Цит. вид. – С.83.

Василина Катерина
(Запоріжжя)

Твір Гілберта Волкера “Публічне викриття гри в кості” (1552) і подальший розвиток англійської шахрайської памфлетистики

“Публічне викриття гри в кості” Гілберта Волкера традиційно відносять до розряду англійських ренесансних антологій шахрайського ремесла, або ж до так званих книг про вагабондів*. На жаль, пори всю історико-літературну цінність цей твір не отримав належного висвітлення на сторінках літературознавчих розвідок: в дослідженнях радянських вчених він практично не згадується, а західні фахівці здебільшого наводять лише стислий переказ його сюжету¹, або ж виявляють ті текстові фрагменти, що були запозичені Р.Гріном та його послідовниками (Г.Четтл, С.Роуландз, Т.Деккер)². Однак памфлет Волкера суттєво вплинув на подальший розвиток шахрайської та кримінальної прози Англії, тож, думається, що розгляд особливостей його поетики допоможе з’ясувати специфіку еволюції англійської прози про злодіїв.

Центральною темою твору Волкера є висвітлення й осуд шахрайства картярів та гравців у кості. Нагадаємо, що Волкер не був першим англійським письменником, який піддів гострій критиці азартні ігри. Ще Джеффри Чосер, приміром, у “Кентерберійських оповіданнях” зазначав: “... та маю я застерегти всіх проти гри, бо саме гра породжує брехню, байдикування, лінощі, пияцтво, вона ж приносить прокляття і ганьбу”³. Проти хворобливої пристрасті до гри виступав і відомий німецький письменник С.Брант. У славнозвісній панорамній сатирі “Корабель дурнів” (1494) він так говорить про шулерів:

“Потом приходит в кабачок,
Там попадется простачок –

* вагабоди – бродяги та жебраки.

II. Історико-літературний процес

Сыграет в кости с ним мошенник,
И дурачок ушел без денег”⁴.

Критично ставився до гри в кості й відомий нідерландський гуманіст Еразм з Роттердаму⁵. Передові уми ренесансної доби наголошували на згубності надмірного захоплення азартними іграми, вважаючи таке захоплення своєрідною початковою стадією морального занепаду. Вельми показовою в цьому сенсі є картина І.Босха “Сади зимових насолод” (1500–1510), на якій зображено ту низку злочинів і неприємностей, що супроводжують гру в кості (вбивство, перелюб і таке інше). Слід, проте, відзначити, що такою надмірно войовничою критикою митці спровокували декого зі своїх колег на реверанси перед публікою та експліцитну реабілітацію гри в карти та кості як одного із чесних способів проведення дозвілля в колі друзів. Так, приміром, Р.Грін у “Славетному викритті шахрайства” (1591) підкреслював, що виступає він виключно проти шулерів. Щодо гри в карти та кості, то їх автор вважає гідним способом проведення дозвілля, який має до того ж героїчне походження: “Коли місто Феби опинилося в облозі... то його мешканці, винайшли деякі методи гри в кості та карти і це допомогло їм згаяти час, бо поки ворог втрачав сили, зимуючи під мурами міста, городяни займали свій розум цим новим заняттям і тому легше переносили голод. Вони їли лише кожного третього дня, а весь останній час грали, тому їхні запаси провіанту витрачалися дуже економно, і це дозволило їм вижити, а місту – встояти...”⁶.

“Публічне викриття гри в кості” складається із короткого звернення письменника до адресату, стислого переліку назв костей та діалогу між двома персонажами – R. і M. Волкер не тільки пропонує багатий арсенал тих фактографічних компонентів, які згодом досить часто вводяться до художнього простору творів про злодіїв, але й вперше виокремлює такі фрагменти графічно. Саме у вигляді окремих елементів композиції різноманітні “списки”, “таблиці”, “покажчики” постануть у творі Т.Гармена (“Застереження ... окаянних”, 1566), у елизаветинських шахрайських памфлетах (Р.Грін, С.Роуландз, Т.Деккер), а пізніше й у кримінальних романах (Р.Гед, Ф.Кіркмен, Д.Дефо).

Діючі особи Волкерового твору – М. і Р. – жваво обговорюють прийоми, що застосовують гравці в карти та кості. Більш досвідчений М. повчає недолугого Р., розповідаючи йому про підступність злодіїв. Приводом для одкровень М. стала розповідь Р. про його нових друзів, з якими він познайомився, коли гуляв біля собору Святого Павла. Вони запросили юнака до себе в гості, де зрештою й обшахрали його.

Характерним для цього твору є те, що реалістична мотивація бесіди сусідить тут із документально-точною просторово-часовою локалізацією описуваних подій. Вельми показовим у цьому сенсі є вже перше речення діалогу: “Сталося так, що днів зо двадцять тому я вештався біля собору Св.Павла”⁷. Ця фраза розрахована на те, щоб викликати у свідомості читача певні очікування, адже територія навколо собору Святого Павла була відомим лондонським осередком злодійських банд. Вказівка на хронологічну близькість описуваних подій створює ефект вірогідності й засвідчує прагнення автора писати, так-би мовити, на злобу дня (основний мистецький імператив памфлетиста).

Впадає у вічі доволі незвичне номінування персонажів – скорочення їхніх імен до початкових літер. У такий спосіб Волкер надає власному творові і певної таємничості, і нарочитої правдоподібності. Він ніби-то уникає точних вказівок на реальних осіб і, водночас, натякає на ймовірних прототипів.

Оскільки у “Публічному викритті ... гри в кості” співбесідники фактично не мають ані імен, ані будь-яких портретних ознак, то найважливішим компонентом структурування художніх образів персонажів виступає мовна характеристика. Мова дійових осіб є потужним засобом їхньої ідентифікації за соціальним статусом, професійною та віковою приналежністю. Так, Р., який у діалозі виявляє себе як експресивна, наївна та довірлива людина, вочевидь, є незрілим юнаком – придворним-початківцем, котрий не так давно закінчив школу, а тепер працює на лорда-канцлера Англії. У манері, притаманній оптимістичному та егоцентричному світосприйняттю молододі людини, Р. повідомляє своєму співрозмовнику про зустріч із незнайомцем: “Один джентльмен ... кинув на мене чесний пог-

II. Історико-літературний процес

ляд, не такий, що нещирістю та пронизливістю міг би виказати злобу чи презирство, а радше такий, що був веселим та підбадьорюючим і свідчив про те, що я чимось сподобався цьому чоловікові, й що він був би не проти скористатися будь-якою нагодою, аби познайомитися зі мною”⁸. Очевидно, що в образі R. Волкер подає генералізовану характеристику свого потенційного реципієнта, до якого він звертається на першій сторінці твору, – “молодого джентльмена”, котрий отримав у спадщину певні матеріальні цінності, проте поки ще не має належної обережності, а тому є легкою здобиччю для хижих шахраїв.

Інший персонаж – M. – постає носієм життєвої мудрості та скептицизму. Він має достатній обсяг знань, аби навчити свого молодшого товариша. Про дружні стосунки між героями та взаємну відвертість свідчать їхні висловлювання. Зокрема, R. каже: “Я буду щирим з тобою, як зі своїм другом”⁹. На дружнє ставлення M. вказує його готовність поділитися власним життєвим досвідом. Проте слід пам’ятати, що діалог ведуть не конкретні персонажі, а дві алегоричні постаті, одна з яких уособлює легковажність і недосвідченість молодості (R.), а інша – мудрість і обізнаність зрілих літ (M.). Саме за посередництвом цих двох емблематизованих образів Волкеру вдається реалізувати свої моралізаторсько-дидактичні інтенції. І цей успішний досвід, до речі, буде підхоплений його колегами по літературному цеху.

Зауважимо, що Г.Волкер звернувся до злободенної і сенсаційної тематики не заради легкої слави чи бажання шокувати пересічного англійця. Його мета, як він пише, полягала в тому, щоб навчити співвітчизників “уникати небезпеки, до якої призводять ті шкідливі й хитрі прийоми, котрі вони (шахраї. – **К.В.**) використовують для заманювання та знищення жертв”¹⁰. І він висловлює сподівання, що читач зможе “побачити, наче в дзеркалі, нещасливу долю тих щедрих джентльменів, які, сподіваючись збагатитись, сідають грати в карти з шулерами і потерпають від цих підступних злодіїв, при цьому причиною своїх бідувань вважають лише примхи злої Фортуни”¹¹. Показовим у цьому сенсі виявляється неодноразове використання письменником синонімів слова дзеркало

(“mirror” або “glass”) для акцентування уваги саме на прагматичній значимості наведених ним відомостей. У підзаголовку Г.Волкер називає свій твір “дзеркалом, у яке необхідно дивитися всім молодим джентльменам та іншим особам, які раптово отримали у спадщину багатство”¹². Застосування цього символу є досить вдалим художнім рішенням у контексті повчально-моралізаторських намірів автора. Проте у творі Волкера дзеркало фігурує не тільки як символ, але й як реальний предмет: в одному зі своїх трюків картярі використовують люстерко, встановлене за спиною жертви, щоб бачити всі її карти.

Цікаво, що сам автор “Публічного викриття...” акцентує увагу на дидактичній вагомості свого твору і, на відміну від письменників, які пізніше стали на шлях літописання шахрайського буття, не намагається шокувати читача. Волкер не роз’яснює причин своєї поінформованості в такій ганебній справі, як нечесна гра в кості чи карти, звідництво, тобто не прагне сенсаційного розкриття своїх зв’язків із тогочасним злочинницьким світом, а лише підкреслює, що основним своїм завданням вважає своєрідний “інструктаж” молоді на основі об’єктивних відомостей.

Слід зауважити, що всі послідовники Волкера – описувачі життя лондонського злочинного світу – вважали за потрібне пояснити природу власної обізнаності в кримінальних справах, аби читач не ототожнював реального письменника з автором-протагоністом чи, ще гірше, з пройдисвітами, які постають на сторінках кримінальної прози. Так, Дж.Оделі (“Співдружність бродяг”, 1561) повідомляє, що ніби-то одержав відомості від анонімного шахрая, Т.Гармен (“Застереження ... окаянних”, 1566) пише, що самі пройдисвіти розкрили йому свої секркти, і лише скандально відомий автор конні-кетчерівських памфлетів Р.Грін у “Славетному викритті шахрайства” (1591) визнає факт своєї безпосередньої причетності до злодійського стану, щоправда в якості шпигуна.

У середині XVI ст., за часів активного протегування мистецтва багатими та впливовими особами, літератори ще не переймалися проблемою комерційного успіху власного твору. Тому Волкер не опікується сенсаційністю відомостей та не

II. Історико-літературний процес

застосовує традиційних для професійних літераторів кінця XVI ст. штучних прийомів стимуляції читацького інтересу, як-от: наголос на актуальності, вірогідності та надзвичайній корисності твору, експлуатація відомих імен, спекуляція на чуттєвій сфері реципієнта, наведення шокуючих фактів, інтимних подробиць та ін. Голос автора у “Публічному викритті гри в кості” звучить лише на периферії тексту, у короткому вступі, а левину частку художнього простору відведено вищезгаданим напіванонімним дійовим особам. Отже, Волкер демонстративно дистанціюється від своїх персонажів, що, в свою чергу, дозволяє йому зайняти позицію стороннього записувача розмови та звільняє від необхідності зайвий раз виправдовуватися перед читачем та цензорами.

Відомо, що протягом XVI ст. внаслідок важкої криміногенної ситуації в суспільстві велика кількість англійців мала нагоду чи то особисто, чи то опосередковано (із розповідей інших людей або урядових наказів) ознайомитися зі злочинськими трюками. Тож не дивно, що герой М. має досить глибокі знання щодо звичаїв декласованих елементів, він не тільки розповідає про зовнішні прояви злочинства (способи залучення пересічних джентльменів до гри, прийоми обдурювання та обшахраювання), але й прагне розкрити його внутрішню сутність, не вказуючи, щоправда, при цьому джерел здобутої інформації. Волкер вперше вводить до загального літературного вжитку слово “закон” (“law”) для номінування шахрайських прийомів та вивертів, пояснює значення декількох з них (“sacking law” – проституція, “high law” – грабіж, “figging law” – кишеньковий злочин), з’ясовує причини виникнення специфічної мови шахраїв, проводячи паралелі з професійним сленгом теслярів. Практично всі ці “закони” згодом з’являтимуться на сторінках творів волкерових послідовників, при цьому деякі з письменників (приміром, Р.Грін, Т.Деккер) вдаватимуться не до прямого, а інтерпретаційного запозичення, називаючи ті ж “закони” по-іншому або витлумачуючи їхні прояви по-новому.

Важливо, що у своєму творі Волкер закладає підвалини вельми специфічного сприйняття пройдисвітів: їхнє безчесне заняття він ставить в один ряд з іншими ремеслами. Так,

приміром, на запитання R. про те, яким чином злочинці навчаються робити все непомітно, M. відповідає: “Та чи існує щось, чого не можна було б досягти регулярними вправами?”¹³. Отже, у діалозі Волкера вперше на теренах англійської ренесансної літератури про злодіїв виокремлюється активний прошарок декласованих елементів і намічається тенденція до фокусування уваги на дійових шахряях. Ці винахідливі пройдисвіти, з одного боку, завдають великої шкоди суспільству, а з іншого – постають непересічними й навдивовижу кмітливими особистостями, що мають неабиякі таланти в крутістві. Заданий Волкером вектор розвитку злодійської прози спричинить згодом і неоднозначність трактування образу конні-кетчера, адже в творах Гріна (славнозвісний конні-кетчерівський цикл) цей спритний злодій із однозначно негативного персонажа поступово трансформується в амбівалентного протагоніста, який викликає водночас і осуд, і захоплення. Разом з тим, імпліцитний закид Волкера проти чесних ремісників згодом буде підхоплений тими памфлетистами, які намагатимуться реабілітувати шахраїв, натякаючи, а іноді навіть прямо вказуючи, на те, що деякі представники середнього стану є не меншими злодіями, ніж конні-кетчери, адже заробляють собі на життя нечесним шляхом – лихварством, хабарництвом та ін. (“Захист конні-кетчерства”, 1592, Катберта конні-кетчера, “Привид Гріна полює на конні-кетчерів”, 1602, С.Роуландза).

Необхідно зазначити, що при побіжному погляді жанр Волкерового твору визначити досить складно. Однак при детальному аналізі стає очевидним, що у “Викритті... гри в кості” жанроутворюючим ядром виступає памфлетний первінь¹⁴, і саме тому цей твір можна вважати зразком соціально-побутової памфлетистики. На користь такого припущення свідчить, по-перше, звернення автора до гостроактуальної проблеми тогочасся, по-друге, прагнення знайти безпосередній відгук у серцях реципієнта. Хоча Волкер і уникає прямих декларацій щодо необхідності жити чесно і не закликає читачів уникати контактів зі всілякими шахряями, однак вибудовує повісткування таким чином, що читач сам доходить необхідного висновку. У такому (хай і імпліцитному) дидактизмі, який

II. Історико-літературний процес

пронизує увесь наративний пласт, проступає вплив памфлетно-пропагандистської стихії.

Нагадаємо, що памфлетний твір Волкера має форму діалогу. Звернення автора саме до цієї форми, яка була надзвичайно популярною за часів античності та активно запроваджувалася до літературної практики гуманістами, є досить симптоматичним. Схоже, що автор обрав оболонку діалогу не лише для того, щоб зобразити більш стереоскопічну картину злочинського світу, але й для того, щоб надати своєму творові більшої реалістичності, адже відомо, що зазвичай героями ренесансних діалогів були реальні постаті¹⁵. Волкер, вочевидь, прагнув використати читацькі очікування, які закріпилися на той час за діалогічним жанром, аби досить вміло підкреслити той факт, що його герої – живі й реальні, а їхні імена закодовані лише задля безпеки.

Доволі цікавими є взаємовідносини головних героїв – учасників діалогу. Волкер бере на озброєння платонівський принцип рольового розподілу, тобто принцип однозначного домінування вчителя (носія інформації) над учнем (реципієнтом) у процесі розгортання діалогічної стихії¹⁶. Варто зазначити, що англійський письменник впроваджує доволі цікавий малюнок розвитку внутрішньо-діалогічних відносин: R. і M. по черзі виступають то в ролі наставника, то в ролі учня. Розповідь кожного із протагоністів стрічає зацікавленість та увагу з боку іншого: як R., так і M. досить толерантно ставляться один до одного, чим, по суті, унаочнюють принцип ренесансного діалогізму¹⁷.

Так, спочатку в “Публічному викритті ... гри в кості” лідером є R., який із захватом розповідає про свою пригоду, що ж до M., то він лише подекуди перериває монолог свого приятеля питаннями типу: “Розкажи тепер мені про те, яких тем торкалися за обідом, та про те, як ти провів час після обіду, поки компанія не розійшлася”, “А що робив тим часом ти?”¹⁸.

Коли R. закінчує свою дивну й захоплюючу історію, ініціативу на себе бере M.: він пояснює співбесідникові, в яку халепу той мимохить вскочив, досить докладно розповідає про сутність різноманітних шахрайських методик, розкриває значення деяких сленгізмів та акцентує увагу на необхідності

уникати таких “випадкових” знайомих. Тепер вже Р. Перетворюється на реципієнта та проявляє інтерес до наведеної М. інформації: “Що ти хотів цим сказати? Чи ти розмовляв увесь цей час ясною англійською, а тепер вирішив здивувати мене всілякими невідомими та чудернацькими словами?”¹⁹.

Тобто, прагнучи створити більш рельєфну картину життя злодіїв, Г.Волкер змальовує його під двома кутами зору – ззовні, як її бачить пересічний англієць (Р.) та зсередини, якою вона є насправді (М.). Юнак розглядає свою прогулянку біля собору Св.Павла та знайомство з приємними і дружніми людьми, що виявилися шахраями, як цікаву пригоду, випадковий збіг обставин. Однак М., котрий володіє більшим знанням, а отже, здатний осягнути глибинну сутність зовні привабливих подій та явищ, розуміє, що все сталося не випадково. Сам факт згадки про собор Св. Павла стає відправною точкою подальшого розгортання його роздумів. Доречно зауважити, що тут авторові вдалося дотриматися певного нейтралітету у ставленні до ошуканців: він уникає як патетично-войовничої викривальності, характерної для переважної більшості памфлетних творів, так і надмірної апологетизації віртуозно здійснених витівок шахраїв, притаманної “криміналізованому” джесту.

Г.Волкер створив своєрідний жанрово-стильовий канон елизаветинської шахрайської памфлетистики, до якого зверталися наступні покоління літописців злодійського життя. Його послідовники запозичували не тільки фактичну інформацію про життя кримінального світу, але й сюжетні ходи, стилістичні рішення, композиційні кліше. Досить часто письменники просто копіювали “Публічне викриття гри в кості”, оздоблюючи його незначними додатками: найвідомішими серед таких творів є анонімні памфлети “Мігіл Мамчанс, Його викриття мистецтва обдурення у грі в кості” (1597), “Молодший обманщик, Анатомія вправного ошуканства” (1634), “Украдений фунт стерлінгів” (1669), “Більше гаманців, або Порада стосовно гри” (1668) та “Мистецтво фокусів, чи Вправне ошуканство” (1668).

У той же час деякі памфлетисти вдавалися до часткових запозичень, до інтерпретаційного переосмислення відомостей,

II. Історико-літературний процес

презентованих Волкером. Найбільш відчутно вплив “Публічного викриття гри в кості” проступає у конні-кетчерівському циклі Роберта Гріна та його епігонів С.Роуландза, Т.Деккера, численних анонімів. Так, приміром, Грін запозичує з твору Волкера деякі текстові фрагменти, факти і навіть саму суть конні-кетчерівської практики (відомо, що Волкеріві шулери стали таким-собі праобразом Грінових конні-кетчерів). Крім того, відомий англійський романіст незрідка залучає до текстів своїх памфлетів і деякі метафоричні звороти, і риторичні пасажі, запропоновані Волкером, а один із своїх “пізніх” памфлетів про злодіїв – “Диспут між конні-кетчером і конні-кетчеркою” (1592) – він викладає у формі діалогу між пройдисвітами, наслідуючи свого попередника та прагнучи зобразити злодійський світ якомога рельєфніше і правдоподібніше.

Зауважимо також, що твір Волкера прямо, а ще більшою мірою опосередковано (тобто через конні-кетчерівську памфлетистику Гріна), вплинув на розвиток шахрайського роману (приміром, “Нещасливий мандрівник” (1594) Т.Неша) і кримінальної прози (зокрема “Англійський крадій” (1665–1671) Р.Геда та Ф.Кіркмена). У цілому ж, памфлет Волкера “Публічне викриття гри в кості” надав потужного імпульсу розвитку шахрайської прози на теренах англійської літератури, і без урахування особливостей його поетики неможливо скласти адекватне уявлення про еволюцію “criminal fiction”.

¹ Стислий переказ твору Г.Волкера міститься у дослідженнях Ф.Ейделотта (*Aydelotte Frank. Elizabethan Rogues and Vagabonds. – London: Frank Cass & Co.LTD, 1967*), Ф.Кінні (див. *Rogues, Vagabonds, and Sturdy Beggars. A New Gallery of Tudor and Early Stuart Rogue Literature/ Ed.by Arthur F.Kinney. – Univ. of Massachusetts Press, 1995*).

² Про ті фрагменти, які запозичували з твору Волкера його послідовники, йдеться, зокрема, у роботах Е.Бейкера (*Baker E.A. The History of the English Novel. The Elizabethan Age and After. – London, 1937*), Ф.Ейделотта (*Aydelotte Frank. Op.cit.*) та Л.Менлі (*Manley L. Literature and Culture in Early Modern London. – Cambridge: Cambridge Univ.Press, 1995*).

³ *Chaucer Geoffrey. Canterbury Tales/ Ed.by A.C.Cawley. – London: Davis Campbell Publishers Ltd., 1992. – P. 351.*

⁴ *Брант С. Корабль дураков// Библиотека всемирной литературы. – М.: Худ. лит., 1971. Серия I. – Т.33. – С. 81.*

- ⁵ Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX – XVI вв. – М.: Наука, 1992. – С.129.
- ⁶ Greene Robert. A Notable Discovery of Coosnage// The Bodley Head Quartos/ Ed.by G.V.Harrison. – London: John Lane The Bodley Head Ltd., Vigo Street, 1924.–P.9–10.
- ⁷ 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.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Walker G. Op.cit. – P. 33.
- ¹⁰ Walker G. Op.cit. – P. 26.
- ¹¹ Ibid.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Walker G. Op.cit. – P. 39.
- ¹⁴ *Памфлетний первінь* – це своєрідна репрезентація актуально-злободенної проблематики у підкреслено суб’єктивному й патетично-агітаційному ключі, розрахована на те, щоб викликати жвавий емоційний відгук реципієнта, спонукати його до певних дій.
- ¹⁵ На той факт, що героями ренесансного діалогу, зазвичай, були реальні історичні постаті, вказують дослідники Л.М.Баткін (*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. 175*), Е.М.Вольф (*Вольф Е.М. Ф.Родригеш Лобу и его трактат “Двор в деревне и зимние вечера”// Сервантесовские чтения, 1988. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1988. – С. 184*).
- ¹⁶ Докладніше про розподіл ролей між співбесідниками в ренесансному діалозі див. Baldwin C. S. Renaissance Literary Theory and Practice. Classicism in the Rhetoric and Poetic of Italy, France, and England, 1400 – 1600/ Ed.by Donald Lemen Clark. – New York: Columbia Univ.Press, 1939. – P. 39 – 44; Wilson K.J. Incomplete Fictions: The Formation of English Renaissance Dialogue. – Washington D.C., 1985).
- ¹⁷ Найбільш ґрунтовно специфіку ренесансного діалогізму розглянуто в працях Л.М.Баткіна (*Баткин Л.М. Цит.изд. – С. 215 – 216; Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М.: Искусство, 1990. – С. 62*), Н.Г.Єліної (*Елина Н.Г. К вопросу о преемственности культуры Возрождения// Типология и периодизация культуры западноевропейского Возрождения.– М.: Наука, 1978. – С. 161 – 168*), М.А.Барга (*Барг М.А. Эпохи и идеи. Становление историзма. – М.: Мысль, 1987.– С. 270 – 271*), а також на сторінках книги “З історії культури середніх віків та Відродження” (*Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – С. 193*).
- ¹⁸ Walker G. Op.cit. – P. 31-32.
- ¹⁹ Walker G. Op.cit. – P. 35.

Perissinotto Cristina
(the USA, Illinois State University)

The Dark Mirror: Mambrino Roseo's “Utopian” *Speculum Principis*

The great season of Italian Renaissance utopias writings reflected a proliferation of utopias generated, for the most part, after the success and widespread circulation of More's eponymous work. Utopian writers such as Anton Francesco Doni, Francesco Patrizi and Tommaso Campanella drew inspiration both from Thomas More and from More's own model, Plato's *Republic*.

Mambrino Roseo, a lawyer, historian, poet and courtier from Pesaro who lived in the first part of the sixteenth century was the first author to introduce in Italy a literary work that included the description of a utopian society. However, unlike other utopias of the Italian Renaissance, he did not look at England for inspiration, but at Spain. His main source was in fact the Spanish courtier and bishop of Mondoñedo (Galicia) Antonio Guevara, who was born in Santander, Spain, around 1480. In 1529, Guevara published his *Relox de los principes*, which he had written in 1518, a mere two years after the publication of More's *Utopia*. Guevara claimed that the *Relox* was not an original work, but rather his own rendering of a Greek manuscript. The fact that Guevara did not know Greek suggests that, as it was common in the Renaissance, he used this expedient to give the *Relox* a veneer of authority¹. Guevara was himself somewhat of an authority in his own time, and in fact the *Relox* enjoyed great fortune and was widely translated throughout Europe².

Mambrino Roseo, inspired by Guevara's work, published in 1543 an *Instituzione del prencipe cristiano*. Although Roseo did not give complete credit to Guevara, he freely used and embellished Guevara's *Relox*. Like the *Relox*, the *Instituzione* was meant to be a typical Renaissance treatise on the virtues and vices of a Christian prince. The inception of Roseo's treatise, titled *Elogio dei*

Perissinotto Cristina. The Dark Mirror: Mambrino Roseo's "Utopian" Speculum Principis

*Garamanti*³, consisted of the fictional description of an encounter between the secluded population of the *Garamants* and Alexander the Great during his journey to India.

Although no historical document of such encounter exists in classical sources, a population with the same name living the Saharan region is often mentioned in classical texts: *Extremi Garamantes*, called them Virgil in the Eclogues, meaning that they lived at the extreme frontier of civilization. From Tacitus we know of their feisty and proud character, while Lucanus mentioned their nudity. Strabo on the other hand, wrote that they had simple clothing, and foods. Travel accounts of the 16th century still describe the Garamants as a handsome people with children and wives in common.

However, the Saharan region where the Garamants were supposed to have lived was not on Alexander's route to India⁴. Roseo's account placed them much more towards the East. Such discrepancy suggests that Roseo's interest in this population was of a didascallic nature. The Garamants represented an *exemplum* of a different social order and lifestyle, based on sources that stressed the simple communal life. In emphasizing their frugality and virtuous life, Roseo tried to make them into a paragon of morality and political virtue.

According to Roseo, Alexander, hearing of these secluded people, sent them his ambassadors, requesting a meeting. Although the Garamants were reluctant to meet anyone outside their community, they sent an elder citizen (un *vecchio garamanta*, as Roseo calls him) to confer with Alexander. During his speech, the Garamant expressed his contempt for Alexander's ascent to power and the many shortcomings of the Greek society. He then proposed an alternative model way of living, by explaining the customs of his people.

The first part of the Garamant's speech is more theoretical, and it offers a series of considerations about politics and the value of good government. It openly addresses the prices of the world, thereby stating its function as *speculum principis*.

"E' costume, Alessando, fra' Garamanti parlarsi poche volte l'un l'altro; e quasi mai parlare con forastieri, specialmente se sono sediziosi o

II. Историко-літературний процес

scandalosi... quel che noi diremo più servirà ad esempio a' precipi futuri, acciocché sappiano... "5

The message to future princes is based on a philanthropic and rather personal view of power and politics. It is unbecoming of any human being to engage in wars that will produce only widows and poor, and it is immoral to accumulate riches if that will deprive other fellow human beings. Good government consists not in killing the innocent, but in slaying tyrants, punishing criminals, and rewarding good citizens.

"Non e' altro che più abbellisca la maestà del prencipe che nel far grazie, mostrar la sua grandezza, e nel torre, non mostrare avarizia"6.

The Garamant openly accuses Alexander of indiscriminate accumulation of wealth and power, and of being myopic about his country's future. Powers and honors should only go to those princes who are humble enough to think of themselves as undeserving of them, whereas those who aspire to worldly honors and richness should for this very reason be deprived of them. Greed is possibly the greatest evil for the society, and princes should not act as if they were immortal, they should ignore worldly possessions and work at being remembered fondly by their subjects as great human beings.

In delivering his critique of the Western societies and of Alexander's ascent to power, the Garamant embodies two classical *topoi* of political and utopian literature: the noble savage and the traveler-philosopher. As a noble-savage, he exhibits a stronger sense of morality than his Greek interlocutor, Alexander. As a traveler-philosopher, he looks at the Western society with a typically "estranged" eye, and detects with greater clarity its inevitable baseness.

However, Roseo's conceptualization of what constitutes good government does not go past a series of moralistic and rather generic recommendations for future princes. Even his reference to the irrationality and immorality of indiscriminate accumulation, "egli è suprema pazzia far molti poveri per far te solo ricco"7 should be ascribed not to any radical idea of communal life and redistribution of goods, but to a rather tamer idea of Christian generosity and compassion for other human beings.

The second part of the oration, where the Garamant describes life in his village, is much shorter and decidedly more radical. Impracticable mountains surrounded the village of the Garamants, who lived an extremely austere life, they did not speak very much, wore similar clothes made from the same fabric, and owned few worldly possessions.

Their laws were few and strict. The necessity of a simpler *corpus* of laws was a recurrent motif in Renaissance utopias, as it was perceived as a necessary measure to curb the influence of lawyers in the society. Both Thomas More (himself a lawyer) and Tommaso Campanella either lamented the influence of lawyers or proposed solutions destined to limit the number of laws in their utopias.

Most of the utopian part of the Garamant's speech is a description of their seven laws. Roseo takes great care in giving a reason for each of the laws.

1. The promulgation of new laws was prohibited, as new laws prompted people to forget the good old costumes.
2. Only two gods were allowed: one for life, one for death. It was better to worship one god for real than a thousand without faith.
3. People were required to wear the same style of clothes, made with the same fabric, because a variety in clothes led to craziness and scandal.
4. Women were required to abstain from sexual practices after the third child, because a numerous family made men greedy. Any child born after the third was sacrificed to the gods in front of the mother.
5. Telling the truth was mandated by law. Mendacity was punished with decapitation.
6. Heirs inherited money and possessions in the same amount, because desire for riches created envy and scandals in the republic.
7. Women could only live until 40 and men until 50 years of age. After that age they had to be sacrificed to the Gods (because, says the text, the perspective of a long life led men to depravation.)⁸.

Because of such a stern legislation, the Garamants live in complete harmony. They do not worry about overpopulation, and about taking care of the elderly. As in other utopias of the

II. Историко-літературний процес

Renaissance, women are considered second-class citizens, although they have a somewhat prominent role in the legislation when it comes to matters of reproduction, and in certain cases, of the care for the household and the rearing of children.

Some of the harsh practices of the Garamant community suggest that the social model for Roseo's utopia might have been ancient Sparta. The measure of its harshness is shown in the way its inhabitants live and in what they have to endure in order for the community to function harmoniously. Although in every utopia individuals must assume a certain amount of responsibilities for the sake of a harmonious community, most of these societies offer several advantages, such as extended support from other fellow human beings, limited working hours, and so on. Thomas More, for example, was aware of such balance of advantages and disadvantages, therefore in his *Utopia* he ascribed great importance to the concept of individual pleasure and merriment.

However, there seem to be very few advantages in Roseo's utopia, since the author is mostly interested in this society as a model of virtue, not in the happiness of its inhabitants. The old Garamant, who is soon to face mandatory death because of age, is a highly moral individual, although not necessarily a happy one. Although the Garamants are not Christian, their concept of virtue is deeply intertwined with the concept of abnegation, just like in Christianity. It is only through an embedded concept of abnegation that they can endure the harshness of their life. Although romantic love is discouraged, love for their society, which amounts to a form of self-sacrifice, is what keeps the improbable world of the Garamants together.

Far from being a project for a better society, Roseo's description of the Garamants, who used capital punishment to indiscriminately eradicate old age, mendacity and overpopulation, is more a cry for a simpler way of life, sparked by a preoccupation with famine and the corruption of the world.

It is unusual for a utopian narration of this period to display a utopian dweller who steps into the foreground and tells his story in his own words, without any mediation from the traveller-narrator. The Renaissance did not favour this particular way of describing a utopia, perhaps because, the estranged nature of the utopian dweller,

who is supposed to ignore all about our society and looks at it with a curious and perplexed eye, never sounded quite believable. However, firsthand narration has the advantage of endowing a utopian dweller with a personality, thereby eliminating some of the anthropological uniformity that characterized most Renaissance literary utopias.

In order to achieve the perfect society, most utopists employ a process of separation from the society where they happen to live. Usually, such separation happens through a journey, sometimes through a dream or through physical walls around the utopian community. However, in Roseo's *Elogio dei Garamanti*, such a separation remains incomplete and unidirectional. The reader is separated from the Garamants in the sense that he does not know anything about them except for what the Garamant describes in a few pages. On the other hand the Garamant, although physically and geographically separated from the Greek society, is knowledgeable of it to the point of articulately discussing its shortcomings. He comes across as too civilized, too well informed about Alexander's history to be a plausible savage.

Chronologically, this is the first Italian utopia, and it bears some resemblance to More's *Utopia*. Similarly to Thomas More, Roseo merges two modes of discourse, the *specula principum* with the motif of the journey. In addition, like the *Utopia*, Roseo's is a speech about an imaginary better society. However, it is not placed in the present or a wishful future but in classical past. In addition, it is the first utopia in which a utopian dweller steps on the foreground and speaks about his own life and people.

Roseo's contribution to the history of Italian utopias is a *contaminatio* of the genre of utopia with the genre of *speculum principis*, thereby showing their common roots. In Roseo's narrative, the *speculum principis* motif is more prominent than the utopian motif, while the description of the Garamants functions as a hyperbolic appendix. Nevertheless, while the *speculum principis* part is unoriginal and rather formulaic, the utopian part is highly inventive and radical in its solutions.

Unlike Thomas More, who envisioned an ideal society that emphasized the happiness and serenity of its citizens, Roseo constructed a curiously negative utopia, combining motives from

II. Историко-літературний процес

ancient Sparta with a very strict monastic life. In this sense, the function of Roseo's utopia is much clearer than Thomas More is. While More represented his *Utopia* both as an imaginary and a perfect society, thereby allowing *de facto* the possibility of its application in the real world, such ambiguity is absent in Roseo. His society may be imaginary, but it is not perfect. While More made his *Utopia* a very attractive place to live, in fact even attractive enough to be applied in the real world⁹, there is no doubt that Roseo's ideal society is not meant to be applied anywhere.

In the twentieth century, John Rawls wrote that a good society is a place where one would choose to live no matter his position in the society¹⁰. Most Utopias of the Renaissance would probably fail this simple test. Mambrino Roseo proposed a society so undesirable that, no matter one's position in it, one would *not* choose to live in it. In presenting his dark *speculum principis*, he introduced the least desirable utopia of all. In so doing, and well ahead of his time, Mambrino Roseo was able to give a different spin to the utopian genre, and created a completely new literary construct, one that will have great fortune in the tormented Twentieth century: the first Italian, and possibly European, dystopia.

¹Introduction // *The Diall of Princes, by Don Anthony Guevara*. Translation by Sir Thomas North and Introduction by K. N. Colvile. - London: Philip Allan, 1919. - P.XIV.

²*Carlo Curcio*. Utopisti italiani del Cinquecento. - Roma: Colombo, 1944. - P.39; *The Diall of Princes, by Don Anthony Guevara*. Translation by Sir Thomas North and Introduction by K.N.Colvile. - London: Philip Allan, 1919.

³Antonio de Guevara (1480-1545 ca.): *Libro llamado relox de lo principes, en qual va incorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio*. It contains the story of the Garamants, a population that Alexander the Great was said to have encountered during his trip to India. This story is inspired by the life of Alexander written by Curtius Rufus.

⁴According to Carlo Curcio the historical Garamants "lived in the lands west of Nubia, nowadays called Fezzan" (*ibidem*, 56). The land that they inhabited was called Garama, or Gierma. However, Roseo placed the land of the Garamantes on Alexander the Great's route. Curcio notes that such notion stemmed from a confusion between Garama in Africa and Garamea, a region to the East of the Middle Tigris river, although Alexander's route did not touch that region either.

⁵Mambrino Roseo, "Elogio dei Garamanti", *Carlo Curcio*. Utopisti italiani del Cinquecento - Roma: Colombo, 1944 - P.45.

⁶*Ibidem*. - P.49.

⁷*Ibidem*. - P.47.

⁸Incidentally, such practice would make of "il vecchio Garamanta" a man in his late forties. The motif of killing people when they start aging is a recurrent topos present in many literatures even in contemporary times. To give an example, Tom Robbins's *Jitterbug Perfume* takes its inspiration from the story of a king who refused the barbaric practice of his country to execute rulers at the first appearance of a gray hair. In this story, the king runs away from his own people on a quest for immortality. See *Tom Robbins, Jitterbug Perfume*. - New York: Bantam Books, 1984.

Perissinotto Cristina. The Dark Mirror: Mambrino Roseo's "Utopian" Speculum Principis

⁹In the seventeenth century, Bishop Vasco de Quiroga used Thomas More's *Utopia* as a blueprint for the foundation of two small communities in Mexico. See *Silvio Zavala*, "Sir Thomas More in New Spain. A Utopian Adventure of the Renaissance." - 1955; *Essential Articles for the Study of Thomas More*. Richard Sylvester and Germaine Marc'Hadoure, eds. - Hamden, Conn.: Archon Books, 1977. - P.302-312 and *Fintan B. Warren*. Vasco de Quiroga and his Pueblo-Hospitals of Santa Fe. - Washington: Academy of American Franciscan History, 1963.

¹⁰See *Ruth Levitas* The concept of Utopia. - Ithaca: Syracuse University Press, 1990. -P.184.

III. Полемічна трибуна

*Зварич Ігор
(Чернівці)*

Міф, мистецтво слова і час

Загальновідомим є той факт, що первісні форми мистецтва не тільки зовнішньою формою, але й своєрідністю світобачення близькі до дитячого естетичного зображення світу. Це яскраво демонструється і в слові, і в лінії, і в звуці, і в просторовій імітації об'єктів.

Наприклад, етіологічні міфи австралійських аборигенів своєю логікою часом нагадують дитячі пояснення світу¹. Цей факт подібності найчастіше використовується для демонстрації недосконалої наївності художнього мислення та засобів його втілення. Не заперечуючи слушності цієї позиції, ми звернемо увагу на те, що спорідненість первісного та дитячого мистецтва обумовлена, як відомо, подібністю станів душі. З цієї точки зору індивідуальна дитяча душа і дитинна душа людства немовби збігаються в моменти формування кожного із поколінь людей на землі. Індивідуальна душа повторює в своєму розвитку історію розвитку «колективної душі» (Шпенглер)².

Виокремлення індивіда з колективу – це процес вивільнення з-під влади стереотипного за своєю природою мислення. Дитячий “стиль” образотворчого мистецтва та первісні печерні малюнки яскраво демонструють цю схожість. Ритуальність дитячих ігор переконливо доповнює її³.

Поступово відчуття співвідносності зображуваного із зображеним у зв'язку з більшою поінформованістю про перше

породжує бачення і усвідомлення різниці між ними. Зображене і зображуване вже не ототожнюються. Це можна назвати моментом зародження індивідуального буття душі і мислення. Усвідомлення названої різниці долається в творчій душі естетизацією зображуваного. Несхожість і її усвідомлення та поступове культивування породжує образ зображуваного, який вже не ототожнюється з ним самим, і “почуття форми культури, котра пробуджується, проявляється з такою силою, що до невпізнання стилізує рослини, звірів і мотиви людського тіла”⁴.

Проводячи аналогію з розвитком колективної та “світової душі” (Шеллінг), можемо зазначити, що цьому етапові її становлення відповідали періоди панування в культурі єдиного стилю (давньоєгипетське та давньоарабське, раннє християнське мистецтво, романський стиль). Переконаливо і ґрунтовно про панування єдиного стилю в давньоруський період свого часу писав академік Д.С.Ліхачов⁵.

Це той період і форма усвідомлення колективною душею самої себе, коли загальний культурний код набуває того ступеня універсальності, на якому вона найповніше відчуває свою усвідомлену цілісність і самоідентифікацію. Міф на даному етапі розвитку колективної душі реалізовує свої архетипні потенції, виражаючи синкретичну цілісність прояву в різних формах художнього мислення. Але внутрішнє ядро єдиного міфу розповсюджує свою владу на всі види мистецтва єдиним для них всіх і сформованим в його надрах культурним кодом. Колективна душа знаходиться в розквіті свого вираження, на думку О.Шпенглера, “тут нова душа говорить новою, до цього не існуючою і в майбутньому не повторюваною мовою. Тут суть не в наслідуванні, а в символічній тенденції, не в задоволенні, а в демонічному пориві, який допускає все, що завгодно, тільки не розвагу, не “веселість душі художника”. Тільки стосовно такого мистецтва прийнятне поняття стилю; його вплив розповсюджується на всі форми зовнішнього життя, і дух його згасає в той момент, коли культура перетворюється на цивілізацію, а душа на інтелект”⁶.

Таким чином, можемо стверджувати, що істинний момент розпаду міфу визначається в часі не його зовнішнім розпадом

III. Полемічна трибуна

на окремі види мистецтва та жанри, а моментом, який започатковує руйнацію цілісної єдності його ядра, єдність його культурного коду, який організовує єдність буття та самоусвідомлення в мистецтві колективної душі. Розпад колективної душі загалом закономірний. Теоретичні підвалини цього розпаду виявилися в скептицизмі досократиків. Цей скептицизм вже в античну епоху дійшов межі в раціоналізмі – “типово грецькому світогляді, залишеному нам у спадок”⁷. Про конфліктне протистояння образного та раціонального мислення докладно і переконливо писав Г.Гачев⁸.

Цікаво, що раціоналізм як такий спочатку мав на меті не заперечення чи знищення богів. Наприклад, коли Платон у межах своєї діалектики не міг висловити істину, він послуговувався міфом. Його справжня земля, вертикальна ієрархія буття, Острови Блаженних, великі космологічні та есхатологічні міфи, вчення про метемпсихоз і т. ін. свідчать про те, що раціоналізм Платона був спрямований не на заперечення богів та божественного начала, а навпаки – він був спрямований на систематизацію людських відносин з богами. Тобто тут певним чином проявляється первісна спроба примирення вічності (міфології) й історії (темпоральності) або сну (підсвідомості) та стану буття поза сном (свідомості, раціо). На думку М.Еліаде, цей синкретизм Платона виражає стан світогляду, у якому філософія – це релігія, і релігія – це філософія⁹.

Однак така форма цілісної єдності свідомості стала початком раціоналізму і основою загальноєвропейської (пізніше – всесвітньої) форми позитивістського мислення і скептицизму.

Отже, так в найбільш загальних рисах і тенденціях проявляється процес руйнації загальної (колективної) душі, який супроводжується знищенням всеєдності цілісної системи всесвітніх зв’язків. Тобто дитинний стан (цілісність) загальної душі змінюється розчленуванням міфопоетичної моделі космосу на окремі види та форми естетичного опанування світу, зберігає свою відносну цілісність в епохи єдиного культурного стильового коду і остаточно роздрібнюється в момент руйнації останнього. Це три основні, на наш погляд, стадії розвитку мистецтва взагалі і мистецтва слова зокрема.

Однак розпад стильового єднання культур не є свідченням остаточного знищення міфологічної основи, на якій зросла колективна душа. Дитинство формує мислення, характер і певним чином саму долю. Дитинна душа людства зросла на міфі, вона породжена ним і сформована.

Постміфологічне художнє мислення на всіх стадіях розпаду всеєдності світових зв'язків все-таки оперує породженими міфом категоріями й існує за його законами на сформованих ним засадах.

Якщо слово розглядати як матеріал для створення форми протистояння людини часові, то стає зрозумілою згущена реальність художніх творів та роль слова в історії колективної душі людства. Стає більш зрозумілою і магічна роль слова як такого в замовляннях, молитвах, клятвах, божбах тощо.

Художня реальність може розглядатись як первісна “жертва частки колективної душі” (Шпенглер) – ілюзорна аналогія форм гранітного втілення і часового протистояння останньої вічності.

Шпенглерівська думка про камінь як матеріал, що здатний протистояти часові, та про ранні форми архітектури як пожертвування “часткою колективної душі” в протистоянні вічності видається надзвичайно слушною з методологічної точки зору, бо вона вдало виражає сутність та екзистенціальний характер не тільки архітектури (за Шпенглером), але й мистецтва взагалі. Нас, перш за все, цікавить природа поняття колективної душі як цілісної єдності.

Що стосується мистецтва слова, то словесна реальність існувала паралельно з ранньою архітектурою як рівноправна в протистоянні вічності. Більше того, ми можемо стверджувати, що, наприклад, кам'яні споруди (єгипетські піраміди) мали на меті збереження вічного буття матеріальної основи земного життя, у той час, коли слово (“Єгипетська книга мертвих”) була дороговказом у вічність духовну.

Тому з цієї точки зору твердження про зникнення офірування часткою колективної душі зі зникненням ранніх цивілізацій та їх колосальних споруд буде занадто категоричним.

Загальноновизнаною є думка про те, що на ранній (синкретичній) стадії розвитку людської свідомості слово в цілісному

III. Полемічна трибуна

ритуальному дійстві займало вторинне місце, відіграло другорядну роль. Але поступово воно почало дублювати весь ритуал, все те, що в ритуалі показувалось. Слово стає “історією”, “воно все більше втягує в себе хід дійства і зменшує навантаження рухів тіла і співу. Кінець кінцем воно поглинає собою дійство, його ритм, послідовність і відчуває, як у ньому самому тепер загув той ритм, який воно, здається, тільки-но скасувало”¹⁰.

Продовжуючи цю логіку, ми закономірно приходимо до висновку, що цілісність, яку витворював ритуал, переходить у цілісність словесно оформленої моделі дійства, яке, як правило, імітувало етапи творення, становлення та функціонування Космосу. Таким чином, сакральний характер цілісного ритуального дійства переходить у сферу слова.

З цього моменту слово стає домінуючим фактором у формуванні колективної душі людства. Можемо допустити, що цьому моментові відповідає той рівень розвитку мови, який дозволяє їй відтворити поняття, явища, їх характеристики та стани, що не можуть бути відтворені жестом, звуком, співом та організуючим їх ритмом. Тобто це та стадія розвитку слова, на якій воно стає над рівнем називання і здобуває здатність до операціональності, значить – структурування, систематизації, створення єдності і цілісності. Власне слово стає елементом системи, воно стає Словом – мовою – найуніверсальнішим, найгнучкішим і найнадійнішим інструментом накопичення, збереження та передавання досвіду.

Перебравши на себе сакральний характер ритуального дійства, воно займає домінуюче становище в розвитку колективної душі людства, відтворюючи собою і в собі цілісну єдність міфу і єдність космічних зв'язків у всепроникненні макро- та мікрокосмосу. На тій стадії розвитку, про яку говорив Шпенглер, слово вже було в такій силі протистояння вічності та зв'язку з нею, що воно не поступалося в міцності каменеві.

Коли ж настав період руйнації цілісної єдності колективної душі, слово продовжувало і продовжує свою вічну функцію зв'язку з вічністю, змінюючи способи і форми в її виконанні. Останнє є наслідком втрати словом сакрального змісту.

На найвищих стадіях свого самоусвідомлення колективна душа людства, намагаючись зберегти свою духовну цілісну єдність, продовжуючи в цьому міфологічну традицію, надала слову статусу священної і канонічної недоторканності. Слово стало священним інструментом священної духовної історії людства. “Єгипетська книга мертвих”, “Тибетська книга мертвих”, “Веди”, “Авеста”, “Тора”, “Біблія”, “Коран” втілюють у собі цю святість та канонічність. Звернемо особливу увагу на канонічність. Відомо, що “Тора”, “Біблія” та “Коран” у своїй незмінності перевершили будь-які існуючі в людській культурі тексти. Зовнішня, пояснювана причина канонічності обумовлена тим, що вони (тексти) отримані в такому вигляді безпосередньо від Бога, тому неможе людині втручатися в Святе Писання.

Внутрішня, глибинна причина суворої заборони на зміни священних текстів – це прагнення зберегти цілісну єдність колективної душі на основі уніфікованого (міфологічного за своїм характером) культурного і духовного коду. Тому зрозумілим є те, що церква являє собою втілення Христа на землі, втілення, в якому всі вірні єднаються в єдине ціле, духовне і тілесне.

Цікавою з цієї точки зору є філософська доктрина М.Федорова. Літургія, як одне з найбільших таїнств церкви, є, власне, таким практичним дійством. Святе слово, святе писання, єдине і незмінне для всіх і кожного, єднає собою і в собі всіх і кожного в єдиний цілісний організм і єдину цілісну християнську душу. Великий міф – велика реальність, реальність буття цілісної колективної душі значної частини людства, яке прагне безсмертя і вірить в його здобуття в церковній духовній єдності, забезпечуваній Словом.

Тобто форма існування колективної душі в світових релігіях функціонує, і немає ніяких підстав стверджувати, що молитви, сповідання, богослужіння і проповіді не є словесними жертвами для вічності. Однак характер цієї жертви не в протистоянні, а в злитті з вічністю, бо на відміну від первісної міфологічної жертви, породженої зокрема страхом, релігійна жертва породжена світоглядною системою, в якій людина –

III. Полемічна трибуна

дитя Бога, і її відносини з ним базуються на довірі божественної любові.

Окрім названого, і це головне, слово як гнучкий і надзвичайно багатий матеріал співвідносності з вічністю дозволило людині створити світоглядні системи (тексти), які, на її погляд, є тотожними семантиці, структурі та системності тексту космічного. Таким чином в світових релігіях зміст тексту колективної душі збігається зі змістом тексту Всесвіту, тобто – земне з небесним, тимчасове з вічним.

Святе Слово, яке “було у Бога” і яке “було Бог”, складає зміст, цілісність і єдність колективної, “світової душі”. Молитва, звернена до Бога, є офіруванням часткою цієї душі заради безсмертя. Найвища мета – це досягнення повного злиття колективної душі з космічною.

Наприклад, канонічність “Корану” і його священність визначається тим, що його текст існував ще до Аллаха. Тому він є своєрідною матрицею світу, за якою останній створено. Тобто текст “Корану” – це текст космосу, це єдність, яка визначає прадавню міфологічну сутність всеєдності зв’язків всього суцього.

Мусульманські богослови вважають, що “Коран” існував до арабської мови, його не можна вивчати ні з філологічної, ні з історичної точок зору, оскільки він давніший за все суще і сам Всесвіт. Його прообраз – книга – матір – знаходиться на небесах¹¹. Власне така ж логіка лежить і в основі біблійного утворення Космосу за словом (називанням) і поєднанням створеного (названого) в системну цілісну єдність (текст), у яку людина поміщена “за образом і подобою”. У шумерському гімні верховному божеству словові теж відводилась світоутворююча роль:

Надмогутніший бику,
екзальтований надмогутніший бику!
За твоїм словом створено світ,
О, пане земель, пане слова життя,
О, Енліль, батьку Сумеру,
наступне темноволосого народу,
ти, що маєш візію себе,
надмогутніший бику!¹²

Отже, людське мислення сформоване на засадах таких світоглядних систем, у яких всеєдність зв'язків замикається на людині як на сприймаючому та продукуючому центрі, у якому макрокосмічний текст знаходить повну відповідність у змісті тексту мікрокосму.

Картина всеєдності космічних зв'язків і їх вияву в відповідності макрокосму мікрокосмові була б неповною без згадки про практику єднання індивідуальної душі з космічною на Сході.

На відміну від згаданих релігійних систем, заснованих на колективній практиці єднання заради безсмертя, східна практика базується безпосередньо на індивідуальній космічній сутності і духовному єстві людини, яка є їх носієм. Виходячи з того, що “кожний несе в собі все, і тому все можна шукати і знайти в самому собі”¹³, східна релігійно-філософська практика намагається звільнити людину від умовностей суспільних обов'язків, моралі, місця перебування тощо. Тобто метою такої практики є прагнення звільнити вічне людське єство від штучних випадковостей, викликаних тимчасовим перебуванням на землі.

Орієнтація свідомості спрямована на звільнення від тенденції індивідуальної самоідентифікації. Це передбачає заперечення ототожнення себе з тілом і статтю, а також співвіднесення з етносом і часом. Такого стану досягають йоги в медитаціях, у яких людина “направляє себе до власних глибин і проривається в кінець кінців до незбагненого усвідомлення”, але “мета людини полягає не в тому, щоб побачити цю сутність, а в тому, щоб усвідомити, що вона є нею; тільки тоді людина може вільно мандрувати світом в якості цієї сутності. Більше того, сам світ є нею. Єство людини і сутність світу – ці два є одне”¹⁴.

Таким чином, “Індивідуальність втрачає себе в законі і відроджується в ототожненні з повним змістом Всесвіту. Для Неї, в ім'я Її і був сотворений світ”¹⁵.

Дуже близьким до медитаційної практики єднання людської душі з космосом в східному християнстві був ісихазм. Очевидно, що молитовна практика аскетизму середньовічних святих та монахів базувалася на подібній основі, як і еллінські

III. Полемічна трибуна

містерії ініціації та шаманські ініціації у багатьох народів світу. Акти камлання теж за своїм характером є явищами цього ряду¹⁶.

Однак, індивідуальна практика єднання з вічністю, не становить заперечення колективної душі. Монастирі у буддистів та ритуальні відправи шаманства базуються на загальному і єдиному для всіх змісті Космосу. Нірвана як єднання з космосом є типологічною аналогією єднання з Богом в християнстві, ісламі та іудаїзмі.

Отже, канонічні тексти, про які йде мова – це тексти Космосу. У них Бог втілює небесну мудрість для людей. Великий, єдиний, всеосяжний текст є засобом, способом і змістом духовного людського буття, кінцевою метою якого стане момент, коли всі істоти “зіллються в божестві, з якого колись виникли”¹⁷.

Згідно з наведеними прикладами існування текстів є основною умовою єдності колективної душі.

Руйнація канонічних текстів як наслідок втручання в їхню цілісну єдність індивідуальної волі у вкрай гострій формі ставить перед людиною проблему переживання темпорального буття. Індивідуальна свідомість у результаті відокремлення від форми духовного буття колективної душі стає самотньою і незахищеною. Зміст її життя перетворюється на пошуки виправдання цього змісту, бо без нього життєва дорога стає абсурдною, позбавленою сенсу. Страх земного буття, який існував завжди, ставить відокремлену від колективної душі людину в становище майже первісного його відчуття. Канонічний зміст колективної душі, що на нього могла опертись людина, вже не є змістом її власної душі. Тому вона вимушена творити цей зміст, у буквальному розумінні – творити такий текст, який спроможний протистояти видимому просторово-часовому світові. Сенс цього протистояння – є сенс життя, як сенсом життя для колективної душі є текст з тенденцією спрямування у вічність. Остання протиставляє світові безсмертя.

Від моменту виходу людини зі змісту колективної душі з її “безособового жертвовного” (Шпенглер), безособової сутності (буддизм) і т.п. людина стає на дорогу смерті. Намагаючись протистояти смерті, вона підсвідомо і усвідомлено прагне

єдності зі світом, суспільством і самою собою. Прагне тієї єдності, яку забезпечував міф, а потім релігійні світові доктрини.

Історія індивідуальної душі, маючи в арсеналі слово, яке вона успадкувала від первісної міфологічної єдності, є формою буття, суб'єктивного пізнання сутності світу, бо об'єктивна частка безособової сутності останнього не збігається зі змістом індивідуальної моделі Всесвіту. Насамперед маємо на увазі усвідомлюваний рівень інформації, раціоналізм якого заперечує все, що не підлягає аналізу позитивістської логіки.

Індивідуальна творчість стає над сутністю змісту цілісної єдності буття космосу, об'єктивність існування якого є основою і причиною виникнення свідомості. Насамперед мова тут іде про безсвідому основу, ту безособову сутнісну єдність всього суцього, яка так яскраво втілена в практиці буддизму. Ця сутність є не тільки виявом всеєдності зв'язків Всесвіту, але й визначальним фактором цілісного змісту цієї єдності. Слово (думка) в контексті безособової сутності колективної душі – це її похідна та інструмент її ж пізнання. В індивідуальній творчості об'єктом пізнання, як правило, є людина та її свідоме буття над названою сутністю, тобто – в сфері індивідуалізованої думки та слова.

Останні ж – є не самим “живим життям”, а, як вже було сказано, його похідними. У результаті великий ритм Всесвіту, це діяльне його начало, залишається поза сферою впливу та сприймання індивідуального художнього мислення. Саме ритм є об'єктивною силою космосу, яка “пронизує кожну епоху, кожну людину”, бо ця сила існувала і існує завжди незалежно від нашого усвідомлення, а “свідомість (думка), слово, навпаки, виступає як начало суб'єктивне. І тому за допомогою свідомості ми можемо вловити тільки частинку, відносну істину. Свідомість, виникаючи із буття, стає над ним, але вона менша від буття”. Тобто безсвідоме начало, яке безпосередньо пов'язує нас із “сутнісними силами буття” (Гачев), визначає характер та зміст останнього на рівні свідомості (думки, слова) і залишається загальною на стадіях індивідуальної словесної творчості за межею істинного об'єктивного пізнання.

III. Полемічна трибуна

Правда, критеріїв перевірки ступеня об'єктивності пізнання сутності “живого життя” в міфологічній та описаних вище релігійних цілісних системах, звісно, немає. Та чи можуть вони існувати в принципі, особливо якщо враховувати художню фазу осмислення багатозначності проявів людського духу, які формують художню істину?

Отже, відриваючись від цілісної сутності канонізованого змісту колективної душі, людина залишається на самоті з просторово-часовим видимим світом, маючи в арсеналі засобів протистояння йому тільки слово та генетичну (підсвідому) пам'ять про незнищенну основу цієї душі, підкореної ритмові Космосу.

Вийшовши з ритуального дійства, здобувши домінуючу роль в організації свідомості (мислення), слово на стадії зародження фольклору та літератури оформлюється в історію – сюжет.

Намагаючись відтворити цілісність змісту ритуального дійства, “сюжет і виникає як ритм змісту. Вперше з'являється внутрішня цілеспрямованість руху від початку до кінця”¹⁸. Прагнення до цілісності і єдності, “обумовленої міфом”¹⁹, є цільовою причиною (ентелехія Арістотеля), яка “визначає сутність сюжету, як і всякого самостійного організму, структури”²⁰.

Художнє мислення починає свою історію в тій формі цілісної єдності, успадкованої від міфу, яка базується на просторово-часовому моделюванні дійсності.

У зв'язку з цим докорінно змінюється роль слова в формуванні людського мислення. Воно стає операціональним елементом творення паралельної міфологічній реальності, яка згодом здобуде статус художньої моделі дійсності.

¹. Мифы и сказки Австралии. – М.: Наука, 1965.

². Шпенглер О. Аполлоновская, фаустовская, магическая души // Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Образ и действительность. – Мн.: Попурри, 1998. – С.283.

³. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс-академия, 1992.

⁴. Шпенглер О. Цит. вид. – С.283.

5. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Художественная литература, 1976.
6. *Шпенглер О.* Цит. вид. – С.283.
7. *Элиаде М.* Словарь религий, обрядов и верований. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С.101.
8. *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. – М.: Искусство, 1972.
9. *Элиаде М.* Цит. вид. – С.102.
10. *Гачев Г.* Цит. вид. – С.198.
11. *Борхес Х.Л.* Письмена Бога. – М.: Республика, 1994. – С.376.
12. Цит. за: *Гуменна Д.* Благослови, мати. – Нью-Йорк: Слово, 1966. – С.111.
13. *Кэмпбелл Дж.* Герой с тысячью лицами. – К.: София, 1997. – С.287.
14. Там само. – С.288.
15. Там само.
16. *Элиаде М.* Шаманизм: архаические техники экстаза. – К.: София, 1998.
17. *Борхес Х.Л.* Цит. вид. – С.385.
18. *Гачев Г.* Цит. вид. – С.49.
19. Там само. – С.61.
20. *Иванюк Б.П.* Метафора и литературное произведение. – Черновцы, Рута, 1998. – С.15.

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*Васьків Микола
(Запоріжжя)*

Традиції епохи Відродження й українська романістика 20^x років ХХ століття

Конрад Бурдах, визначаючи передумови приходу Ренесансу на зміну Середньовіччю, у 1918 році писав: “Гуманізм і Ренесанс це не продукти пізнання. Вони виникають не тому, що науковці віднаходять утрачені пам’ятки античної літератури і мистецтва і прагнуть їх знову повернути до життя. Гуманізм і Ренесанс народилися із пристрасного і безмежного очікування і прагнення **старіючої** епохи, душа якої, зазнавши потрясіння в самих глибинах своїх, прагнула **нової юності**”¹.

Не буде перебільшенням застосувати цю характеристику до того переходу, який відбувся з 10^x у 20^т роки ХХ ст. в колишній Російській імперії. Можна сперечатися про щирість ентузіазму й оптимізму митців у підтримці будівництва нового суспільства в кінці 20^x – на початку 30^x років, але зразу ж після подій громадянської війни більшість письменників була охоплена істинним піднесенням, пафосом творення докорінно нового світу, “загірної комуни”, в якій, нарешті, вперше всі трудівники будуть щасливими. Тому таким близьким до Бурдахової характеристики новонароджуваного Ренесансу є вислів, вже в художній формі, Гео Шкурупія середини 20^x років: “Все нове народжується у вузьких стінах старого. Курча пробиває шкарлупу яйця, зерно – товщу землі, й життя – товщу

часу. Почуття б'ється в стінах традицій. Нова доба зароджується маленьким паростком в стінах старої доби і довго б'ється в цих стінах, поки не зруйнує їх і не вийде в простір свого часу і завітне пишним радісним цвітом”².

Згодом зроджуються сумніви у правильності державно-партійного курсу, бачаться інші шляхи розвитку, але не виникає жодного разу думка про повернення до минулого, яке видається раз і назавжди перегорненою сторінкою. На аналогії вказує і найменування української культури 20–30^x років “розстріляним Відродженням”, де термін Відродження є синонімічним, щоправда, до пробудження, активного зростання, а не вказівкою на пряму спорідненість з добою Ренесансу.

Звідси велика кількість типологічних сходжень у світовідчутті і формальних особливостях літературних творів доби Відродження й української літератури 20^x років. Правда, Д.Донцов, формуючи свою доктрину, прагнув пов'язати українську літературу цього періоду, особливо творчість М.Хвильового, з Середньовіччям³. (Однак сам М.Хвильовий пробував порівнювати українське “Відродження” 20^x з італійським XIV–XVI століть). Не будемо зараз вдаватися з цього приводу в дискусії, хоча з позиції історика Відродження – це один із середньовічних етапів розвитку. Крім того, культурологи все більше схиляються до думки, що Ренесанс був породженням Середньовіччя. Власне до цього нас спонукає і зацитований вислів К.Бурдаха, і сприйняття М.Бахтінім народної культури Середньовіччя й Відродження як тяглового, нерозривного явища, яке він не розмежовує на етапи чи періоди.

Насамперед кидається у вічі оптимізм мистецтва Відродження й двадцятих років у Союзі загалом і в Україні зокрема. “На зміну середньовічній духовній закріпаченості людини приходить нова, гуманістична ідеологія з її вірою в необмежені можливості людини, ... з райдужним поглядом на життя, з оптимістичною надією, що коли-небудь люди стануть господарями землі і дійсно самі будуть як боги”⁴. Він набуває космічного характеру, митці і їх твори просякнуті безмежною вірою у можливість грандіозного перетворення світу, у всесильність людини. Для літератури 20–30^x років цей

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

оптимізм пов'язували з романтичними тенденціями. Очевидно, виникає певна термінологічна плутанина, оскільки ці тенденції часто виводять від романтизму, хоча правильнішим було б, мабуть, вести їх родовід від романтичного пафосу, більшою чи меншою мірою характерного для мистецтва усіх епох, у тому числі й епохи Ренесансу: “Універсальний антропоцентризм Відродження закладав у собі елементи класичної рівноваги й невідомого еллінам та римлянам “романтичного” пориву в простір...”⁵.

Оптимізмом і романтикою сповнені романи Ю.Яновського (“Майстер корабля”, “Чотири шаблі”, пізніше “Вершники”), Г.Михайличенка (“Блакитний роман”), Д.Бузька (“Голяндія”), М.Івченка (“Робітні сили”), Г.Шкурупія, О.Досвітнього та ін. Дуже часто з'являється у творах комплекс так званого “трагічного оптимізму”, насамперед, у романі і повістях М.Хвильового. Смерть Павлюка (“Голяндія”) стає поштовхом до знищення кубла куркульських змовників і до промов про неминучість приходу світлого майбутнього, які згодом стали обов'язковим топосом радянського похоронного ритуалу. Щодо роману Дмитра Бузька, то взагалі цікавим видається його оспівування спільного проживання в комуні, яка згодом відійшла в історію, оскільки зазнала краху через неприйняття селянством її казарменної форми. Автор, не знаючи ще цього, вказує на цілий ряд недоліків ведення радянської пропаганди, комунного співжиття, а попри те твердо переконаний, що саме за комуною майбутнє у сільському господарстві. “Я зазначив, що протягом усього роману мене цікавить одна думка, один сумнів: хто переможе? “Фордзон”-трактор чи “садок вишневий коло хати”?

Так то я сміявся. Я – штукарив. Звичайно, такої думки-сумніву в мене нема. Бо ж ясно – трактор!”⁶.

Такої ж віри у перемогу соціалістичної сільськогосподарської науки сповнений М.Івченко в “Робітніх силах”. Конфлікти носять переважно міжособистісний характер, або це конфлікти між добрим і ще кращим. Справжній же соціальний конфлікт опиняється на периферії, його відгомони пов'язані з постаттю Горошка і його розповіддю про власне попереднє життя. Приїзд Савлутинського на науково-дослідну станцію

тільки надає нових штрихів та імпульсів для пошукової роботи, яка інтенсивно ведеться і без цього, Савлутинський тільки налагоджує науково-системний характер цій роботі. Згодом професор доводить свою правоту і в інституті, науковими і практичними доказами розбивши вщент своїх опонентів. Багато проблем у романі залишаються відкритими, але авторська переконаність у торжестві справедливості сповнює читача віри, що з найдраматичнішої ситуації завжди є правильний і, головне, щасливий вихід.

Сповнені віри у торжество вселюдської справедливості й романтичного пориву *ins Vlaui* романи Олесь Досвітнього. “Ми були сповнені енергії. Крім загальноколективного задоволення з наших успіхів, з особистих перемог, гарних наслідків роботи, ми мали ще й свій чудовий, святочний світ. Ми захоплювались кожною дрібницею, як діти, раділи з кожного успіху й бадьорили себе з кожною поразкою, бо ж «у хвилини розпачу умій себе стримати...»⁷. “Генерали, пани пикаті, що не терплять неспокою, мені противні: в них нема прагнень, жадань чогось невідомого, але цікавого. Це все є у робітників. Ось я й по їх боці. Коли б у них не було великих невідомих обрїїв, хіба я був би в їхніх шерехах? Тоді це болото, застій – а я не люблю гною. Коли б точилась боротьба тільки за самий добробут, я, напевне, не був би в цих шерехах... Надто цікаве майбутнє з безперервним процесом...

А ви не такі, як я? Хіба вам ходить за чийсь добробут? Що вам, агрономові, остогидло минуле? Адже жили за земською стіною, як у бога за пазухою. А тепер – більшовик! Всі однакові. Оригінальне майбутнє важне, чудова ідея перебудови світу на дивовижних новітніх підвалинах. А це повинно приваблювати кожного, хто має живий розум, гаряче серце і... не боїться смерті”⁸.

І це був загальний настрій доби. У цьому ж творі О.Досвітнього, “Нас було троє”, мова йде про масову засилку більшовицьких шпигунів, без будь-яких навичок розвідницької роботи, виключно з розрахунку на переростання кількості хоч в який-небудь результат, у тил до білополяків. Але й це викликає безмірне захоплення в автора та його персонажів. “... я міркував над тим, що, дійсно, революція, запал пролетарської

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

борні сліпо веде людей на все... Людина не тільки не знає мови, а навіть не питає, які її будуть обов'язки, що вона має там робити, мов зачарована, йде туди, де є якась потреба. Хіба не велично? Хіба це не краса?"⁹.

Однією з найхарактерніших прикмет ренесансної літератури, особливо епічних жанрів, є повна реабілітація людської плоти, надзвичайне зацікавлення проявами тілесної діяльності. Джерелами цього зацікавлення були античне мистецтво з його культом тіла та народна культура, яка відкидалася християнським Середньовіччям з його духовністю й тілесною аскезою, але отримала широкий доступ в мистецтво в добу Відродження. Цей інтерес міг бути помірковано-соромливого характеру, як, скажімо, у Маргарити Наваррської, але переважало буяння плоті на зразок новел Дж.Боккаччо і згодом майже всіх італійських новелістів, вершиною цього зацікавлення проявами тілесного стає роман Ф.Рабле з його главою про підтирки, натуралістичними описами сексуальних процесів, процесу народження тощо. "У творах Рабле звичайно відзначають виключне переважання **матеріально-тілесного начала життя**: образів самого тіла, їжі, питва, виділень, статевого життя... Аналогічні явища, але в менш різкому вираженні, знаходили і в інших представників літератури Відродження (у Боккаччо, Шекспіра, Сервантеса)"¹⁰.

Функцію аскетичного Середньовіччя на початку ХХ ст. виконувала буржуазно-міщанська мораль, яка вимагала повної заборони присутності тіла й тілесного у мистецтві. Руйнувати облудні постулати цієї моралі взялася модерністична література зламу століть. В українській літературі, безперечно, пальма першості у цьому процесі належить романам Володимира Винниченка десятих років: "Божки", "Записки Кирпатого Мефістофеля" й особливо "Чесність з собою". В них митець переконливо доводить, що всі люди мають тілесні потреби, у тому числі це стосується і революціонерів. Тілесні потреби, відповідно, вимагають їх задоволення, інакше людина зазнає душевних мук і стресів.

Романи В.Винниченка викликали гострі дискусії, вони справляли на сучасників епатуюче враження. Через десять років про тіло і тілесне митці пишуть і читачі читають як про

цілком звичайні речі. До цього спричиняють як мінімум два фактори. По-перше, революція схильна була знищити не тільки старе суспільство, але й стару мораль, на зміну їй ще не прийшла така ж облудна мораль “будівника комунізму”. 20^{ті} роки схильні були базувати свою етику виключно на здоровому глузді й повній свободі людини в особистому житті. По-друге, на світову літературу цього періоду, в тому числі й українську, значний вплив справило Фройдове вчення, надзвичайно популярне і добре знайоме не тільки психологам, але й широким колам митців, критиків, читачів, що знаходить своє пряме відтворення і в романістиці цього періоду. Чи не першим тут варто назвати ім’я Валер’яна Підмогильного.

Уже в перших, юнацьких, оповіданнях він без зайвої сором’язливості веде мову про те, що хвилює його самого та його сучасників: як увійти в доросле, сексуальне життя, як примирити потреби плоті з духовними запитами. Степан Радченко (роман “Місто”, 1927) відчуває непереборні вимоги тіла до сексу, він іде на відверте насильство у випадку з Надією чи на зв’язок із “мусінькою”, набагато старшою за нього, хоча сам відчуває зневагу до себе за такий зв’язок. Утвердження в оточуючому світі, кар’єрний ріст він прагне в подальшому закріпити сексуальними перемогами над Зоською та Ритою. Попри непривабливе обличчя свого головного персонажа автор, однак, прояви бажання тілесного зв’язку з жінкою вважає цілком природними і нормальними, хоча залишаються певні запитання.

Розв’язати їх допомагає прочитання “Невеличкої драми” (1930). Один із центральних персонажів – Славенко – відзначається раціонально-науковим підходом не тільки до професійної діяльності, але й до особистого життя. Як дослідник живої матерії, він приходить до висновку, що секс є обов’язковою потребою тіла й необхідною передумовою душевної і духовної рівноваги. Але підходить до вирішення тілесних проблем виключно механістично, вважаючи, що задовільнити ці потреби можна будь з ким. Так, свої еротичні вправи він розпочинає зі служницею. Після довгої перерви й заняття онанізмом він вирішує одружитися на... кухарці, яка буде безвідмовним сексуальним об’єктом і не заважатиме його

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

науковим пошукам. Яскравим променем у неемоційному й раціонально-прорахованому житті Славенка стає кохання до Марти. Стає відчутним, наскільки нищими були попередні його статеві стосунки, домагання Марти з боку сусіда чи начальника по службі. Приходить розуміння того, що тілесний зв'язок у людини, на відміну від тварин, не може бути лише механічним процесом, він освячується духовним єднанням, тому такими природними видаються статеві стосунки Славенка і Марти.

Зацікавлення сексуальним життям людини, його впливом на людську діяльність та відчутне його психоаналітичне підґрунтя були настільки очевидними, що наслідком впливу романів В.Підмогильного на читацький загал стає стаття А.Музички “Творча метода Валеріяна Підмогильного”, автор якої повністю ігнорує всі інші первні “Міста” та “Невеличкої драми” і дає їм виключно фрейдистську інтерпретацію¹¹.

До аналогічних висновків спонукає роман М.Івченка “Робітні сили” (1928). Тося, яка дозріла для кохання, пробує знайти розраду у виключно сексуальних стосунках із Горошком, не зустрівши взаємності з боку професора Савлутинського, в якого вона безтямно закохалася. Та згодом настає розчарування і розуміння того, що секс без почуття – ніщо.

М.Йогансен у “Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію” (1928) уже в самій назві твору (“майбутньої коханки”), а потім і в романі чи то повісті іронізує з багаторічних платонічних стосунків Леонардо й Альчести та з невдалих спроб доктора перетворити їх у статеві. При цьому автор, на відміну від персонажів, не впадає у цнотливість, а вдається до явного натуралізму. Так, коли герої твору після річкової купелі голими потрапляють у лісову хатинку, здається, статеве зближення стає неминучим, та раптом на заваді стає відсутність гарячої води для проведення Альчестою попередніх гігієнічних процедур. Більше того, як про цілком природні, Майк Йогансен веде мову про процеси виділення, зрештою, як і про всі інші тілесні процеси. “Свідомий і освічений читач знає те, що каже нам наука фізіології про деякі людські потреби, а саме, що вони абсолютно неблаганні й неминучі. Сила цих потреб така, що, будучи затримані і невдоволені, вони крушать

все на своїм шляху: мораль, звичаї, закони, сімейні вузли, найдорожче для тих самих людей вони крушать як лавина. Такий голод і така любов.

Але й інші потреби, рідше згадувані в книжках і зовсім не згадувані в віршах, силою своєю чи не більші від цих двох.

“Леонардо, любий”, сказала Альчеста. “Я хотіла б зійти на цю гору”.

... “Я піду сама, Леонардо”, сказала вона з чарівною посмішкою на ніжних вустах. “Я зараз повернуся”.

“Коли є сила, дужча за любов, то мабуть ця”, подумав Леонардо. Адже ж вони не розлучалися ні на хвилинку з самого рання”¹².

Або: “Із самого рання Леонардо ні на мить не розлучався з прекрасною Альчестою, і тепер він почував непереборне бажання з нею на мить розлучитись. Він біг дуже швидко і умисне віддалявся від стежки, намагаючи в кишені останній номер італійської газети «Воче-Дель-Пополо»”¹³.

У романі М.Могілянського “Честь” (1928) автор переносить у 20^{ті} роки прототипа з ХІХ століття, про що сам заявляє у кінці твору. Головний герой роману – Дмитро Калін – стає для автора уособленням понять просефійної сумлінності та честі, тих якостей, які справді зможуть, вважає М.Могілянський, відродити українську націю (невипадково над робочим столом Каліна висить портрет не Т.Шевченка, а П.Куліша). Та на відміну від світогляду часів свого прототипа С.П.Коломніна, який покінчив самогубством у 1886 р., Дмитро Андрійович не страждає надмірною цнотливістю, вважаючи за цілком нормальне вступити у статеві стосунки з жінкою, з якою знайомий один день, відчуваючи симпатію до неї, але одночасно будучи закоханим в іншу жінку.

Віяння часу та лікарський фах Каліна дозволяють автору вдаватися до натуралістичного опису тіла (автор сам вказує, що цей опис він запозичив у Б.Пільняка). “Сестра оголила живіт Ляліній... І врешті Дмитро Андрійович узяв скальпель і ним провів по шкірі. Приснула кров, і шкіра розповзлась на всі боки; з-під шкіри виповз жовтий, як на баранині, жир, що лежав шарами, пронизаними кров'яними жилами. Дмитро Андрійович не раз порізав людське м'ясо, розрізав фасції,

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

блискучі, білі, прошарені фіалковими м'язами. Павло Іванович пеанами й кохерами... зати́кав кровоносні жили...”¹⁴.

Власне на той новий дух часу, коли секс і шлюб, кохання стають нетотожними поняттями, Михайло Могилянський теж вказав у своєму романі. “Мужчина, в міру задоволення статевої потреби, втрачає не тільки потребу душевного спілкування з жінкою, співучасницею *coitus*'а, а й інтерес до її душевного стану. Цей інтерес займається знов, лише блимне вогник хтивості, і гасне в міру її задоволення. Тілесне єднання дає чоловікові й жінці не зближення, а відштовхування, відчуження, порожнечу... Чи не тому зростають кадри “нових” дівчат, що бажають стати матерями, але не бажають шлюбу?”¹⁵.

“Чотири шаблі” (1929) Юрія Яновського – один із найромантичніших за духом творів 20^x років, сповнений патетики, поривань *ins Blaue*, але й тут автор не міг собі відмовити у відтворенні статевого акту в першу шлюбну ніч як виключно фізіологічного, тілесного і дегероїзованого. “Вона чекала чогось більшого від цієї ночі. Уява малювала майже божевільну насолоду. Млость незайманості п'янила дівоче серце. Та прийшов такий Шахай, і вже немає дівочих мрій, зникла туманна далина, прозоро міниться обрій. Біль, втома і незручність – холодили новонароджену жінку... Напівсонний Шахай притиснув її до себе і, вмить спалахнувши нестримним бажанням, удовольнив його. Потім він заснув знов, не випускаючи дружину з обіймів”¹⁶.

Певне філософське обґрунтування вивільненню тілесних потреб з-під догм моралі пробує дати у своїх романах Дмитро Бузько. Головний герой Петро Чайка з однойменного роману, як і автор, вважає цілком нормальним задоволення статевої потреби без будь-яких подальших наслідків. Більше того, Чайка видається самому собі не зовсім нормальним на загальному тлі, оскільки відчуває якісь обов'язки перед сексуальними партнерками. Героїня ж роману “Голяндія” Гафійка цілком випадково з'ясовує, що секс є надзвичайно приємним, а тому прагне утвердити своє право на таку приємність, узгодивши його з комуністською формою співжиття. “Чому оті комуністські жінки, що залишилися в дівках, дві з них – куховарки, отак і мусять не знати милощів, не мати дітей – черницями жити, бо

ж як що – люди засудять... Ото їй теж, Гафійці, чернеча доля лишається... От навмисне залишиться дівкою й на злість тому, що люди скажуть, не стане в дівках чернече життя вести. І не тільки сама. Вона намовить інших жінок. Годі безглузду коритися. Кожна має право на кохання й на дитину. Незалежно від того, чи має вона чоловіка, чи ні”¹⁷.

До думок Гафійки приєднується і сам автор, він, власне, зізнається, що через неї пробує розв’язати свої особисті сумніви. “Вона, як ми бачили, зачепила саму доцільність шлюбу в комуні...

Ох, якби ж я сам мав певну думку про цю доцільність, легко мені було б і Гафійчині думки вести. А то ж у мене самі сумніви, самі вагання. Щоправда, економічну базу шлюбу в комуні вирвали й то з коренем. Але ж, кажуть, тоді лишається вільна спілка двох істот. Ну от як приятелювання. Та ще й зміцнюється воно силою статевих взаємин. Справді так? Хто його знає. На практиці ми більше бачимо, що статеві взаємини не зміцнюють, а псують приятелювання”¹⁸. Гафійчин бунт зазнає поразки в комуні “Чайка”, але проблема залишилася такою ж гострою і відкритою для вирішення читачами без будь-якої “підказки” автора до її розв’язку.

У соціальних романах О.Досвітнього особисті взаємини відсуваються далеко на периферію, але й він прагне філософськи узагальнити простоту й насиченість міжстатевих взаємин у бурхливій революційну та післяреволюційну епохи. “Хтось досліджував епохи і зробив висновок, що в часи жорстоких бойовищ, великих епідемій та лихих явищ, що поволі нищать життя, людей охоплює швидкокрилий Ерос... Природа не терпить винищення – вона намагається негайно надолужити згублене.

Це твердження було мені незрозуміле. Хіба в часи, коли навкруги безугавно снує смерть, можуть виникати такі чуття? Адже інтелект кожного спрямовано виключно на захист власного життя або на перемогу над ворогом... хіба людям до Ероса та його отруйних стріл?

Але коли я став дружиною Жабі, я змінив свої гадки на це. Дослідники таки мали рацію”¹⁹.

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Як бачимо, лозунг нудистів 20^x років “Геть сором!” активно впроваджувався у художню літературу.

Революційна буря зрушила мільйони людей, розпочалося “велике переміщення народу” безмежними просторами колишньої Російської імперії (“одна Сибір неісходима”), та й не тільки цієї імперії, але й Європи, Америки, Азії, Австралії... Все це робить майже невід’ємним атрибутом літератури 20^x років постійні просторові переміщення персонажів, далекі подорожі, описи екзотичних країв тощо. Насамперед це стосується епічних творів, особливо романістики. Такі мотиви сильно перегукуються з мотивами літератури Відродження, пов’язаними з добою великих географічних відкриттів, що припадає якраз на XVI ст.

Розвиток торгівлі, непосидючість купецтва, прагнення відкриття нових світів стають рушіями мореплавства ренесансної доби. І вже на зорі Відродження, в “Декамероні” Дж.Боккаччо, вони знаходять свої вагомі відголоски. Підприємливість купців чи поневіряння знедолених хвилями Фортуни по Європі, Азії, Африці відтворили майже всі італійські та французькі новелісти. Відкриття й описи нових, екзотичних, раніше не знаних, реальних і вигаданих країв, героїчні мандри до незнаного, боротьба зі стихіями і труднощами життя на нових землях згодом заповнюють епос доби Відродження, особливо це стосується таких “морських” літератур, як італійська, іспанська, португальська та англійська: “Лузіади” Л.Камоенса, “Гаргантюа та Пантагрюель” Ф.Рабле, “Шалений Роланд” Л.Аріосто, “Звільнений Єрусалим” Т.Тассо, “Кентерберійські оповіді” Дж.Чосера, “Утопія” Т.Мора, “Відкриття Гвіани” У.Ралі, “Про відкриття і плавання, здійснені англійським народом” Р.Гаклюйта, “Американська Маргарита” Т.Лоджа, драматургія В.Шекспіра, “Нова Атлантида” Ф.Бекона, зрештою, і “Дон Кіхот” М.Сервантеса. В літературу активно включаються сюжети з минулого й сучасності інонаціональних історій: драматургія П.Кальдерона, В.Шекспіра, К.Марло, ренесансна новелістика, творчість “плеядистів” тощо.

Постійні великі просторові переміщення персонажів романів 20^x років дуже часто пов’язані з тим, що автори цих

творів теж багато мандрували в до- і революційний період і часто автобіографічний матеріал робили основою сюжетів творів. Саме так трапилося з одним із перших українських романів радянської доби – з “Американцями” (1922) О.Досвітнього. Після Лютневої революції автор вирушив з еміграції зі США через Японію на батьківщину. Ця мандрівка стала сюжетною канвою роману. Але Досвітній не обмежився тільки її відтворенням. Перед нами, можливо, надто самовпевнена розповідь про те, як Северин (автор був його прототипом) з друзями, спираючись на місцеве комуністичне підпілля, розпалює визвольні змагання на теренах всієї Азії. Цікавіше інше: персонажі постійно переміщуються з однієї країни в іншу, читач знайомиться з безліччю екзотичних місцевостей, звичаїв, професій. Герої твору побували, крім постійної резиденції в Японії (але в різних містах), також у Кореї, Китаї, Індії, на Філіппінах, а в деяких країнах неодноразово. Зрештою, в завершальній частині фабульна канва роману взагалі розпадається, основні персонажі зовсім зникають з оповіді, а мова йде про розгортання визвольної боротьби, крім перерахованих країн, ще й у Афганістані, Середній Азії, Австралії, Ірані.

Постійно переміщуються і герої роману О.Досвітнього “Хто” (1927). Неро виїжджає зі США до Франції, і потім сюжет розпадається на “американську” і “європейську” лінії. Лео і Лія в пошуках заробітку та реального застосування своїх сил до захисту інтересів трудящих постійно мандрують просторами США, даючи характеристику всього профспілкового американського руху. Неро, у свою чергу, характеризує становище революційного руху Франції, Росії, Європи загалом. Згодом він, грек, покидає Францію і бере активну участь у революційних подіях у Росії. Постійних мандрів, переміщень зазнають і персонажі романів Олеся Досвітнього “Нас було троє” (1928) та “Кварцит” (1929–1930).

Так само біографія автора стала поштовхом до постійних переміщень Чайки з однойменного роману Дмитра Бузька. Шлях його пролягає з Данії через Швецію в охоплений революційним полум’ям Петербург. Згодом роками Петро Чайка мандрує, поневіряється містами, степами, горами

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

України, виїздить за кордон, в Австрію і знову в Данію, після чого повертається знову на батьківщину. Виникає враження, що світ потрапив після чіткості і розміреності у безперервний хаос і що цьому хаосові не буде кінця.

Роман Д.Бузька “Голяндія” нібито про комуна “Чайка”, як зазначає сам автор. Але той же ж автор на сторінках роману декларує своє право самовільно переміщатися у часі і просторі, нехтуючи законами реального життя. “Щодо часу, коли ця історія має бути, то ми вже з вами, читачу, здається, погодилися: у нас кінець літа й початок весни одночасно”²⁰. “Хіба вже така велика різниця між Гуманщиною, де він справді головував, та Білоцерківщиною, куди його я перетяг...”²¹. Як наслідок, оповідач і персонажі постійно мандрують, опиняються в різних місцях: не тільки у “Чайці”, але і в інших комунах, у сусідньому селі, містечку Ходоркові, Харкові, Києві і навіть у далекій романтичній Голяндії та в місцях дії Бузькової повісті “Лісовий звір”.

У 30^{ті} роки визначних українських літераторів було або ліквідовано, або їх психологічно зламали. Так сталося і з Д.Бузьком. Його “Кришталевий край” (1935) написаний за всіма ортодоксальними вимогами соцреалізму, але романтичний потяг до мандрів і тут залишився непереборним. Фріц Грубер спочатку змушений подорожувати рідною Німеччиною для реалізації свого винаходу, а потім тікати в Радянський Союз. Та вершиною майбутнього технічно досконалого суспільства знову ж стає можливість головних персонажів без зайвих зусиль перелетіти персональним літаком, доступним для кожного громадянина Країни Рад, з Донбасу на Каспій заради задоволення власної цікавості і згодом на відпочинок на Кавказ.

Міщанське життя Теодора Гая (“Двері в день” Гео Шкурупія) асоціюється з його переїздом у велике місто (мабуть, Київ) і локальним перебуванням у стінах службового закладу, власної квартири, пивниці тестя та дачі. Нове його життя пов’язане з подорожжю на будівництво Дніпрельстану. Рух, переміщення стають символами цього нового життя. Автор навіть вводить окремими розділами жанр подорожніх нотаток головного персонажа, описуючи шлях із Києва до

Запоріжжя, могутність Дніпра, якого планується з часом приборкати.

Романтика подорожей, справжніх і уявних, переповнює персонажів “Майстра корабля” (1927–1928) Юрія Яновського. Філіппіни, Ява, Австралія, Магелланова протока, Генуя, Мілан, Берлін, Балкани – ось зовсім не повний перелік тих місцевостей, де побували персонажі роману. Відчувається, що автор детально вивчав географію цих країв, мабуть, сам мріяв коли-небудь побувати там, з любов’ю відтворюючи всю їхню екзотичну красу, яка, на його думку, не може не вабити романтично налаштовану душу.

Випадає безліч мандрівок і персонажам іншого роману Ю.Яновського – “Чотирьох шабел”. Спочатку це бойові звияги на безмежних просторах українських степів. Ми не бачимо ні разу героїв твору в статичності (якщо не брати до уваги їх фотографування на початку роману), війська Шахая постійно в русі, в мобільності їхня сила. Згодом доля розкидає їх по світу: Остюка – у Париж, Марченка – у Сибір, Галата – знову в степ на дорожні роботи. Та вони знову сходяться під команду Шахая на завод кувати майбутнє України. Перед кожним розділом роману іде пісня як ключ до їх розуміння, пісня, що поєднує у собі мотив реального життя головних героїв з уже згадуваною романтичною світлою тугою за морськими подорожами в далекі екзотично-прекрасні і манливі краї. І завершується роман заклик до поступу, у прямому й переносному значенні: “Останні слова, які він чув од них, були: «Вперед, партизани!»”²².

Уже згадуваний роман Майка Йогансена самою назвою вказує на те, що буде побудований у формі подорожніх нотаток: “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію”.

На цьому тлі надзвичайно статичними (щодо фізичного, але не психологічного руху персонажів) і традиційними видаються романи В.Підмогильного. У “Місті” лише на початку Степан Радченко подорожує Дніпром із рідного села до Києва, згодом його мандри обмежуються лише київськими вулицями, та й то він відкриває для себе не стільки ці вулиці,

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

скільки людей на вулицях. Єдиний мандрівець – поет Вигорський, який щороку, як колись Сковорода, пускається в піші подорожі Україною, але він видається романтичним анахронізмом серед своїх знайомих. “Невеличку драму” слідом за Ю.Шерехом дослідники взагалі називають камерним романом, оскільки його дія майже повністю зосереджена у житлах Марти, її сусідів, Славенка та Маркевичів.

Твердим дотриманням традицій європейської романістики XIX ст. характеризуються твори В.Підмогильного і щодо композиційних особливостей. Хронологічно послідовний виклад подій, об’єктивізована оповідь від третьої особи, детермінованість і буденність подій, виділення головного персонажа, навколо якого концентруються всі інші персонажі і події твору, – ось найприкметніші риси романів Валер’яна Підмогильного. “Місто” при бажанні можна було б цілком повноправно назвати в дусі романів О. де Бальзака чи “Миколи Джері” за ім’ям головного персонажа – “Степаном Радченком”. Загалом романістика Підмогильного була чи не єдиним елементом опозиції до різноманітних структурних новацій та експериментів у романістиці 20^x років.

І тут романний доробок митців третього десятиліття XX ст. перегукується ще з однією прикметною рисою художньої літератури доби Ренесансу. “Жага максимальної повноти життя формувала особистість у чисто земному її самоздійсненні через стихійно-артистичний індивідуалізм. Митець – центральна постать цієї епохи – намагався якнайповніше розкрити всі аспекти свого творчого потенціалу, виборював право змінювати, вдосконалювати доквілля за естетичними законами. Накреслювалася масштабна проекція титанізму, що відкидала будь-яку жертвовність на шляху реалізації творчої особистості за рахунок власне дійсності в процесі утвердження самостійного Я у значенні богорівного... Титанізм виявився стихійно-індивідуа-лістичною експансією просторово-часових полів, спробою ототожнити всесвіт із собою, уніфікувати його, нав’язати йому свою волю, зламати його спротив, приборкати і повністю нівелювати”²³. Цю думку продовжують автори “Истории всемирной литературы”: “Нове розуміння активності людини у світі розвивало у художника Відродження нескутість

традиційною символікою, невимушеність образної системи, універсалізуючу цілісність композиції... Ренесансність образної системи виступає у новизні самої структури сонетів Петрарки чи строф “Шаленого Роланда” Аріосто”²⁴; “в епоху Відродження, як ніколи раніше, дає про себе знати особистісне начало в літературі, що пов’язано з високим уявленням письменників про свою місію”²⁵.

Всесильне авторське Я пронизує романістику 20^х років, поборює старі норми, встановлює свої власні канони літературної творчості, щоб тут же знову їх поборювати. Творяться нові жанрові різновиди українського роману, переосмислюються традиційні різновиди. Михайло Могилянський назвав свій роман “Честь” патетично-іронічним. Умовно кажучи, патетична частина – це традиційна об’єктивізована оповідь від третьої особи. Іронічна – пов’язана з постійним втручанням постаті автора, його роздумами про особливості мистецтва, художньої літератури взагалі й будови роману, його нараційних особливостей зокрема. Образ автора дає постійну оцінку відтворюваним подіям, персонажам, перекидає місток із романного хронотопу у реальну дійсність. Сам автор акцентує увагу на тому, що його твір є комбінаторикою загальновідомих сюжетних мотивів, запозиченням окремих колізій і навіть дослівних цитатій із творів інших авторів. Автор у тексті вказує на запозичення з Чехова, Пільняка, декілька разів із Франса, колізія хвороби Нінки як покари за позашлюбне кохання відтворює майже повністю колізію “Анни Кареніної”, полемізує оповідач також із Золя, Винниченком, Підмогильним, Івченком, усіма романістами ХІХ ст. загалом тощо, вибудовуючи свою концепцію романної творчості. “... автор має свою *cause finale maitrise*. Та ж розводиться про нею – це ж означало б пуститись берега, кинути роман для теорії прози, науки тепер, щоправда, модної, але ж романіст воліє давати матеріал для неї, а не самому поринути в суху матерію “сірої теорії”, а іноді навіть і забувши про всі теорії на світі, невідомо йти за вказівками інтуїції, що тільки, пробачте за собачий термін, “верхнім нюхом” ловить і самому ще не зовсім ясні, не оформлені, не вивчені способи перемоги над труднощами виображення речі, зовсім не хапаючись за

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

найлегші. Врешті, робити історію веселіше, ніж її досліджувати, і також веселіше забути про всі правила на світі (що зовсім не дорівнює цілковитому звільненню від них), ніж по-ремісничому їх наслідувати... Кращі твори мистецтва утворені не за правилами, а з них викроєно правило... Гордість автора – в своїй творчості повернутись лицем до читача, забувши про дослідника, теоретика”²⁶ і т.д. Як бачимо, автор не тільки теоретизує, але й “іронізує”, а часто вступає у гру з читачем, все піддаючи амбівалентному сумніву, на зразок Еразмової “Похвали Глупоті”.

Ця схильність до гри притаманна багатьом творам українських авторів 20^x років ХХ ст. Відверто грає з читачем і хизується з цього Д.Бузько у своєму художньо найдовершенішому романі “Голяндія”. Він постійно переміщає дію в часі і просторі, вводить персонажів з інших своїх творів, відверто заявляє про те, що він видумав своїх персонажів для постановки і вирішення тих чи інших проблем, як видумав і сюжет твору загалом. Виклад подій характеризується карколомними стрибками, хаотичністю, різкою зміною акцентів у ставленні до персонажів чи подій. Зрештою, ми вже наводили цитату, в якій розповідач “Голяндії” заявляє, що то він “штукари́в”. Автор переповнений тими думками і почуттями, які вкладає в своїх персонажів, ця хаотична переповненість призводить до хаотичної довершеності роману. У “Кришталевому краї” митець пробує утвердити ті ідеї, в які сам мало вірить. Як результат, майже повна художня унормованість і відсутність натхнення, митецьких відкриттів, а за ними – нецікавість для читача, попри відсутність образу автора – неприхована однобічна тенденційність, яка так програє проти відвертих заяв автора в “Голяндії”, що постійно несли в собі опозиційність, ставили проблеми в усій їхній складності й неоднозначності. Пафос утвердження навіть фальшивих цінностей захоплював і переконував читача, бо був внутрішньою спонукою автора.

Право автора і персонажів його творів на вимисел, відтворення цього вимислу утверджує у своєму романі “Двері в день” Г.Шкурупій. “Я вважаю, що найкращі сучасні романісти – це друкарки, бухгалтери, рахівники, кур’ери, зави, помзави,

робітники, робітниці, селяни. Ви спитаєте – чому? Скажете, що це парадокс? Нічого подібного. Придивіться! Вони самі будують дивовижні чудові романи, вони якнайбільше заглибилися в матеріал, вони самі герої своїх романів. Вони будують великий роман під назвою “Майбутнє”.

... подивіться на самого себе, ви щодня komponуєте такі чудесні романи, що коли б їх записати, кожний з нас з великим задоволенням прочитав би їх. Що? Хіба ви в своїх мріях не подорожуєте по чудесних країнах, хіба з вами (в мріях) не трапляються найкарколомніші пригоди, хіба ви не закохуетесь в прекрасних жінок чи дужих чоловіків, хіба ви не переживаєте трагедій, комедій, що на їх позаздрив би Шекспір та класичний Арістофан? Але все це в мріях. І от тепер кожний з нас мусить погодитися, що всі ми – романісти, що коли ті романи ми не будемо, не беремо в них участі як герої, то ми їх komponуємо в мріях”²⁷. Тому і вводить автор у роман мрії Теодора Гая про фальшування самогубства, про свого далекого предка печерних часів, про щире кохання. Саме тому розділи роману часто є окремими творами різних жанрів: кіносценарію (“Розгром”), опису (“Річ”), промови (“650000 к.с.”), подорожніх нотаток (“Вперед!”) тощо.

Гра з читачем своєї вершини в українській романістиці 20^х років досягає у “Подорожі ученого доктора Леонардо...” М.Йогансена. Виявляється, що Дон Хозе Перейра дивним чином, але якось непомітно перетворюється з еспанського аристократа на комуніста Данька Харитоновича Перерву, з’являються і зникають уявні персонажі, від імені яких оповідач коментує події, відбуваються постійні часо-просторові зміщення. Сюжетні лінії часто виявляються без початку і кінця, випадково перетинаються, щоб тут же розійтися, неможливо провести межу між дійсним і уявним життям персонажів, особливо це стосується древонасадця і його сім’ї. Нарація постійно змінює свої жанрово-стильові домінанти, незмінною є тільки іронія, що породжує ту ж таки еразмівську чи раблезіанську амбівалентність у ставленні до зображуваного. Твір Майка Йогансена, безперечно, є чи не найпершим, але вже класично довершеним зразком української “химерної” прози.

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Ми вже згадували про жанрово-композиційне новаторство романістів 20^x років. До жанру фантастичного роману чи з його елементами вдаються В.Винниченко (“Сонячна машина”), Д.Бузько (“Кришталевий край”), Ю.Яновський (“Майстер корабля”), при чому Яновський вдається до експериментаторства з романним часом, постійно перемижуючи як мінімум три часові пласти. Ми вже згадували про патетично-іронічний роман М.Могилянського “Честь”. До почергового звернення до двох сюжетних ліній вдається О.Досвітній у романі з інтригуючою назвою “Хто”, актуалізуючи такий традиційний романний прийом, як листування персонажів. “Двері в день” Г.Шкурупія поєднує в собі, на зразок джойсівського “Улісса”, можливості багатьох жанрів, так само поєднуються голоси декількох нараторів – оповідача і персонажів (у Шкурупія – тільки головного персонажа), але український романіст, крім перерахованого, вводить ще й образ автора, який висловлює свою активну позицію щодо зображуваного. М.Івченко теж не задовольняється можливостями традиційної української романістики, прагнучи зробити свої “Робітні сили” без концентрації навколо одного персонажа, сплітаючи в цьому романі декілька сюжетних ліній, пов’язаних з долею як мінімум п’яти персонажів. Це породило багатомірне бачення зображуваних подій, гостроту багатьох конфліктів і психологічну динаміку. Можна було б назвати цей роман інтелектуальним, хоча часті історико-філософські полеміки у “Робітних силах” інколи викликають враження надуманих і занудних. Активно залучаються риси детективного роману – гостра інтрига, таємничість, зміщення експозиції і зав’язки на кінець твору – у недективні загалом романи: “Поклади золота” В.Винниченка, “Чорний Ангел” О.Слісаренка, “Майстер корабля” Ю.Яновського.

Український епос 20^x років рухався від малих прозових форм до роману, майже всі прозаїки пройшли через школу новелістики, тому цим, мабуть, пояснюється звернення до жанру роману в новелах. Безперечно, це, насамперед, перший український радянський роман – “Блакитний роман” Г.Михайличенка. Елементи роману в новелах зустрічаємо в “Чотирьох шаблях”, вставні новели переповнюють і “Майстра

корабля”. Як результат, дещо пізніший за часом роман у новелах “Вершники” (1935).

Окремо хочеться зупинитися на “Чотирьох шаблях” Ю.Яновського, на перегуках цього роману з творчим доробком Данте. Кожен розділ “Vita nova” завершувався сонетом, який узагальнював зміст розділу. Ю.Яновський свої розділи називає піснями, але власне пісні справді йдуть на початку кожного розділу, виступаючи в якості того ж узагальнюючого ключа до частин роману. Ці пісні характеризуються надзвичайною композиційною стрункістю, чітким дотриманням однакової строфічної структури, опозиційними повторами і розходженнями на основі цих повторів, що не може не викликати аналогій з “Божественною комедією”, яку часто називають довершеним готичним храмом за ту ж композиційну стрункість. І, безперечно, з добою Відродження єднає ці пісні конкістадорський дух непереборного потягу до небезпек, мандрів, нових відкриттів, безмежного простору... І, безперечно, образ Панька Виривайла, який безперестанку, до ладу і не до ладу, сипле прислів'ями, не міг з'явитися без найбезпосереднішого впливу Сервантесового Санчо Панси.

Типологія суспільних перетворень двох різних епох закономірно викликала зацікавлення митців післяреволюційного часу творчістю своїх духовних попередників, що знайшло відбиток у літературних впливах різного рівня засвоєння. Ще більше ця типологія породжувала мистецьку типологію, що чітко виявляється на рівні романістики 20^х років. Зрозуміло, що багато аспектів ще залишилися поза увагою даної статті, скажімо, актуальні для ренесансної літератури й української постреволуційної літератури проблеми національного відродження, самотності й самоозначення, широке звернення до жанру утопії тощо, але це лише зайвий раз вказує на плідність досліджень у цьому напрямі.

¹Цит. за: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С.66.

²*Шкурупій Г.* Двері в день. – К., 1968. – С.13.

³*Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. – Львів, 1990.

⁴История всемирной литературы: В 9-и тт. – М., 1985. – Т.3. – С.43.

⁵Там же. – С.122.

IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

- ^{6.}Бузько Д. Чайка. Голяндія. – К., 1991. – С.381.
- ^{7.}Досвітній О. Нас було троє // Досвітній О. Твори у двох томах. – К., 1991. – Т.1. – С.410.
- ^{8.}Там само. – С.418.
- ^{9.}Там само. – С.431.
- ^{10.}Бахтин М. Цит. вид. – С.24-25.
- ^{11.}Музичка А. Творча метода Валеріяна Підмогильного// Червоний шлях. – 1930. – Ч.10. – С.107-121; Ч.11-12. – С.126-137.
- ^{12.}Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – Грудень (№133). – С.83.
- ^{13.}Там само. – С.94.
- ^{14.}Могілянський М. Честь // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С.135.
- ^{15.}Там само. – С.110.
- ^{16.}Яновський Ю. Твори в п'яти томах. – Т.2. – К., 1983. – С.176-177.
- ^{17.}Бузько Д. Цит. вид. – С.332.
- ^{18.}Там само. – С.334.
- ^{19.}Досвітній О. Цит. вид. – С.409-410.
- ^{20.}Бузько Д. Цит. вид. – С.304.
- ^{21.}Там само. – С.297.
- ^{22.}Яновський Ю. Цит. вид. – С.326.
- ^{23.}Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р., Ковалів Ю. та ін. – К., 1997. – С.122.
- ^{24.}История всемирной литературы: В 9-и тт. – М., 1985. – Т.3. – С.10.
- ^{25.}Там само. – С.44.
- ^{26.}Могілянський М. Цит. вид. – С.136.
- ^{27.}Шкурупій Г. Двері в день. – К., 1968. – С.27-28.

V. 3 майстерні художнього перекладу

*Рязанцева Тетяна
(Київ)*

Сентенції Франсіско де Кеведо

Творчу спадщину Франсіско де Кеведо не дарма вважають одним із феноменів європейської культури Бароко. Вже за життя він уславився як надзвичайно різноплановий поет, прозаїк і публіцист. Усі ці галузі його творчості досить ґрунтовно досліджені як в Іспанії, так і за кордоном. Проте сентенціям Кеведо як окремій формі малої прози цього автора, якимось чином не трапилося привернути увагу дослідників, відколи Луїс Астрана Марін 1940 року опублікував кілька прикладів з коментарями у своїй розвідці “Світогляд дона Франсіско де Кеведо” (Ideario de don Francisco de Quevedo)¹.

Це дивує, оскільки сентенції дона Франсіско є не лише значним масивом його творчості (за підрахунками Л.Астрана Маріна їхня кількість становить 1224), але й своєрідним ключем до творчої майстерні барокового письменника-концептиста, бо сентенціями їх можна називати лише в традиційно-жанровому, сказати б, розумінні цього слова. По суті, більшість з них підпадає під інше визначення – концепт – у першому, ширшому його трактуванні: “творчий задум”, “погляд”.

Сентенції Кеведо істотно відрізняються від самодостатніх за формою та повчальних за змістом сентенцій французьких авторів пізнішого часу – Ларошфуко, Вовенарга, Шамфора. На відміну від прагнення класицистів встановлювати правила й давати чіткі взірці, окреслюючи межі речей та явищ, Кеведо в

V. 3 майстерні художнього перекладу

дусі барокового універсалізму намагається віднайти і встановити зв'язки між реаліями буття.

По-перше, сентенції Кеведо, сказати б, не творять власне тексту в тому розумінні, що вони ніколи не писалися систематично і не складають окремої книги. Це, здебільшого, маргіналії – зауваження з приводу прочитаного в інших (сучасних письменникові та давніх) авторів, коментарі до окремих висловів Святого Письма, конспекти тем майбутніх поезій, реакції на побачене і почуте. Менторського тону, морального спрямування, що зводять у єдиний твір сентенції французьких авторів, тут відверто бракує. Але розкидані і на перший погляд не пов'язані між собою, ці вислови, прочитані разом, напрочуд точно відповідають вимозі видатного теоретика Бароко Б.Грасіана до ідеального твору, що в ньому кожна частинка має бути як самоцінною, так і дискретно пов'язаною із сусідніми, а також з іншими творами. Сенс і мета написання і прочитання такого твору полягає саме в тому, щоб осягнути ці зв'язки і (перефразуючи назву одного з сонетів Кеведо) “скористатися з того знання”.

Не вірно буде твердити, що дон Франсіско свідомо прагнув зробити сентенції частинами одного великого цілого – він просто нотував свої думки з того чи іншого приводу (в даному випадку маємо справу із класичним “записником письменника”), але сама лише можливість комплексного прочитання його нотаток, ілюструє одну з найпитоміших рис барокового мислення – універсалізм.

Комплексне прочитання сентенцій Кеведо дозволяє побачити в них інші характерні риси барокової культури – динамізм та розмаїтість, прагнення дати версію відомого замість відкриття принципово нового. “Зовнішні зв'язки” усіх сентенцій розташовані у межах культурного коду Бароко (антична філософія головне стоїчного спрямування, Святе Письмо, постулати петраркізму), що власне і складає їхній метатекст. Майже кожне положення тут коментує вислів когось з античних авторів, отців церкви, цитату з Святого Письма. Навіть висловлюючи власну думку, Кеведо досить часто підсилює свої висновки посиленнями на твори грецьких чи римських філософів або євангелістів. Втім, як зауважував з

цього приводу ще Л.Астрана Марін, у прочитанні Кеведо старі вислови набували нового забарвлення, його ремарки дозволяли глибше збагнути стару мудрість і пристосувати її до реалій сучасності. Отже, у сентенціях, як і в поезіях, Кеведо залишався вірним засадам концептизму: не творити нові значення, а відкривати приховані, не засліплювати поверхневим блиском, а сягати глибин.

Але цей письменник недаремно вважався проводирем концептизму – його перо не просто акцентувало певні моменти античної філософії чи біблійних приписів. Парадоксальні ремарки Кеведо, часто-густо побудовані за принципом “від протилежного”, зливаються із коментованими положеннями у нове, неподільне цільне, творячи у прозі справжній морфологічний оксиморон – одну з форм знаменитого метафізичного концепту, наріжного каменю метафізичної поезії Кеведо і всієї поетики Бароко взагалі. Тут, у прозовім творі, так само як і в метафізичних сонетах цього автора, метафора виконує подвійну функцію декоративного елемента та інструменту пізнання, задовольняючи вимозі “docere, movere, delectare”.

Лаконічність і влучність сентенцій Кеведо також є ознаками концептизму, й аби їх досягти, письменник використовує типові для цього напрямку засоби: співзвучність, багатозначність слів і виразів, розкладання мовних єдностей на окремі елементи і т. ін. Так, наприклад, обіграє він багатозначність слова “desconcierto”: “розлад/хвороба/недуга – розбрат” у сентенції 452: “Deci⁷a un gran personaje: “De un siglo desconcentrado, dejadle correr, que presto morira⁷”. Su mismo desconcierto le sera⁷ el veneno”. – “Один видатний діяч казав: “Як століття нездужає, лиши⁷ть його, хай минає, аби скоріше відійшло”. Розбрат – ось його отрута”. [*Підкреслення мої.* – Т.Р.]. (Такі моменти виглядають надзвичайно ефектно в оригіналі, однак роблять точний переклад сентенцій іншими мовами досить проблематичним, особливо щодо збереження балансу між формальною витонченістю та змістом кожної окремої фрази. У процесі перекладу наведених тут сентенцій, я свідомо обирала на користь змісту, пам’ятаючи, що автори-концептисти понад усе цінували саме змістову багатовимірність своїх творів).

V. З майстерні художнього перекладу

Сентенції Кеведо як “проза поета” теж у певному розумінні річ багатозначна, дотична не лише прози чи, радше, есеїстики, але й прямо належна до поетичної творчості іспанського автора. Деякі з них – не що інше, як теми майбутніх поезій, і то таких, що стали згодом окрасою іспанської метафізичної лірики на теми Кохання. Так, сентенції 431 і 434, що в них ідеться про рівновагу між коханням і повагою, а також про переваги прихованого кохання порівняно до відвертого, стали темами сонетів славетного циклу “Самотня пісня до Лісі”, а сентенція 440: “Життя – присутність друга. Смерть – його відсутність, більша за розлуку душі з тілом, тому що дві душі поєднані ближче, ніж два тіла, ближче, ніж тіло з душею”, – перетворилася на летрилью: “Як померти - розійтись...”, фінальний твір згаданого циклу.

На завершення хотілося б сказати кілька слів про тональність більшості сентенцій Кеведо. Вона майже скрізь гірко-іронічна, просякнута настроєм “свідомого розчарування”, яке червоною ниткою проходить крізь усю його творчість – прозову і поетичну. Але якщо художні твори, у випадку Кеведо на дев’яносто відсотків написані “від першої особи”, передбачають бодай якоесь відсторонення і перевтілення автора в ліричного героя, нотатки на полях писав сам дон Франсіско, відбиваючи власне світобачення, підтверджуючи у такий спосіб правдивість, вистражданність своїх поезій. Цей тон виразно нагадує іронію іншого любителя парадоксів – Оскара Уайлда, який на два століття пізніше влучно зауважив, що “техніка – це насправді лише особистість митця”.

¹ Luis Astrana Mari ⁷n. Ideario de don Francisco de Quevedo. – Madrid, 1940. – P.131-135.

Франсіско де Кеведо-і-Вільєгас

СЕНТЕНЦІЇ

101. Потрібніше понад усе – знати ціну всякої речі й розуміти чого вона варта, аби цінувати її не більше, але й не менше за належне.
103. Все закінчується поміркованістю та доброчесністю.
106. Виконуй обов’язок настільки, наскільки відчуваєш себе зобов’язаним.
110. Через жадібність нашу “багато” – значить “замало”; через суєтність нашу мале значить багато.
112. Величні духом не затівають маленьких справ.
114. Ніщо не розчаровує всіх так, як те, що мало би всіх задовольнити.
115. Коли висловлюємо думку – це нудно; коли мовчимо – це підозріло.
407. Більшість королів воліла б торувати шляхи, відмінні від шляхів їхніх попередників.
410. Людина милосердна, щира та наділена іншими чеснотами заживе чимало честі і слави, надто ж тоді, коли розвиває в собі ці якості всупереч своїй натурі.
413. ...Справа, не мука робить мучеником.
418. Людські клопоти в більшості випадків лише так називаються.
421. Листи – ознака того, що друзі нас пам’ятають, – є також ліками для друзів, хворих через розлуку з друзями.

V. З майстерні художнього перекладу

435. Справжнє кохання припускається тисячі помилок. Ніхто б їх не припустився, кохаючи жартома...
439. Брехати собі самому – ось гідна заміна для всіх інших гріхів.
441. Влада над землями не означає володіння душами.
443. Старий осел досвідченіший за молоде лоша.
446. Милості, за якими йдуть нагороди, – це звичайне випробування людей, а іноді й кара.
447. Небагато таких, хто з остраху перед карою не користався б милостями Фортуни.
448. Слова, як монети, – одна дорожча від багатьох, а багато не варті й одної.
449. Як пензлик малює тіла, так перо малює чесноти душі.
450. Пензлик – мертве перо. Перо – пензлик безсмертних душ.
451. Випробування приносять людині більше досвіду, ніж довге безтурботне життя...
452. Один видатний діяч казав: “Як століття нездужає, лишіть його, хай минає, аби скоріше відійшло”. Розбрат – ось його отрута.

З іспанської переклала *Тетяна Рязанцева*

Summaries

Summaries

Summaries

Резюме

Резюме

Резюме

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	3
I. Україна в контексті європейського Відродження	
<i>Білоус Петро</i> . Ренесансні алюзії “Исторіи о едином папѣ римском”	4
<i>Непорожня Надія</i> . Роль Ф.Скорини в еволюції писемної мови слов’ян (українців та білорусів) Великого князівства Литовського	9
II. Історико-літературний процес	
<i>Торкут Наталія</i> . Особливості рецепції античної спадщини в ренесансній Англії	25
<i>Гузарук Олена</i> . Діалогічний та риторичний первені у діалогічних творах	39
<i>Лілова Олена</i> . Критика засадничих концептів куртуазної літератури в романі Дж.Гасконя “Пригоди майстра F.J.”	54
<i>Василина Катерина</i> . Твір Гілберта Волкера “Публічне викриття гри в кості” (1552) і подальший розвиток англійської шахрайської памфлетистики	63
<i>Perissinotto Cristina</i> . The Dark Mirror: Mambrino Roseo's “Utopian” <i>Speculum Principis</i>	74
III. Полемічна трибуна	
<i>Зварич Ігор</i> . Міф, мистецтво слова і час	82
IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох	
<i>Васьків Микола</i> . Традиції епохи Відродження й українська романістика 20 ^x років XX століття	94
V. З майстерні художнього перекладу	
<i>Рязанцева Тетяна</i> . Сентенції Франсіско де Кеведо	115
<i>Франсіско де Кеведо-і-Вільєгас</i> . СЕНТЕНЦІЇ. Переклад <i>Рязанцевої Т.</i>	119
<i>Summaries</i> (англійською мовою)	121
<i>Резюме</i> (російською мовою)	123

Ренесансні студії / Випуск 7. – Запоріжжя, 2001. – 126 стор.

Р 39

ISBN 966 – 599 – 120 -5

До збірника включено статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені актуальним питанням вивчення ренесансної літератури, а також рецепції духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох. Науковий матеріал, зібраний у виданні, покликаний збагатити уявлення щодо проблематики художньої культури доби Відродження й одночасно по-новому висвітлити окремі аспекти її вивчення. Укладачі збірки, вважаючи за одне з головних своїх завдань популяризацію маловідомих персоналій епохи Ренесансу, продовжують вводити у науковий обіг ряд “нових” імен.

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

УДК 82.09 ББК 83.3(0) 4

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 7

Технічний редактор Ю.І.Черняк

Оригінал-макет Ю.І.Черняк

Відправлено до друку 3.09.2001. Підписано до друку 19.11.2001 р.

Формат 60x84/16

Папір Data Copy 80/92. Друк ризографічний.

Ум. друк. арк. 7,78. Зам. № 436. Наклад 200 прим.

Контактний телефон редакції "Ренесансних студій": (0612) 64-55-26

Електронна пошта: renaissance@zsu.zp.ua

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

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