

Замість передмови

В наші дні точиться чимало дискусій стосовно місця й ролі гуманітарних наук у сучасному суспільстві, висловлюється багато думок та гіпотез щодо майбутнього книг і бібліотек, здійснюються численні спроби спрогнозувати подальший розвиток літератури з урахуванням динамічного розвитку інформаційних технологій, що впливають і на творчість письменників, і на сприйняття художніх творів читацькою аудиторією.

Цей випуск “Ренесансних студій” відкриває стаття відомого німецького літературознавця, фахівця з ренесансної літератури Гельмута Бонгейма. В ній автор, який протягом багатьох років викладав в університетах Вашингтона, Каліфорнії та Мюнхена, а нині очолює англійське відділення Кельнського університету, висловлює свої міркування стосовно цілей і задач гуманітарної освіти в сучасному інформаційному суспільстві.

Сподіваємось, що ця стаття знайде відгук у наших читачів і на сторінках “Ренесансних студій” в подальшому з’являться публікації, в яких проблеми, пов’язані з вивченням, науковим осмисленням та викладанням літератури доби Відродження, розглядатимуться в контексті основних тенденцій розвитку сучасної цивілізації.

Бонгейм Гельмут

(Німеччина, Кельнський університет)

Інформаційне суспільство

Професор Джонсон якось радив: “Звільніть свій мозок від штампів!”. “Короткий Оксфордський словник” штампами називає “слова, які вживають заради моди, не розмірковуючи”.

В наші дні одним із досить поширених і, слід сказати, доволі шкідливих, словесних штампів є словосполучення “інформаційне суспільство”. Втім, сучасне суспільство може бути назване також суспільством мас-медіа, суспіль-

Замість передмови

ством транспорту, суспільством освіти, суспільством індустрії та менеджменту, суспільством, що прямує до урядування на основі чесних виборів і узгоджень (або ж навпаки, схильне до передвиборчих махінацій, експлуатації та корупції). І в художній літературі, і під час масових видовищ паралельно з виразом “інформаційне суспільство” використовується чимало інших ярликів, причому майже всі вони рівною мірою правдиві й неправдиві. Інколи наше суспільство ще називають суспільством споживачів, охочих до розваг, Кока-Коли та Біг-Маку, або ж суспільством вітамінів чи аспірину. Ми дізнаємося також, що живемо у хворому, не впевненому в собі, скептичному і байдужому до громадян суспільстві, або ж чуємо, що наше суспільство є добродійним та щедрим і що воно постійно дбає про своїх членів.

Кожне з цих визначень, звісно, є неповним, водночас і правильним, і хибним. Та й взагалі, хіба спроможний хто-небудь якимось чином прищипити на суспільство один єдиний ярлик? Відповідаючи на таке майже риторичне запитання, можна сказати лише те, що час від часу більшість із нас намагається це робити. Так чинять, приміром, релігійні діячі та політики, журналісти та кінорежисери, драматурги та письменники. Навіть літературна критика, яка рясно посипає словесами в університетських аудиторіях та на сторінках періодичних видань, також вживає ярлики. І як результат, ті п'єси, що ми дивимося, ті романи, що ми читаємо, та інші артефакти *volens volens* стають частиною інформаційного суспільства.

Хоча термін “інформаційне суспільство” і застосовується як кліше, слід визнати, що він не позбавлений певного шарму. Ми, на відміну від людей минулих епох, дійсно живемо у мас-медійному, інформаційному (а подекуди – дезінформаційному) суспільстві. Новини коштують дешево, енциклопедія може бути стиснута до розміру одного або двох компакт-дисків, у процесах, пов'язаних з обробкою інформації, відбулися радикальні

зміни в плані співвідношення між ручною працею та автоматизованим виробництвом.

Однак термін “інформаційне суспільство” водночас є й оманливим, оскільки звужує наше бачення освіти, і зокрема того, на що можуть сподіватися наші студенти, виходячи в широкий світ самостійними спеціалістами. Адже внаслідок дедалі більшої автоматизації виробництва, все менш затребуваним буде людський “автомат” – принаймні ми так сподіваємося. Насамперед це, звісно, стосується сфери комерції та управління, але, як думається, і освітньої галузі також. Протягом довгого часу, від дитячого садка і до вищої школи, ми прагнемо повідомляти своїм учням найбільш суттєві факти, хоч і добре усвідомлюємо, що більшість із них будуть забуті наступного ж дня. Втім, значно важливішим є навчання основним принципам оволодіння інформацією (на кшталт, “не так важливо знати щось конкретне, як мати уявлення про те, де про нього можна дізнатися”), виявлення причинно-наслідкових зв’язків, соціальних установок і здібностей людини та визначення цілей, вартих реалізації. Ці принципи залишаються в нашій пам’яті значно довше, ніж назви планет чи дата написання “Втраченого раю”. Напевно інформація, яка швидко втрачає цінність, – лише непотрібний мотлох.

Отже, не достатньо просто зазубрити те, що перша постановка Шекспірового “Макбета” відбулася у 1604 році, чи те, що історичну особу Банко Шекспір зробив бездоганним героєм. Частинки будь-якої інформації ще треба навчитися зіставляти між собою, з’ясовуючи їхню сутність. Приміром, якщо той факт, що англійський престол після королеви Єлизавети посів король Джеймс, пов’язати з тим, що Банко був предком згаданого короля, то це допоможе зрозуміти, чому драматург обрав для свого героя саме таке ім’я: вочевидь, облагородження Банко мало слугувати поштивим реверансом на адресу правлячого монарха. Тобто слід наголосити, що університет повинен бути не просто факто-заповнювачем, але й фабрикою по виявленню

Замість передмови

причинно-наслідкових зв'язків. Адже нині потрібні лише взаємопов'язані відомості, оскільки ми живемо в суспільстві, що “визначає ціну будь-якій інформації” і в якому “все більше виникає нових проблем, яких не було раніше”. Там, де раптові питання потребують нових рішень, енциклопедія (де б вона не зберігалася – чи то на книжковій полиці, чи то на компакт-диску) не є тим джерелом, до якого ми звертаємося в першу чергу. Давній вислів, “насамперед вияви зв'язок!” все ще залишається актуальним.

Причому це стосується як точних наук, так і мистецтва, як комерції, так і юриспруденції, як египтології, так і математики. Одного разу я запитав професора математики, чи не викликає у нього занепокоєння притаманна математиці обмеженість прийомів обчислення. Викладаючи студентам математику, відповів він, посміхаючись, ми не наводимо інформації про можливі способи обчислення. Такі відомості можна знайти у підручнику. Реальна проблема полягає у визначенні того, які з наявних проблем *варто розглядати*, яка інформація варта того, щоб докладати зусилля для її пошуку, збереження, розповсюдження і втворювання в голови учнів у школах та студентів в університетах, оскільки ця інформація має бути пов'язаною з іншими відомостями. Перефразовуючи (і певною мірою перекручуючи) Достоєвського, можна сказати, що світ мас-медіа “ставить вас між “х” та “у” і визначає ваш вибір”. Навіть маючи у своєму розпорядженні потужні комп'ютери, професійний математик повинен робити вибір між різними дослідницькими проектами, оскільки здійснення деяких із них може відібрати у нього кілька місяців або навіть років. Тож наступне покоління студентів слід навчити, вважає мій знайомий професор математики, такому відчуттю, яке б підказувало їм, *які саме* з усіх можливих проектів їм варто розпочинати.

Усе це, без сумніву, стосується й сфери англістики. Замало просто вирішити, що вивчати, а що ні: кожен має також визначитись, *що є пріоритетним* для нього, оскільки без цього усе може звестись на манівці. Звісно, в реальному

житті ми постійно маємо робити вибір, як за себе, так і за наших студентів. І в кожному випадку найважче визначитися саме з пріоритетами: чим насамперед слід керуватися, роблячи свій вибір, чи то потребами ринку, чи то загальноприйнятими уявленнями, чи то певними прагматичними міркуваннями, чи, можливо, треба обирати те, що є найбільш зрозумілим, що легко вивчати і в подальшому використовувати? Більшість педагогів збиті з пантелику шквалом новітніх віянь, і навряд чи будь-який посібник із наших дисциплін спроможний допомогти їм у вирішенні проблеми вибору. Визначення пріоритетів залишається життєво важливим завданням.

Особливо проблематичною в цьому плані є ситуація в гуманітарній сфері. Усім відомо, приміром, те, що у фізиці без знання математики неможливо досягти жодних успіхів, а вивчення математики слід розпочинати з простої арифметики, і лише після цього переходити до алгебри, диференціального числення та ін. В гуманітарних науках, на жаль, ми не маємо такого чітко встановленого набору необхідних відомостей. Напевно всі погодяться з думкою, що для того, щоб стати професіоналом у цій сфері, необхідно поступово накопичувати ті знання, які частково залежать від розуміння історії, а частково від потреб сьогодення. Втім, навіть від найбагатшого банку даних вам не буде жодної користі, поки ви не визначите свої цілі та остаточно не переконаєтеся у доцільності їх досягнення. Можливо це й звучатиме дуже наукоподібно, якщо випускник англійського відділення вирішить, приміром, з'ясувати, котра з сестер Бронте, Шарлотта чи Емілія, у своїх творах використовувала більше слів, які починаються з літери "s". Рівень сучасних методів обробки інформації цілком допускає постановку подібної задачі. Але навіть найвісний початківець може зрозуміти, що результат такого дослідження не буде вартий і п'яти хвилин витрачених на нього зусиль, не кажучи вже про півроку клопітких обчислювань. Досить сумнівними видаються також пошуки джерел художніх творів або ж спроби з'ясувати, яким

Замість передмови

чином їх будуть сприймати у майбутньому. На противагу цьому, більш доцільним уявляється, наприклад, виявлення тих якостей, тих характерних особливостей художнього твору, які допомагають зрозуміти його канонічну цінність або довготривалу популярність.

Таким чином, центральним у “інформаційному суспільстві” є питання, що слід вважати суттєвим, що потенційно значимим, а що абсолютно не вартим уваги? Відповісти на нього дуже непросто, бо одна й та сама інформація одному може здаватися суттєвою, а іншому – абсолютно непотрібною. І це не дивно, адже весь час, починаючи ще з загальноосвітньої школи, нас здебільшого привчали лише накопичувати факти, приміром, необхідно було запам’ятати назви головних планет або ж формулу води – H_2O . Кожен, хто причетний до академічної науки, може підтвердити, що в ній, як і в будівництві, найважливішим є не випадковий набір фактів, а професійні навички та вміння співвідносити і пов’язувати факти між собою. Цьому не можна, звісно, навчитися, ведучи пошук в Інтернеті, таке вміння можна набути лише під час активної роботи безпосередньо у своїй науковій сфері. Необхідно сміливо експериментувати, не боячись помилок, консультуватися у досвідчених фахівців та вдосконалювати інформаційну інтуїцію. Зазвичай найкращі наші студенти виходять за межі навчальної програми. Вони обирають свій власний шлях – це настільки важливий принцип вищої школи, що його важко переоцінити, – і розглядають ті питання, які їхні вчителі або обійшли увагою, або ж на які не спромоглися знайти відповіді. Вони відкривають нові підходи, вигадують нові методи дослідження і знаходять величезне задоволення у подібних заняттях. Саме таких студентів ми й намагаємося залучати до подальшої академічної діяльності. Однак нерідко їх перехоплюють інші роботодавці.

Вище наведено лише кілька доводів на підтвердження тези, що звужений погляд на наш час як епоху інформаційного суспільства загрожує викривленням

смислу середньої та вищої освіти й може привести до надмірного захоплення тестами, в яких пропонується дати відповідь “так” чи “ні”, або ж обрати серед кількох варіантів правильну відповідь. Такий підхід підводить нас до уявлень про бібліотеки майбутнього як велику кількість клавіатур і моніторів. Тож цілком природно, що останнім часом усе частіше ми чуємо, що старомодний інструмент навчання та розваги, який ми називаємо “книгою”, нібито канув у вічність. Показовим у цьому плані є, приміром, такий факт. В інструктивному посібнику програми SOCRATES, здійсненої Європейським Союзом, абсолютно чітко визначається, що кошти, призначені для допомоги студентам у вивченні іноземних мов, не можна витратити на придбання словників! Чи не слід розцінювати це як бажання підтримати електронну промисловість, яка прощтовхує міжнародні проекти з розвитку комп’ютерної техніки та програмного забезпечення? А книжка, як відомо, до них не належить.

Цілком зрозуміло, що для прискорення економіки, як стверджує Кейнс, доцільніше витратити 1000 фунтів стерлінгів на придбання комп’ютера, ніж 10 фунтів на купівлю книжки. Щоправда, через кілька років комп’ютери знеціняться й будуть замінені іншими, а книга житиме на полиці незрівнянно довше. Втім, цей факт, аж ніяк не може слугувати аргументом проти інформаційної революції: звісно, сьогодні вкрай безвідповідально було б випускати студентів у світ, не надавши їм навичок роботи на комп’ютері. Ми дійсно живемо у комп’ютерному суспільстві. Однак зневажливе ставлення до друкованих носіїв інформації може нанести великої шкоди системі освіти.

Минулої осені наш факультет одночасно відвідали двоє іноземних викладачів: один із провідного університету Англії, а інший із континентальної країни, обидва викладають англійську літературу. Кожен із них просиджував у бібліотеці нашого університету з ранку до ночі й виходив зі свого “книжного ув’язнення” з почуттям великого задоволення та купою нотаток і фотокопій, хоча

Замість передмови

обидва цілком пристойно володіли комп'ютером і були здатні користуватись Інтернетом. До речі, коли наші студенти повертаються з семестрового стажування у Великобританії, вони зазвичай висловлюють невдоволення тим, що убогість книжкових фондів тамтешніх університетських бібліотек завадила їм добре виконати свої дипломні дослідження. Слід відзначити, що ситуація весь час погіршується. Щоправда, більшість континентальних університетів, як Східної, так і Західної Європи, залишаються вірними прихильниками Гумбольдтової ідеї, згідно з якою навчальна і дослідницька діяльність мають йти пліч-о-пліч. Цього принципу додержуються навіть і в середній школі. Хороші бібліотеки важливі не лише для викладачів, а й для студентів. Те, що ми вимагаємо від наших студентів (і не тільки в гуманітарних науках), потребує значно більшого, ніж простого володіння певною інформацією. Приходячи до мене на консультації, студенти надзвичайно рідко звертаються з проханням, “допоможіть мені знайти відомості про...?” Здебільшого їхні звернення по допомогу мають інші форми:

1. “Мені не вдалося придумати цікаву тему для своєї роботи, і я сподіваюсь, що Ви зможете ...”.

2. “Я маю хорошу тему й зібрав багато матеріалу, однак не знаю, як його структурувати”.

3. “Я добре розумію, з чим хочу полемізувати, проте не знаю, з чого почати”.

4. “Я хочу підготувати доповідь на завтрашній семінар, але не чітко уявляю, які питання треба розглянути”.

5. “Як Ви гадаєте, чи варто присвятити дисертацію з'ясуванню причин довготривалої популярності «Віднесених вітром»?” До речі, саме це запитання прозвучало кілька днів тому з вуст одного колишнього студента-відмінника, який двома роками раніше написав під моїм керівництвом своє дипломне дослідження.

Подібні запитання віддзеркалюють ту кризову ситуацію, в яку іноді потрапляють сучасні студенти, і задають їх здебільшого ті, кому не треба пояснювати, що вища освіта

пов'язана з різноманітними смислами, з великою кількістю запитань, на які студент може дати несподівані для професора відповіді, а також із виявленням тих фокусних проблем, вирішення яких визначає напрямки наукових досліджень. Це одна з причин, що зумовлюють потребу студентів у консультаційній допомозі тих членів кафедри, які мають власні ідеї та здатні продемонструвати їх у своїх дослідженнях. Адже ознайомлення з фактами й відомостями для вищої освіти не є самоціллю. Головне – навчити студентів у розмаїтті питань виявляти ті, що варті постановки і вирішення. Саме тому такі професійні співтовариства, як ESSE, повинні всіляко підтримувати університетських викладачів, які не тільки викладають, але й займаються науковими дослідженнями та поширюють набутий досвід, публікуючи статті у фахових виданнях. Сучасний тест на професійну відповідність вченого передбачає позитивну відповідь не так на узуальне питання: “Чи вміщує цей мозок ту чи іншу кількість гігабайтів інформації?”, як на інші, ще не звичні для нас запитання: “Чи здатний цей мозок ставити питання, на які варто шукати відповіді, і чи спроможний він визначати ті проблеми, які в майбутньому потребуватимуть свого вирішення?”.

Отже, вислів “інформаційне суспільство” виявляється не таким уже й поганим терміном, якщо поняття “інформація” інтерпретувати у значно ширшому смислі, ніж простий набір фактів та даних. Тобто, розглядати інформацію як сутнісний елемент наших суспільних систем, що допомагає відшукувати потрібні нам відомості серед уже десь зібраних та відповідним чином оброблених даних. А ще доцільніше її сутність розглядати ще й у плані визначення тих питань, що варті постановки та вирішення. Думається, що жоден більш-менш пристойний університет не відкидатиме цього підходу, і навіть наймолодший студент першого курсу з розумінням сприйматиме ті зміни, які зумовлюватиме така візія процесу навчання.

(Переклав з англійської Юрій Черняк)

І. Україна в контексті європейського Відродження

*Білоус Петро
(Житомир)*

Поема “Лабіринт” Хоми Євлевича: спроба вийти у Ренесанс

Намагання українських істориків літератури виявити ренесансний період у розвитку вітчизняного письменства значною мірою залежить принаймні від двох таких обставин:

а) вони беруться за це заняття, тримаючи “в умі” модель західноєвропейського Відродження, відтак – приміряють до неї українські літературні явища;

б) вони мають у своєму розпорядженні не всі літературні факти з того періоду, який синхронізується з епохою Ренесансу, тому видається проблематичним співвідносити фрагменти з цілісною картиною і на цій підставі робити якісь висновки. Наукова ситуація тут така, що категорично стверджувати наявність Ренесансу в українському літературному процесі XV–XVI ст.¹ або заперечувати це² було б однаково неправильним, оскільки можна вказати ряд обставин, які перешкоджали поширенню в Україні ренесансних ідей та відповідних художніх форм, але й знайдуться аргументи і факти, що засвідчать потяг української культурної еліти до ідеології та мистецтва Відродження.

Очевидно, поки що не варто робити остаточних висновків з приводу наявності/відсутності епохи Ренесансу в українській літературі чи вибудовувати абстрактні моделі якогось “українського варіанту”, а доцільніше продовжу-

вати пошук та осмислення тих літературних пам’яток, котрі загубилися в плині літ і по-справжньому не стали об’єктом для літературознавчих студій.

Один із таких НЛО (“неопізнаних літературних об’єктів”) є поема “Лабіринт” Хоми Євлевича. Написана польською мовою, вона була видана окремою книжечкою 1625 року в Кракові. Не стільки про неї, скільки про її автора було згадано наприкінці ХІХ віку дослідниками культурно-освітньої діяльності братств С.Голубевим³ та К.Харламповичем⁴, а сам твір ніким не розглядався ні з погляду змісту, ні з погляду художньої форми. В.І.Креко-тень розшукав ту книжечку та опублікував текст поеми, подавши й український переклад⁵, але не вдаючись до літературознавчої інтерпретації твору. Український переклад поеми згодом було передруковано ще у двох виданнях⁶. Проте знову ж таки – без з’ясування її художньої вартості та специфіки.

Поему “Лабіринт” можна розглядати як літературний факт, що постав внаслідок культурно-освітнього контакту східнослов’янського православного світу із католицько-польським, що підтверджує і біографія Хоми Євлевича. Те, що твір був написаний “студентом вільних наук” і виданий у Кракові (там дещо раніше навчалися і працювали в університеті Юрій Дрогобич, Павло Русин та інші вихідці з українських земель), дає підставу припустити, що автор поеми належав до студентів Ягеллонського університету. С.Голубев, М.Максимович, К.Харлампович вказують на те, що з 1628 по 1632 рік (себто до самого утворення Києво-Могилянської колегії) Хома Євлевич був ректором Київської братської школи. Таким чином, під час його навчання і практичної діяльності мали місце традиційні на ті часи переходи з православного в католицький (і навпаки) світ у пошуках знань, книжних скарбів та свіжих творчих ідей, що, зрештою, й зумовило зауважені дослідниками (починаючи від Д.Чижевського) “ренесансні впливи” на українську літературу.

Лабіринт. Цей образ Хома Євлевич відродив з антич-

I. Україна в контексті європейського Відродження.

ності, почерпнувши смислову та художню інформацію з міфу про Міноса, котрий доручив Дедалові спорудити на острові Крит підземний палац із багатьох кімнат і коридорів, де чудовисько Мінотавр пожирав злочинців, а також людську данину з Афін (семеро юнаків та семеро дівчат). За допомогою Аріадни Тезей, якому вона дала чарівний клубок, що мав вивести з лабіринту, убив Мінотавра та звільнив Афіни від ганебної данини. В історії стародавнього світу відомі й інші лабіринти – єгипетський, самоський (на острові Самос), етрусський (в Італії). Прообразом міфічного лабіринту були, очевидно, поплутані коридори і ходи підземних копалень і катакомб.

Середньовічне мистецтво, зокрема і література, не культивують образ лабіринту, хоч, наприклад, підземні ходи під замками та укріпленнями і навколо них – явище звичне і зрозуміле для тих часів, однак воно не вкладалося в ідеологічну, а відтак і в художню стратегію мистецьких витворів. Не вкладалося передусім тому, що не відповідало християнській доктрині, яка хоч і зродилася в катакомбах серед рабів-неофітів, а все ж вийшла у світ широкий.

В епоху Відродження образ лабіринту набув певних морально-етичних вимірів, і саме такий його аспект був творчо осмислений Хомою Євлевичем.

Мудрість. У поемі вихід із “заплутаної дороги” показує Мудрість – головний персонаж, що промовляє до “могилівських братчиків” (з містечка Могилів), звинувачуючи їх у моральних відступах та повчаючи, як їм далі жити.

Мудрість – образ також античний: це Софія, яка, проте, в давньогрецькій міфології не має персональних рис, оскільки служить, скоріше за все, якісним визначенням богині Афін (принаймні так у Гомера). У біблійній образній системі Мудрість (Премудрість) має персоніфікований лик, виражає “мудрість Божу”. Особливо яскраво він постає у дидактичних книгах, зокрема в “Премудростях Соломона”, “Премудрості Ісуса, сина Сирахового”. Мудрість-Софія Афін схожа з мудрістю Божою передусім у тому, що має космогонічну природу і функцію, тобто

вибудовує та впорядковує світ. У новозавітній міфології Софія – мати трьох християнських добродійностей – Віри, Надії, Любові, котрі облагороджують людську душу і весь світ. Для розуміння змісту поеми Хоми Євлевича важливо зауважити, що у католицькій традиції термін “софія” витісняється поняттям “церква”, зате у візантійській – домінує і розвивається до символу. У киеворуських літературних творах образ Софії пов’язується з “мудрістю Божою” (“Слово про Закон та Благодать” Іларіона); три головні собори на Русі (у Києві, Новгороді, Полоцьку) названі на честь Софії; на давньоукраїнському ґрунті складається іконографія, де Мудрість-Софія належить до центральних персонажів.

Тож звернення Хоми Євлевича до образу Мудрості може мати різнорідне коріння, хоч справедливо було б вбачати у цьому синтез осмислених автором античних та середньовічних традицій, що дало своєрідну художню перспективу зображення у нові часи. Відомо, що в добу Ренесансу високо цінувався людський розум, “покликаний захищати істини віри”⁷; помітно виявив себе неоплатонізм як учення про Єдине, Світовий Розум [підкреслено мною – П.Б.], Світову Душу і Космос; а в ідеальній Державі Сонця Кампанелли, як і в Платона, на чолі стоять філософи та мудреці

Мудрість – критицизм. Основний принцип структування тексту в поемі – монологічний: мова ведеться від першої особи – Мудрості, що дає можливість умовно позбутися посередництва автора і таким чином наблизити смисл сказаного до читача/слухача. Декларуючи свої добродійні чесноти, Мудрість оцінює світ людей з погляду відповідності людських вчинків своєму моральному й інтелектуальному універсуму. А цей світ, з погляду Мудрості, “одурілий”, і він “давно б вже запався” без її наглядання за ним, оскільки її справа – “блуди підмічати і з напастей усяких держави спасати”. Критицизм Мудрості зумовлений насамперед тим, що “врем’я мізерне” народжує мізерних людей, котрі і змаліли в її очах через свою

I. Україна в контексті європейського Відродження.

недоброчинність. Прикмети того омізернення та омерзіння Мудрість бачить у тому, що могилівські міщани “біднякам калитку до дна спорожнили”, придбавши собі “щиросрібне начиння, єдвабні атласи, скрині талярів”, а при тому на сеймах їхніх інтересів не відстоювали; у тому, що “синів до школи не люблять слати”, звикли до “поганої лайки”, чим знецінюють освітню та культурну справу вітчизни; у тому, що пасивні в державних справах, “чекаючи із небес печену ворону”, а натомість “мають повну мірку крутіств нікчемних,/ Мірку зрад та обманів, отруень, грабунків,/ Фальшивих тестаментів, неширих цілунків,/ Дурисвітства, крадіжок, драпіжного здирства,/ Хитрого лиходійства, зрадливого вбивства”.

Низка звинувачень цим не вичерпується, бо далі мовиться і про хтивість, що “мізки псує”, про зневагу до вітчизняних традицій (“стали до вітчизни мало не задами”); про те, що “блиск злота” “розбив правду і цноту відступити заставив”, що державні мужі пиячать і з похмілля нездатні до важливих справ, та й взагалі влада нагадує клубок, де сплелися “спір, свара і звада”... – загалом кажучи, “скрізь, куди не глянь, самі лиш облуди”. І це при тім, що навкруги “злидні незносні”, безкультур’я, неосвіченість (“літописи давні вічно лежать долі”), “наука в убожестві гине”.

Мудрість, кинувши свій погляд на занепад людської громади і духу людського, вивертає напоказ нечестиве нутро передусім у житті могилівських міщан, привертає увагу до їхніх моральних вад, що потребують негайного виправлення. Така позиція відповідає світоглядним настановам Відродження, адже діячі цієї епохи, проникаючи у “таємниці людської душі”, шукали там не тільки гармонію, а й засвідчували “небувалу недостатність і слабкість людського суб’єкта”⁸. Критицизм, який виявляє Мудрість в оцінці суспільних явищ та гріховних збочень людей, заряджений перспективою катарсису і в світоглядному сенсі перегукується з пафосом протестантизму та Реформації, що на час створення поеми уже були розповсюджені в Європі.

Мудрість – гуманізм. Загальновідомо, що смисловим, ідейним стрижнем епохи Відродження вважається антропоцентризм – як основний складник ренесансного гуманізму. Авторитетний дослідник античності та Відродження О.Лосєв констатує, що ренесансний гуманізм – це насамперед “свободомыслящее сознание и вполне светский индивидуализм”, але уточнює: таке вільнодумство вбирає в себе суспільно-політичний, громадянський компонент, а також виявляє себе і в практичній сфері у формі певної моралі⁹. І все ж такий тип гуманізму характерний здебільшого західно-католицько-європейській спільноті, а в православному світі він у XV–XVI ст. мав свою специфіку. З одного боку, конфесійний бар’єр перешкодив засвоєнню в Україні культурно-ренесансного досвіду Заходу, а з іншого – християнський гуманізм в оболонці візантійських традицій був благодатним ґрунтом для проростання нових гуманістичних ідей. Внаслідок цього в літературі продовжили своє життя ті надбання, що утвердили себе ще за часів Київської Русі, – патріотизм, служіння державі й церкві, громадянська активність, прагнення до освіти та книжності; концепція “природного права”, котра пропагувалася на поч. XVI ст. у творах С.Оріховського, П.Русина¹⁰, поєднувалася із заповідями Святого Письма.

З цього погляду, Мудрість задумана автором поеми “Лабіринт” як провідниця гуманістичного начала, оскільки апелює до громадянського сумління, патріотичних почуттів могилівських міщан, розраховуючи на викорінення людських вад та виправлення суспільства. Мудрість розворушує історичну пам’ять, пригадуючи, що колишня Русь “прославилась у світі зацними ділами”, а Київ і Галич були символами державності та могутності українських земель, “вабили люд до себе”. Русь, як і раніше, залишається щедрою на “добра які завгодно”, але скористатися цим може той, хто не сподіватиметься на “фортуну мінливу”, а “власним глуздом спершу все розмірить”. В умовах литовського панування та загрози польсько-шляхетської агресії Мудрість закликає до зважених, але рішучих дій у

I. Україна в контексті європейського Відродження.

відродженні колишньої державності. І дає пораду: “майте собі за приклад Македонського мужа”, котрий “мудрою головою одчиняв брами”, себто розумом будував свій авторитет. Відсутність власної державності пояснюється тим, що “ум кульгавий порядкує”, а люд все глибше впадає у морок невігластва. За спостереженням Мудрості, у рідних краях владарюють “чужаки письменні, як птахи у місті./ Що над домом лиш в’ються, поки хочуть їсти./ А наївшись, летять враз по своїх криївках”. Аби підштовхнути могилівців до набуття власного глузду, Мудрість покликається на Соломона, котрий “на законі знався і з державними ділами уміло справлявся”; застерігає від заздрості, від “Марсових погроз”, від спроб допомогти собі тільки грішми – все це розкитує мораль та “мізки псує”. Інакше кажучи, Мудрість наставляє плекати в собі готовність до громадянської дії і державницький розум, аби стати людьми вільними та незалежними. На шляху до цього могилівцям заважає не тільки вбогість культурна, духовна, матеріальна, а й відсутність згоди:

*Згоді коли посісти стіл царський на світі,
Мали б жадані літа, мабуть, наступити,
Землі, змучені здавна безупинним боєм,
Втішились би нарешті забутим спокоєм.
На лемеші гранати всі б перекували,
Шаблі криві на коси перемайстрували,
Рік і морів дороги стали б враз безпечні,
З руїн міста б устали, красиві й статечні.*

Такий гуманістичний зміст вкладає мудрість у проповідування громадянського миру, в умовах якого кожному дасться “господня ласка”, кожен зможе відчутти себе повноцінною людиною:

*Тож рук не опускайте, шляхетні слов’яни.
Треба дбати про себе, поки сили стане.*

Мудрість – утопія. Поради і настанови, які подає Мудрість для виправлення громадського стану та людської істоти, можна було б назвати педагогічною утопією. Ця

утопія має декілька опорних ідеологем. Перша з них, зрозуміло, “слава Божа”, “Божі очі”, “заповіді Божі” – і це цілком у дусі християнського гуманізму, котрий олюднив Бога в образі Христа і наблизив його до земних проблем людини, а поза тим залишився омріяним світочем, ідеалом, прагнення до якого (а не досягнення його) і є смыслом життя. Але і цей шлях – не простий, а вузький, себто пройти у кращий світ зможуть не всі, а лише обрані.

Друга опорна ідеологема – історичне минуле України. Уже згадувалось про Русь, про Київ та Галич (знакові назви “ідеальної держави”), але й надалі Мудрість акцентує на “стародавній свободі”, завдяки якій вдасться “вернути країну на ті дороги, і все, що ниць впало, підняти на ноги”. А те, що колишня “свобода” не відійшла у забуття, засвідчують подвиги запорозького козацтва (“Скрізь поміж людські вуха гучна слава лине/ Про військо Запорозьке, до воєн придатне...”). Мілітарно-визвольний настрій, з яким Мудрість оповідає про козацтво, нав'язаний, очевидно, загальним піднесенням в українському суспільстві: на кінець XVI та на перші десятиліття XVII ст. (час створення “Лабіринту”) припадає активізація національного руху, що був названий пізніше українськими істориками “національним відродженням”.

Третя ідеологема – “дружня громада”, заснована на культурно-освітніх прагненнях. Мудрість нагадує: “Того уже доходять панове львів’яни,/ Тим давно вже гордяться панове вільняни”. Йдеться про міцні на той час осередки львівського та віленського братств. Для гуртування сил Мудрість радить продовжити “молоді справи”, запорукою чого стануть передусім “школи новітні”, які зможуть поєднати “дум зусилля щирі”, викриють “хитрих лукавців”, котрі збивають “із тих стежок, що їх бог показує пальцем”. Усі ці мудрі настанови завершуються патетичним закликком:

*Ви ж, шляхетнії слов’яни, розплющуйте очі,
До опіки науці ставайте охочі,
Між своїми премудрих для себе шукайте*

I. Україна в контексті європейського Відродження.

І з подякою раду мою пам'ятайте.

Поради Мудрості мають утопічний характер тому, що їхнім джерелом є здебільшого бажане, а не дійсне, ідеальне, а не реальне; Мудрість рече так, “як має бути”, обходиться загальниками на кшталт: “після бурі чекайте гарної погоди”, “по темряви ночі ясне сонце засяє”.

Критицизм мудрості – переконливий і суголосний реаліям історичного часу. Її гуманізм – привабливий, щирий, але поради – утопічні, як і письменницькі одкровення далеко пізнішого часу, коли мовилося, ніби краса порятує світ. За своїми мотивами та ілюзіями “Лабіринт” перегукується з творами визначних письменників-утопістів епохи Відродження – “Утопією” Томаса Мора та “Містом Сонця” Томмазо Кампанелли, в котрих катарсичний критицизм за принципом антитези трансформується в ідеалізацію, омріяну модель людської спільноти.

“Лабіринт” Хоми Євлевича – твір, який засвідчує потужну художню і публіцистичну снагу української поезії першої пол. XVII ст., коли вона, виростаючи із середньовічної естетики, засвоювала західноєвропейський ренесансний контекст і шукала нових форм мистецького самовираження.

¹ Історія української літератури Х-XVIII століть: Методичні матеріали / Укл. Ю.Ісіченко, В.Яременко. – Харків, 1989. – С.12-15.

² Ziomek J. Literatura Odrodzenia. – Warszawa, 1989; Виступ О.Прицака на симпозіумі “Давня українська література і становлення нової української літератури” (1988) – див. відгук у ж. “Жовтень” за 1989 р, №1, С.115.

³ Голубев С.Т. Материали для истории западнорусской церкви // Чтения в Истор. общ-ве Нестора летописца. – 1891. – Кн.5: Материалы. – С.226-227.

⁴ Харлампович К. Западнорусские православные школы XVI и начала XVII века. – Казань, 1898. – С.362.

⁵ Євлевич Хома. Лабіринт... / Перекл. з польської В.Крекотня // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984. – С.258-285 (цитування тексту поеми подається за цим

виданням).

⁶ Українська поезія XVII ст. – К., 1988. – С.185-206; Українські гуманісти Відродження. Антологія: У 2 ч. – Ч.2. – К., 1995. – С.250-266.

⁷ *Лосев А.Ф.* Естетика Возрождения. – М., 1982. – С.170.

⁸ Там само. – С.63.

⁹ Там само. – С.109.

¹⁰ Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: У 2 ч. – К., 1995.

II. Історико-літературний процес

*Лілова Олена
(Запоріжжя)*

Особливості інтерпретації античного сюжету в трагедії “Токаста” (1566) Дж.Гасконя і Ф.Кінвелмерша

Як відомо, античний зразок був надзвичайно важливим культурним орієнтиром у мистецтві доби Відродження. За словами сучасного російського дослідника М.Петрова, “Ренесанс лише тоді і тільки такою мірою Ренесанс, якою ті чи інші явища, що його представляють, викликані, пов’язані, орієнтуються або ґрунтуються на відновленні античних традицій, просякнуті їхнім стилем, топікою й духом”¹. Втім, слід відзначити, що відновлення й активне вивчення греко-римської спадщини за часів Ренесансу не означало відмови від норм християнства та культурних надбань Середньовіччя. Ренесансний тип відтворення давнини передбачав “своєрідну адаптацію античної класики до нових світоглядних та етико-естетичних уявлень у сукупності зі свідомою культивацією позачасової цінності її надбань”².

За часів правління династії Тюдорів у Англії склалися сприятливі умови для проникнення античної спадщини в лоно національної культури. Внаслідок освітньої реформи, здійсненої англійськими гуманістами на початку XVI ст., твори античних авторів увійшли до всіх навчальних програм як вищих, так і середніх освітніх закладів. Щире захоплення англійської інтелектуальної еліти античними сюжетами та прагнення наслідувати класичні літературні форми сприяли зростанню популяр-

ності такої навчальної дисципліни, як риторика, а також послужили потужним чинником активізації літературно-критичного мислення елизаветинських “men of letters”. На сторінках своїх літературно-критичних трактатів тогочасні майстри слова переосмислювали ідеї Платона, Аристотеля, Горація, Цицерона та інших класиків, висловлені з приводу мистецтва Поезії. Неабиякої популярності в ті часи набували й праці італійських гуманістів – інтерпретаторів літературної спадщини древніх греків та римлян.

Освічений англійський читач доби Відродження одержав змогу ознайомитися з античними сюжетами завдяки тим численним перекладам та інтерпретаціям класичного матеріалу, що почали з’являтися у тогочасній англійській літературі. В XVI ст. перекладачі Дж.Белленден, У.Едлінгтон, А.Голдінг, Т.Андердаун, Т.Норт, Е.Дей, Дж.Чепмен, В.Пейнтер, Дж.Петті, Дж.Фентон та ін. переклали рідною мовою твори Тита Лівія, Апулея, Овідія, Геліодора, Гомера, Плутарха та деяких інших класиків давнини³. Водночас, античні теми і мотиви широко використовувалися тогочасними англійськими літераторами (згадаймо, приміром, поему Т.Лоджа “Метаморфози Сцілли”, трагедію Т.Лоджа і Р.Гріна “Рани міжусобної війни”, комедії Дж.Лілі “Сапфо і Фао” та “Галатея”, елизаветинські романи, п’єси В.Шекспіра “Тіт Андронік”, “Юлій Цезар” та ін.).

У даній статті ставиться за мету з’ясувати специфіку інтерпретації античного сюжету в п’єсі “Іокаста” (1566), написаній Дж.Гасконем у співавторстві з Ф.Кінвелмершем.

Майже всі зарубіжні дослідники, які зверталися до вивчення творчої спадщини Дж.Гасконя (1539?-1577), оцінюють твори цього елизаветинського письменника як новаторські, називаючи самого літератора піонером одразу в декількох жанрах англійської ренесансної літератури⁴. Перекладаючи античні п’єси, Гасконь-драматург, очевидно, прагнув перетворити класичний канон на один із важелів прискорення розвитку національної драматургії. Свої переклади він адресував сучасникам-співвітчизникам, ніби

II. Історико-літературний процес.

залучаючи їх у такий спосіб до животворної класичної традиції й водночас намагаючись покращити стан справ у царині національного театру. Античне щеплення, як відомо, надало англійській пізньоренесансній драмі світськості, психологізму, злободенної гостроти, сприяло накопиченню в ній елементів нової драматургії, що призвело зрештою до формування професійного театру. Тож можна сказати, що новації Гасконя-драматурга, спрямовані на відтворення жанрових канонів античної драматургії на англійському ґрунті, були вельми актуальними і співзвучними загальним естетичним імперативам елизаветинської культури. Зауважимо, що Дж.Гасконь, як і більшість митців доби Відродження, належав до числа авторів-традиціоналістів. Традиція правила їм за міцний фундамент для власних творчих експериментів. Так, приміром, усі три п'єси цього літератора були створені на основі добре відомих у ті часи сюжетів: античних (“Підмінені” та “Юкаста”) і біблійного (“Дзеркало виховання”).

Свої перші драматичні твори – трагедію “Юкаста” (переклад п'єси Еврипіда “Фінікіянки”⁵) і комедію “Підмінені” (переклад комедії Аріосто “Gli Suppositi”⁶) – Гасконь написав ще під час навчання в Грей Інн – одному з осередків активної літературної діяльності в тогочасній Англії. До речі, сама атмосфера, що панувала в освітніх закладах, де виховувалися майбутні юристи, політичні діячі та ін., сприяла зростанню патріотичних почуттів, тож цілком закономірно, що статус національної англомовної літератури значно підвищувався саме завдяки плідним творчим зусиллям тогочасної інтелектуальної еліти. Згадані п'єси Гасконя – яскраві зразки нової англійської драматичної традиції – вперше були поставлені на сцені Грей Інн у 1566 році, а згодом увійшли до збірки “Сто різноманітних квітів” (1573).

Головна інтрига першої англійської прозової комедії “Підмінені” (“Supposes”) побудована на мотиві перевдягання, запозиченому ренесансними авторами у видатних давньоримських комедіографів Тіта Макція Плавта і Афра

Публія Теренція⁷. А сюжет, що ліг в основу “Іокасти”, був взятий авторами з широковідомої трагедії “Phoenissae” (“Фінікіянки”), створеної найтрагічнішим, як вважав Аристотель, давньогрецьким драматургом Еврипідом⁸. До речі, останній також не цурався запозичень: у своїй трагедії він використав сюжет п’єси “Семеро проти Фів” іншого великого драматурга Есхіла⁹.

“Іокасту”, як уже зазначалося, Джордж Гасконь написав у співавторстві з Френсісом Кінвелмершем (1566-1580)¹⁰. Ця п’єса, яка створена в манері “Горбодука”¹¹ (1561), була, між іншим, однією з перших в англomовній драматургічній практиці трагедій, що написані білим сенеківським віршем (неримованим ямбічним пентаметром). Ставши згодом найбільш популярною формою версифікації в п’єсах елизаветинських драматургів, цей розмір добре прислужився таким видатним майстрам драми, як Крістофер Марло, Вільям Шекспір, Бен Джонсон та Джон Вебстер.

Відповідаючи на запитання, чому Гасконь і Кінвелмерш взяли за переклад саме “Фінікіянок”, а не якоїсь іншої п’єси з драматургічного спадку античності, дослідник Р.Джонсон виділяє кілька основних причин, які, на його думку, зумовили цей вибір. По-перше, в англійському суспільстві другої половини XVI ст. тема громадянської війни була надзвичайно актуальною: елизаветинці ще добре пам’ятали про ті спустошення, які спричинила війна Червоної й Білої Троянд, тож побоювалися повалення влади королеви, котра не мала спадкоємців. По-друге, звернення до цієї п’єси давньогрецького драматурга відкривало авторам широкі можливості для застосування драматичної техніки Сенеки, яка саме входила в моду у ті часи¹².

Компаративний аналіз сюжетно-композиційної організації давньогрецької трагедії та її англomовного перекладу дає підстави стверджувати, що “Іокасту” в жодному разі не можна назвати точним перекладом Еврипідового твору. З погляду сучасної перекладознавчої

II. Історико-літературний процес.

науки, такий вільний переказ класичного твору навряд чи можна було б взагалі назвати перекладом. Втім, підхід англійських пізньоренесансних авторів Дж.Гасконя і Ф.Кінвелмерша до перекладу драми Еврипіда аж ніяк не суперечив тогочасним уявленням про сутність перекладацького мистецтва. Літературні переклади тієї доби були настільки специфічними мистецькими утвореннями, що їх важко співвіднести з жодним із трьох перекладацьких методів, які, згідно з концепцією сучасного українського дослідника О.І.Гайнічереу¹³, можна виокремити у багатовіковій історії розвитку художнього перекладу. Думається, що така своєрідність англійських пізньоренесансних перекладів пояснюється особливостями художнього мислення елізаветинців, органічним поєднанням у свідомості тогочасних майстрів слова шанобливого ставлення до оригіналу з маньєристичним викликом класичному зразку.

Насамперед привертає увагу зміна заголовку в англломовному перекладі трагедії. Нагадаємо, що п'єса Еврипіда отримала свою назву від хору фінікійських жінок, які по дорозі до Дельф затрималися у Фівах через навалу війська Адраста і стали свідками тих трагічних подій, що там відбувались. Назвавши свій переклад “Іокаста”, ренесансні автори акцентували увагу на головній героїні твору – сумнозвісній цариці Фів Іокасті, якій судилося одружитися з власним сином Едіпом і мати від цього шлюбу дітей. Слід зазначити, що Еврипід у трактуванні долі Іокасти дещо відійшов від традиційної версії міфу про царя Едіпа¹⁴. За загальновідомими переказами (див., приміром, “Одіссею” Гомера), Іокаста, дізнавшись про те, що її власний син став її чоловіком, покінчила життя самогубством. Однак у “Фінікіянках” цариця Фів продовжує жити, мужньо переносячи усі численні нещастя, які накликало на її родину прокляття богів. Дослідниця Г.Н.Підлісна зазначає, що давньогрецький драматург у своїй творчості виявляє неабиякий інтерес до діалектики почуттів. Його герої зазвичай мечуться між суперечливими пориваннями, у їхніх серцях живуть складні, суперечні

емоції¹⁵. Іокаста також розривається між любов'ю до своїх дітей та осудом тієї ворожнечі, що виникає між ними і зрештою призводить до падіння Фів. Тобто в п'єсі "Фінікіянки", як, до речі, й у інших, особливо пізніх, трагедіях давньогрецького драматурга, "трагедійний конфлікт переносився в душу героя"¹⁶. Розгляд питань, пов'язаних з почуттями й емоціями окремих персонажів вимагав від нього глибокого проникнення у світ психологічних переживань людини. Як відомо, саме Еврипід першим у давньогрецькому театрі ввів у трагедію психологічний конфлікт, відобразивши протиставлення почуттів у душі героя. І найчастіше таким героєм була жінка. Тож цілком природно, що глибоко індивідуальні, багатогранні й неповторні за звучанням жіночі образи трагедій Еврипіда (Федра, Медея, Електра, Алкеста, Гекуба, Андромаха, Іфігенія, Креуса) ще й сьогодні живуть на театральних підмостках по всьому світу, незмінно привертаючи до себе увагу діячів культури.

Ренесансні автори тонко відчували цей психологічний струмінь у драмі "Фінікіянки", і саме тому, вочевидь, спробували експлікувати концептуальне ядро Еврипідової трагедії вже у заголовку свого "перекладу". Думається, що, називаючи свою п'єсу іменем головної героїні, вони прагнули вивести на перший план нещасливу долю жінки, яка намагається примирити двох ворогуючих синів (Етеокла і Полініка). На жаль, ця спроба виявилася для неї згубною.

Причиною конфлікту в драмі Еврипіда постає надмірна амбіційність Едіпових синів, зокрема Етеокла. Дізнавшись про гріх свого батька, Етеокл і Полінік вирішують заточити його в темницю. За це Едіп проклинає синів і заповідає, що долю престолу має визначити поєдинок між ними. Втім, брати знаходять інший вихід: вони вирішують царювати у Фівах по черзі (кожен по одному року). Але через рік старший брат Етеокл порушує домовленість і відмовляє молодшому в праві стати Фіванським царем. Дія в трагедії розпочинається з того

II. Історико-літературний процес.

моменту, коли Полінік, бажаючи помститись, приходив під стіни рідного міста разом з величезним військом грецького царя Адраста. Подальші сюжетні колізії розгортаються навколо облоги Фів. Іокаста намагається примирити синів, закликаючи їх вислухати і зрозуміти одне одного, забувши хоч на якийсь час про власні амбіції, але діти (особливо Етеокл) невблаганні. Готуючись до захисту Фів, Креонт, брат Іокасти, просить віщуна провістити долю обложеного міста й дізнається про те, що порятунок Фівам принесе смерть його молодшого сина Менекея. Хлопець стоїчно сприймає це пророцтво і вбиває себе мечем на міській стіні. Однак облога триває, і тоді Іокаста відправляється на поле бою, аби зупинити кровопролиття. Та все ж їй не вдається відвернути трагедію: сини гинуть у поєдинку, і вона у відчаї встромляє меч собі у груди. Антигона, дочка Іокасти і Едіпа, оплакуючи смерть рідних, розповідає про все батькові. Креонт, котрий наслідуює від Полініка трон, забороняє поховати Етеокла у Фівах, а Едіпа, який приніс стільки нещастя місту, виганяє з міста. Антигону він хоче видати заміж за свого сина Гемона, проте вона вирішує покинути Фіви разом зі своїм сліпим, безпорадним батьком.

За спостереженням В.Ярхо, розв'язка конфлікту в трагедіях Еврипіда (зокрема, в його пізніх творах, до числа яких належить і драма “Фінікіянки”) настає тільки після того, як герої зазнали чимало випробувань і нещастя¹⁷. У “Фінікіянках”, наприклад, жертвуючи собою заради спасіння цілого міста, гине Менекей, племінник Іокасти. Окрім того, у поєдинку гинуть Полінік і Етеокл, і тоді ж таки кінчає життя самогубством Іокаста, котра не встигла зупинити синів і не в змозі пережити їхню втрату.

Головні герої Еврипідової драми цілком свідомо обирають свій шлях, що суттєво відрізняє їх від типового персонажу давньогрецької трагедії, поведінка якого була детермінована волею фатуму, злого року¹⁸. Думається, що саме ця особливість Еврипідової трагедії, головні герої якої постають не сліпими іграшками лихого долі, а злочинцями,

котрі несуть повну відповідальність за свої дії, й привернула увагу пізньоренесансних літераторів, спонукавши їх взятися за її переклад.

Вельми цікавим видається здійснене сучасним науковцем Р.Джонсоном порівняння ставлення давньогрецького драматурга та авторів англомовних версій до провини Іокасти. За сюжетом, боги покарали Лая – першого чоловіка цієї цариці – та увесь його рід за те, що проти їхньої волі він мав сина від шлюбу з нею. У Еврипіда гріх Іокасти представлено як такий, що не можливо спокутувати, і сама героїня це чітко усвідомлює. В англомовній же версії, як зауважує Р.Джонсон, підкреслюється, що гріх цариці Фів був ненавмисним, тож не міг накликати на неї прокляття богів, а ті нещастя, які випали на її долю, спричинені примхами Фортуни¹⁹. І з цього погляду не випадковою є пантоміма (“dumb show”), що розігрується перед початком п’ятого акту. На сцені з’являються дволика Фортуна, два королі та два раби. Мінлива богиня удачі зриває вбрання та корони з королів і віддає все це рабам. Королі ж отримують одяг рабів²⁰.

Англійські ренесансні літератори зазначають, що гріх Іокасти був невмисним. У їхньому варіанті трагедії Креонт, дізнавшись про загибель сестри, говорить:

*O Iocasta, miserable mother,
What hapless end thy life hath hent?
Perchance the heavens purveyed had the same,
Moved therto by the wicked wedlocke
Of Oedipus thy son, yet might thy scuse
Be justly made, that knew not of the crime*²¹.

*(О Іокаста, бідолашна мати,
Яким нещасним був кінець твого життя?
Можливо, боги обійшлися так з тобою
Через отой твій нечестивий шлюб
З Едіпом, рідним сином однокровним,
Хоча могли б вчинити справедливо,
Якщо б пробачили цей ненавмисний гріх.)
(переклад мій – О.Л.)*

II. Історико-літературний процес.

Як бачимо, в “Іокасті” відбувається певна християнізація сюжету за рахунок суттєвих зрушень в етико-аксиологічній парадигмі трагедії. Розбіжності у тлумаченні гріха головної героїні в давньогрецькій трагедії і в пізньоренесансному англломовному перекладі зумовлювалися насамперед відмінностями поглядів на земний шлях людини, притаманних язичникам античності та християнам доби Відродження. Цікаво, що в англійському варіанті трагедії є напрочуд патетичний, просякнутий християнським духом, монолог Менекея (акт 3, сцена 2), в якому юнак, дізнавшись про свою неминучу загибель, намагається заспокоїти свого батька розмірковуваннями про життєвий шлях людини як період суцільних страждань та змальовує смерть як визволення від мук²². Звісно, що такого монологу, що відбиває властиве християнській картині світу уявлення про життя і смерть, в Еврипідовій драмі не було. Ще одним елементом християнізації стародавнього сюжету, привнесеним до тексту античної п'єси англійськими перекладачами, є велика ода, яку виконує хор наприкінці четвертого акту²³ і в якій славиться всемогутність Бога. В Еврипідовій трагедії у відповідному епізоді хор оплакує долю Іокасти та сумує з приводу поєдинку, що має відбутися між її синами.

Порівняльний аналіз давньогрецької п'єси²⁴ та її англломовної версії показав, що в “Іокасті” основний зміст та систему персонажів драми Еврипіда повністю збережено, а от структуру дещо змінено: ренесансні перекладачі відступають від логіки композиційної побудови античної драми. Якщо “Фінікіянки” складаються з прологу й шістьох епісодій, то англломовна трагедія має п'ять актів (згідно з традиціями доби елінізму), поділених на сцени. Пантоміми (Dumb Shew), що відкривають кожен акт, споріднюють твір Дж.Гасконя і Ф.Кінвелмерша з “Торбодуком”. “Іокаста” має також епілог, який написав К.Елвертон, товариш авторів перекладу по коледжу. Цікаво, що вона, на відміну від “Фінікіянок”, не має прологу: зміст Еврипідового прологу викладено у першому акті, звідки читач дізнається про долю Лаєвого роду та про сутність конфлікту між синами

Іокасти. До речі, у цьому акті, що був перекладений Кінвелмершем, з'являється фігура шляхетного пана (Seruus) з почту цариці Іокасти, котрому вона розповідає сумну історію своєї нещасливої долі. У Еврипіда така промова, в якій викладено історію Лаєвого роду та представлено експозицію п'єси, звернена до богів (Зевса, Геліоса).

Слід зазначити також, що другий акт "Іокасти" за змістом відповідає I, II і III епісодіям "Фінікіянок", і що перекладачі випустили деякі оди²⁵, які виконував грецький хор наприкінці епісодіїв (наприклад, у фіналі другого епісодія) та позбавилися дещо архаїчної фігури провідирки хору. Натомість, наприкінці IV акту вони ввели хор, якого немає у Еврипіда, а деякі його пісні взагалі замінили власними. Джордж Гасконь, приміром, написавши оду звернення до Марса, розгубив усе багатство Еврипідової образності, але створив при цьому вельми оригінальний зразок (O fierce and furious God!..), не позбавлений пафосу й фантазії.

До речі, в одах, які в трагедії Еврипіда виконує хор фінікійських жінок, висловлюється моральна оцінка зображуваних подій, співчуття та поради головним героям, жалкування з приводу нещастя, яких зазнав рід Фіванських царів²⁶. Ці оди іноді являють собою самостійні ліричні партії, що нав'язні ходом драми, та виконують функції музикальної прикраси в структурі п'єси²⁷ (що, між іншим, взагалі було властиве для пізніх трагедій Еврипіда²⁸). У текстах хорових пісень міститься чимало давньогрецьких міфологічних та історичних алюзій ("танцююча діва Харита", "стіни Амфіона", "нащадки великого Кадма", "шлюб Гармонії предивної", "О, гіркі жертви Ериній" та багато ін.), сутність яких читачеві-елизаветинцю годі було зрозуміти без додаткового коментарю. На думку Т.Вортон, більшість із тих алюзій, що містилися в одах, виявилися надто незрозумілими, далекими та незграбними при відтворенні англійською мовою²⁹. Саме це, як думається, й стало причиною того, що ренесансні літератори переклали не всі оди з "Фінікіянок", продемонструвавши напрочуд вільне

II. Історико-літературний процес.

поводження з текстом оригіналу.

Головним недоліком англомовного перекладу дослідник Т.Вортон вважає те, що пізньоренесансним літераторам не вдалося зберегти художньої сили оригіналу, що полягала у виразній стислості. Гасконь і Кінвелмерш не спромоглися передати англійською мовою змістовність коротких грецьких висловів і це неминуче призвело до розширення тексту їхнього перекладу³⁰.

Інший відомий вчений Ч.Прауті, котрий здійснив порівняльний аналіз англомовної "Юкасти" з італійським варіантом, що належить перу Лодовіко Дольче, досить високо оцінив твір англійських пізньоренесансних перекладачів, назвавши його надзвичайно важливим внеском у подальший розвиток англійської літературної мови. На думку дослідника, ці літератори вперше в національній драматургічній традиції запровадили цілий ряд англомовних риторичних прийомів та фігур³¹. Переклад Гасконя (2^й, 3^й і 5^й акти) Ч.Прауті називає "майже геніальним"³². Щире захоплення у нього викликає стиль "Юкасти", її метафоричність, яскрава образність, вправне використання авторами загальних місць (різноманітних максим, сентенцій, афоризмів), зокрема таких, як: *Excile an exceeding grief to an honest minde; Few frends in miserye; Sundrye men syndry minds; Age must be helped by youth; Justice sleepeth*³³.

Ч.Прауті зазначає, що Ф.Кінвелмерш (1^й і 4^й акти) дещо вільніше, ніж Гасконь, поводиться з матеріалом перекладу, частенько вдаючись до надмірно пишномовних формулювань і кліше³⁴. Тому переклад Гасконя є набагато точнішим. Крім того, дослідник вважає, що Гасконь виявив себе кращим драматургом, аніж італієць Дольче. Англійський літератор чіткіше дотримувався логіки побудови реплік і йому вдалося уникнути зайвих повторень, що наявні в італійському варіанті п'єси³⁵.

На особливу увагу заслуговують використовувані Гасконом сенеківські прийоми (пантоміма, довгі патетичні промови), які дозволяють авторові виявити свій риторичний хист³⁶, а також характер подання сцен вбивств і

насильства³⁷. Стосовно останнього зазначимо, що в “Іокасті”, так само як і у “Фінікіянках”, вбивства відбуваються поза театральною сценою, але наводиться монолог вісника, в якому детально описується поєдинок між синами Іокасти та сцена її загибелі. До речі, така функція вісника (Nuntius) – повідомляти про події, винесені за сцену – теж була одним із елементів сенеківської драматургічної техніки, який використано не тільки в “Іокасті”, але і в таких тогочасних п’єсах як “Горбодук” та “Нещастя Артура”.

Атмосфера трагічного посилюється тим, що перед четвертим актом Гасконь і Кінвелмерш вводять пантомімічну сцену кривавого поєдинку між братами Горатієм і Куратієм. У суто сенеківському дусі представлений один з епізодів третього акту (сцена 1), коли жрець Сакердос (персонаж, спеціально введений авторами англомовного перекладу) здійснює жертвоприношення козеняти у повній відповідності зі славнозвісним давньогрецьким ритуалом: колір полум’я, в якому згорають останки козеняти та стан його внутрішніх органів покликані слугувати своєрідними “знаками”, які прочитує-розшифровує оракул.

Зауважимо, що нагнітання подібних жахливих картин (як-от магічні обряди, викликання мертвих, описи пекла, буря, вбивства, страхітливі сцени жертвоприношень) можна зустріти ледь не в кожній трагедії Сенеки. Разом із патетичними монологами вони вважаються головними засобами створення трагічного настрою в п’єсах цього римського автора. Сенека та запропонована ним театральна естетика жахливого мали величезний успіх і у глядачів елизаветинської доби, і у тогочасних драматургів, які намагалися наслідувати драматургічну техніку автора “Медєї”. Надзвичайна популярність естетики жахливого в англійській літературі доби пізнього Відродження значною мірою була зумовлена, гадається, реаліями тогочасного суспільного життя, позначеного надзвичайною гостротою релігійних суперечок та гонінь за віру. Криваві публічні страти були доволі звичним видовищем у Тюдоровській Англії.

II. Історико-літературний процес.

Напрочуд близькою і зрозумілою для ренесансних літераторів була й філософія стоїцизму, якою просякнуті драми Сенеки і яка також знайшла своє вираження в "Іокасті". Про незламність духу Едіпа перед примхами Фортуни свідчать, приміром, такі його слова: "Що б ви не зробили, я все одно залишатимусь Едіпом"³⁸.

Дослідник Дж.Канліфф, високо оцінюючи "Іокасту" як одну з трагедій, створених за "сенеківським" зразком, зазначає, що цей твір мав неабиякий вплив на становлення англійської драматургії доби Ренесансу³⁹.

Таким чином, в "Іокасті", котра є розробкою сюжету давньогрецької трагедії, широко застосовуються прийоми давньоримської драматургічної техніки. Таке переплетіння елементів двох трагедійних традицій античності у художньому просторі однієї п'єси стало можливим за часів Відродження, тобто тоді, коли греко-римський культурний спадок став об'єктом активного вивчення, а обидві цивілізації (Стародавня Греція і Рим) сприймалися як однаково цінне минуле⁴⁰. Новаторство авторів "Іокасти" полягає також і у досить вдалій спробі християнізації матеріалу античної драми, що свідчить про вплив національної гуманістичної традиції (християнський гуманізм) на художнє мислення англійських драматургів доби Відродження.

¹ *Петров М.П.* Проблема Возрождения в советской науке. Спорные вопросы региональных ренессансов. – Л.: Наука, 1989. – С.175.

² *Торкут Н.М.* Специфіка рецепції міфологічних сюжетів та їх трансформація в англійській культурі XVI ст. // Ренесансні студії. – Вип. 1 – Запоріжжя: Видавель, 1997. – С.8.

³ Дет. про переклади англійських пізньоренесансних літераторів див.: *Торкут Н.М.* Специфіка рецепції міфологічних сюжетів... – С.11-18; *Торкут Н.М.* Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та "література факту"). – Запоріжжя, 2000. – С.144-177; *Торкут Н.* Перші англомовні переклади Біблії та їхній вплив на літературний процес // Біблія і культура: Збірник наукових статей. – Вип.1 – Чернівці: Рута, 2000. – С.138-140; *Торкут Н.* Особливості рецепції античної

- спадщини в ренесансній Англії // Ренесансні студії. – Вип.7. – Запоріжжя, 2001. – С.30-32.
- ⁴ Див.: *Saintsbury G.* A History of Elizabethan literature. – NY: Russel & Russel, 1970. – P.16; *Morris H.* Elizabethan Literature. – London: Oxford University Press, 1958. – P.30; *Pinto V. de S.* The English Renaissance 1510-1688. – London, 1966. – P.47; The Oxford Companion to English Literature. Ed. by M.Drabble. – Oxford: Oxford University Press, 1985. – P.382; *Krapp G.Ph.* The rise of English Literary Prose. – New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1963. – P.333.
- ⁵ Існує гіпотеза, що перекладачі взагалі користувалися не грецьким оригіналом, а італійським перекладом п'єси про фінікіянок, що його виконав Лодовіко Дольче (рік видання 1549). (Див.: *Braden G.* Renaissance tragedy and the Senecan tradition. Anger's privilege. New Haven: Yale University press, 1985. – P.62; *Hight G.* The Classical tradition. Greek and Roman influences on Western Literature. – New York: Oxford University press, 1957. – 763р.+xxxviii). За свідченням американського літературознавця Ч.Прауті, Дольче вірогідно користувався латинським перекладом Еврипідової трагедії, що його видав 1541 року в Базелі Р.Вінтер. Англійські ж перекладачі користувалися італійським перекладом п'єси, який вийшов друком у 1549 році (див.: *Prouty Ch.T.* George Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier and Poet. – NY: Columbia University Press, 1942. – P.145).
- ⁶ Британський дослідник першої половини ХХ ст. В.Кортоп називає Гасконевиx "Підмінених" "нервовою прозою", маючи на увазі витіюватий, пишномовний стиль п'єси Гасконя, в якій вчений вбачає предтечу еффуїзму. Див.: *Courthope W.J.* A History of English poetry. – London: Macmillan and Co, 1920. – Vol.II. (The Renaissance and the Reformation influence of the court and the Universities) – P.359.
- ⁷ Див.: *Daiches D.* A Critical History of English Literature. – New York: The Ronald press company. – 1960. – Vol.I. – P.221.
- ⁸ Цит. за: Drama of the English Renaissance. I. The Tudor period / Ed. by R.A.Fraser and N.Rabkin. – New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1976. - P.101.
- ⁹ На загал, в добу Відродження в Англії було створено дуже мало англломовних версій грецьких п'єс. Так, існують свідчення про те, що одну з п'єс Еврипіда переклав під час свого навчання в коледжі Дж.Піль, але текст перекладу було загублено. Єдиним надрукованим перекладом грецької п'єси, здійсненим у ХVІ ст., є "Іокаста" Гасконя і Кінвелмерша (див.: *Hight G.* The Classical Tradition. Greek and Roman influences on Western Literature. – NY: Oxford University Press, 1957. – P.121).
- ¹⁰ Див.: *Daiches D.* Op.cit. – P.161; *Hight G.* Op.cit. – P.121.

II. Історико-літературний процес.

- ¹¹“Горбодук” (“Gorboduc”) чи “Феррекс та Поррекс” (“Ferreux and Rogreux”) (1561-2) Т.Секвілла і Т.Нортон вважається першою англійською трагедією, створеною за класичним (сенеківським) зразком (див., приміром,: *Hardison O.B. English Literary Criticism: The Renaissance.* – New York: Meredith publishing company, 1963. – P.74.).
- ¹²*Johnson R.C.* Op.cit. – P.145-146. Слід зауважити, що Сенеківські трагедії - це фактично єдині трагедії, що збереглися з давньоримського періоду історії літератури. Втім, називати давньоримську трагедію “сенеківською” не можна, адже в трагедіях цього автора відбилися всі ті тенденції та риси, що були притаманні елліністичній трагедії взагалі (див.: *Тронский И.М.* Цит. вид. – С.411).
- ¹³Принагідно зазначимо, що, згідно з концепцією українського дослідника О.І.Гайнічери, багатомітова історія розвитку художнього перекладу дозволяє виокремити три перекладацькі методи: реалістичний, об’єктивно-науковий і суб’єктивно-інтуїтивний. Див.: *Гайнічери О.І.* Поезія і мистецтво перекладу. – К.: Дніпро, 1990. – С.28.
- ¹⁴Про ставлення Еврипіда до міфологічного матеріалу див.: *Содомора А.* До глибин людської душі // Еврипід. Трагедії / Перекл. з давньогрецької А.Содомори та Б.Тена – К.: Основи, 1993. – С.9.
- ¹⁵*Підлісна Г.Н.* Світ античної літератури. – К.: Наукова думка, 1981. – С.83.
- ¹⁶Там само. – С.83.
- ¹⁷*Ярхо В.Н.* Античная драма. Технология мастерства. М.: Высшая школа, 1990. – С.49.
- ¹⁸Хоча в фіналі “Фінікіянок” Едіп і говорить, що людина безсила перед долею, його слова сприймаються більшою мірою як данина умовності: будучи вкладені в уста персонажа, який з’являється на сцені вже після завершення трагічних колізій, вони скоріше мають статус ідеологічного резюме, ніж морально-етичного вироку, покликаного виправдати ганебні вчинки Полініка тв Етеокла:
- "В обещанном и драхлом узнаете ль вы Эдипа?
Но зачем все эти стоны? Много горя в этом мире,
Если так решили боги, прах ничтожный, покоряйся!.."*
- (Пер. *І.Анненського*). (Див.: *Еврипид.* Финикиянки // Еврипид. Трагедии. Т.2 / Пер. с древнегреч. И.Анненского и С.Шервинского; Коммент. Н.Подземской. – М.: Искусство, 1980. – С.224).
- ¹⁹*Johnson R.C.* George Gascoigne. – New York: Twayne Publishers Inc., 1972. – P.144-145.
- ²⁰Див.: *Gascoigne G.* Jocasta // George Gascoigne. A Hundred Sundry Flowers. 1573. – Menston: Scholar Press, 1970. – P.144.

²¹Ibid. – Р.146.

²²Ibid. – Р.124-125.

²³Ibid. – Р.141-143.

²⁴Для аналізу було використано хрестоматійний переклад трагедії Еврипіда, виконаний російським перекладачем І.Анненським.

²⁵Принагідно зазначимо, що з античною "одою" не слід пов'язувати уявлення про обов'язковий урочистий пафос, притаманний цьому жанру з часів Новочасся. Антична ода – це просто пісня чи ліричний твір у віршових формах пісні, як, приміром, оди Горация (див.: *Тронский И.М.* История античной литературы: Учебник для ун-тов и пед. ин-тов. – М.: Высшая школа, 1983. – С.373).

²⁶Наприклад:

*Увы! Увы! Дрожит мое сердце тоскою и страхом!
И к матери горькой
Глубокая жалость любви
Суставы мои пронизает...*

(Пер. І.Анненського) (Див.: *Еврипид*. Цит. вид. – С.204).

²⁷Див., приміром:

*О священная зелень лесов
И ты,
Киферон, венчанный снегами,
Артемиды алмаз бесценный!
Для чего ты хранил, Киферон,
Иокасте сына Эдипа,
Что когда-то из сени отчей
На голые скалы был брошен
С пронизанной золотом пяткой?*

(Пер. І.Анненського) (Див.: *Еврипид*. Цит. вид. – С.183).

Або:

*Зачем, скажи, крылатая,
Ехидны порождение,
Исчадь мрака адского,
До половины девушка,
До половины чудище,
Зачем ты прилетела к нам?*

(Пер. І.Анненського) (Див.: *Еврипид*. Цит. вид. – С.194).

Як відомо, роль хору в давньогрецькій трагедії (рання антична трагедія була одним з відгалужень хорової лірики) з плином часу поступово сходила нанівець (дет. про це див.: *Тронский И.М.* Цит. вид. – С.109,152).

²⁸Див.: *Тронский И.М.* Цит. вид. – С.152.

II. Історико-літературний процес.

- ²⁹ *Warton T.* The History of English poetry, from the eleventh to the seventeenth century. – London: Ward, Lock, and Co., Warwick house, 1875. – P.868.
- ³⁰ *Warton T.* Op.cit. – P.869. Принагідно зазначимо, що стрімкі переміни, що їх зазнала англійська мова у другій половині XVI століття, зумовили необхідність додати до другого видання Гасконевиx п'єс, котре було здійснено 1587 року, прологи. Ці бережкові примітки містили пояснення значення слів, котрі тільки нещодавно вийшли з активного слововжитку і перетворилися на застарілі (див.: *Warton T.* Op.cit. – P.872).
- ³¹ *Prouty Ch.T.* Op.cit. – P.150.
- ³² *Ibid.* – P.157.
- ³³ *Ibid.* – P.147.
- ³⁴ *Ibid.* – P.148, 150.
- ³⁵ *Ibid.* – P.156.
- ³⁶ Як відомо, у Сенеківських трагедіях, розрахованих радше на читача, аніж на глядача, момент патетичної декламації переважає над драматичною дією та розробкою характерів (див.: *Тронський І.М.* Цит. вид. – С.411).
- ³⁷ За зауваженням автора підручника з історії античної літератури І.Тронського, трагедійна естетика Сенеки засновується на "пафосі могутнього і жахливого" (див.: *Тронський І.М.* Цит. вид. – С.414).
- ³⁸ Цит. за: *Braden G.* Op.cit. – P.66-67.
- ³⁹ *Cunliffe Jh.W.* The influence of Seneca on Elizabethan tragedy. – Hamden, Connecticut: Archon books, 1965. – P.54. За словами Дж.В.Канліффа, значний вплив Сенеки позначився також на таких англійських п'єсах пізньоренесансної доби, як "Танкрід і Гісмунд" групи студентів права, "Нещастя Артура" Томаса Г'юса у співавторстві зі студентами коледжу Грей Інн, а також "Клеопатра" (1594) та "Філотас" (1605) Семюеля Деніеля. Див.: *Ibid.* – P.52.
- ⁴⁰ Тож, цілком слушним видається зауваження сучасного англійського дослідника Дж.Коллієра, котрий згадує в своїй монографії Гасконевиx "Токасту" як "романтичну драму" ("romantic drama") дошекспірової доби, що є імітацією грецьких і латинських п'єс Див.: *Collier J.P.* The History of English dramatic poetry to the time of Shakespeare and Annals of the State to the Restauration. – London: John Murray, 1831. – Vol.II. – P.414.

Василина Катерина
(Запоріжжя)

Жанрова своєрідність англійського релігійно-політичного памфлету XVI ст.

Памфлетний жанр у англійській літературі виникає в XVI ст. і одразу ж стає напрочуд популярним як серед суспільних діячів та літераторів, так і серед читачів. Біля витоків памфлетної традиції в Англії стояв релігійно-політичний памфлет, першим зразком якого традиційно вважають твір відомого проповідника С.Фіша “Молитва за жебраків” (“Supplication for Beggars”, 1529). У зв’язку з цим доцільно навести думку Г.Гіббарда про генетичний зв’язок памфлету з проповіддю: “Памфлет виник у результаті союзу між старим та новим, між *проповіддю* (виділено мною. – В.К.), що була головним засобом повчання пастви в добу Середньовіччя, та *книгодрукуванням* (виділено мною. – В.К.), яке дозволило проповідникові реалізувати давнішню мрію – отримати доступ до якомога ширшої аудиторії”¹. Цікаво зазначити, що риси та функції проповіді й памфлету були певною мірою подібними: і підвищена експресивність, і яскрава образність, і ряснота риторичних прийомів орієнтовані в цих жанрових моделях передусім на реалізацію головної, повчально-моралізаторської мети. Втім, якщо альфою і омегою будь-якої проповіді зазвичай виступала біблійна ремінісценція, алюзія або цитата зі Святого Письма, то в основі розгортання нарації у памфлеті лежала, як правило, авторська візія тієї чи іншої проблеми. Саме специфіка цієї візії й закладала провідну тональність памфлету – чи то апологетичну, чи то викривальну.

Виділення релігійно-політичної памфлетистики в окремий тематичний різновид уявляється цілком правомірним з огляду на той факт, що в Англії XVI ст. реформаційний рух ініціювався урядом та проводився, так

II. Історико-літературний процес.

би мовити, “зверху”, отже політика нерозривно була пов’язана з релігією. Крім того, зміни монархів супроводжувалися суттєвими переорієнтаціями генеральної лінії уряду щодо офіційно визнаного віросповідання. Приміром, за часів правління Генріха VIII (1509–1547) та Едварда VI (1547–1553) розпочалося активне запровадження англіканства, а перебування на престолі королеви Марії Тюдор (1553–1558) – доньки Генріха VIII та Катерини Арагонської – позначилося кривавими розправами над протестантами й реставрацією супрематії Риму. Прихід до влади Єлизавети I (1558–1603) означав зміну релігійного курсу та остаточну перемогу англіканства. Нестабільність релігійної ситуації призводила до постійної конфронтації опозиційних точок зору щодо істинності тієї чи іншої релігійної доктрини. Міжконфесійне протистояння виплескувалося на сторінки памфлетної літератури, яка була в ті часи найбільш зручною формою презентації авторських позицій у кардинальних дискусіях епохи, а інколи виявлялася і єдино можливим способом ведення полеміки.

Цікавий взірєць надзвичайно гострої релігійно-політичної дискусії елизаветинської доби представляє, зокрема, так звана війна памфлетів, пов’язана з Марпрелатівським циклом та низкою анти-марпрелатівських творів. Автор, який писав під псевдонімом Мартін Марпрелат, ініціював жваве й емоційне обговорення питань віросповідання. У своїх памфлетах, найяскравішими з-поміж яких традиційно вважаються твори “О, перечитайте Д.Джона Біджеза” (“Oh, read over D. John Bridges”, 1588) та “Справедливий осуд” (“The Just Censure”, 1589), цей автор (чия особа так і не була остаточно з’ясована²) нищівно критикував верхівку англіканської церкви. Той резонанс, який мали ці славнозвісні памфлети, спонукав елизаветинський уряд до рішучої боротьби з Мартіном Марпрелатом. Причому боротьба велася водночас у двох напрямках: по-перше, уряд намагався будь-якою ціною з’ясувати, хто ж приховується за цим псевдонімом, та покарати порушника громадського спокою, а по-друге, з метою дискредитації

скандального памфлетиста до відкритої полеміки з ним можновладці залучали провідних тогочасних літераторів (зокрема Р.Гріна, Дж.Лілі, Т.Неша). Полемічні твори, які писали на замовлення уряду вправні й талановиті славнозвісні “університетські уми”, були покликані спростувати критичні випадки й аргументи Мартіна Марпрелата та реабілітувати англіканський клір в очах спільноти. Серед інспірованих урядом анти-марпрелатівських творів особливо виділяється “Мигдаль для папуги” (“An Almond for a Parrot”, 1590) Т.Неша.

До речі, в ті часи словесні баталії на релігійному ґрунті, які знаходили свій відбиток на сторінках памфлетів, відбувалися й у інших європейських країнах. Наприклад, в Німеччині у 1511 році хрещений єврей І.Пфефферкорн у творі “Ручне люстерко” різко розкритикував відомого гуманіста І.Рейхліна. На образливі напади обскуранта Рейхлін відповів памфлетом “Дзеркало для очей” (1511). Ця дискусія точилася дуже довго і поступово до неї приєдналося чимало політичних діячів та літераторів інших країн Європи³. У Франції в ті часи також мало місце протистояння представників різних конфесій, яке висвітлювалося на сторінках памфлетів⁴.

Втім, релігійно-політичну полеміку спричинювали не тільки “високі матерії”, як-от: сутність тієї чи іншої релігійної доктрини, конкретні дії або постанови уряду, але й сама постать вінценосної особи. Релігійна політика Марії Кривої, позначена низкою жорстоких публічних страт, право Єлизавети наслідувати англійський престол, правомірність перебування жінки на чолі християнської церкви, прийняття того чи іншого закону або урядової постанови – усе це ставало не лише об’єктом жвавого обговорення, але й виливалося на сторінки численних памфлетів, збурюючи своєрідні публіцистичні баталії.

Зокрема, у славнозвісному памфлеті “Перший трубний глас проти жажливого правління жінки” (“The First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Women”, 1558) відомий протестантський проповідник Джон Нокс

II. Історико-літературний процес.

виступав проти права жінок очолювати державу. Основу ідейного задуму Ноксового твору складала критика релігійної політики, яку провадила королева Марія Тюдор. Втім, вихід друкованого видання цього памфлету, в якому критичні випадки були доволі абстрактними, тобто позбавленими адресності, припав на перший рік правління Єлизавети. І це створило реальну загрозу того, що цей анти-феміністичний твір різко погіршить ставлення суспільства до нової вінченосної особи.

Усвідомлюючи суспільну загрозу, яку несла з собою нечувана популярність памфлету Нокса, та прагнучи уникнути асоціативного перенесення негативних конотацій на Єлизавету, Джон Ейлмер видав апологетичний памфлет “Гавань справжньої віри та істини” (“An Harborowe for Faithful and Trewe Subjectes”, 1559). У цьому творі автор, полемізуючи з Ноксом з приводу того, чиє правління – чоловіків чи жінок – є більш шкідливим для англійців, звертається до читачів із низкою запитань та пропонує відповіді на них. Із відповідей чітко й однозначно викристалізовується позиція самого Ейлера: “Хто віддав стару добру Британію Юлію та римлянам? – Чоловіки. Хто програв битву з саксонцями? – Чоловіки. У кого Вільям Завойовник відібрав Англію? – У чоловіків... Хто приніс світ Слова Божого в Англію? – Жінка. Хто тепер знову запалює згаслу свічку істинної віри? - Жінка. Тож очевидно, що у нас набагато більше підстав скаржитися на ті втрати, які спричинили чоловіки, перебуваючи при владі, ніж зітхати про збитки від жіночого правління”⁵. Крім загальної апологетики жіноцтва, твір Ейлмера містить низку про-єлизаветинських пасажів. Акцентуючи увагу на позитивних рисах характеру королеви (глибокій і щирій релігійності, милосерді та політичній мудрості), письменник усіяко наголошує на богоугодності її релігійної позиції, закликає співвітчизників підтримувати королеву-реформаторку, чиє правління є великим благом для Англії.

Цікаво, що згодом уже сам Нокс неодноразово вибачався перед Єлизаветою за свою необачність та пояснював,

що він мав на меті лише тих вінценосних осіб жіночої статі (королеву Франції Катерину Медічі, королеву-регентшу Шотландії Марію де Лорейн, її доньку шотландську королеву Марію, королеву Англії Марію Тюдор), котрі гальмували реформаційні процеси у своїх країнах. Правлячу ж королеву Нокс проголошував “єдиною надією реформаторів”⁶.

Інший відомий релігійний діяч Вільям Аллен, якого не задовольняла політика Єлизавети у сфері релігії та врядування, видав у 1588 році відверто прокламаційний памфлет “Застереження вельможному панству й народові Англії та Ірландії” (“An Admonition to the Nobility and People of England and Ireland”), де гнівно розкритикував вади тогочасного державного устрою. Цей твір, в якому домінує пафос релігійного нонконформізму, містить чимало підбурювальних закликів. Цікаво зазначити, що цей автор, на відміну від інших противників елизаветинського політичного курсу, прагне не стільки задекларувати власне негативне ставлення до вінценосної особи, скільки викласти цілий ряд компрометуючих фактів, спонукаючи читачів замислитися над сутністю, мотивацією й наслідками урядування королеви. В.Аллен, зокрема, пише: “вона [Єлизавета. – В.К.] не тільки пригноблює своїх підданих ..., але й маніпулюючи парламентом, який то скликається, то розпускається з її волі, запроваджує велику кількість ганебних шахрайських лотерей, законів, декретів, що спричиняють знецінення грошей.... Крім того, вона розтринькує багатства казни на підтримку єретиків та бунтівників, і це загрожує не тільки добрій репутації нашої нації, але й добробуту купців та усіх чесних ремісників...”⁷.

Отже, на теренах релігійно-політичного памфлету, який виник на хвилі загострення протиріч у сфері віросповідання, велася активна, гостра, відверто тенденційна полеміка – автори вдавалися до критики своїх опонентів, однак здебільшого не пропонували жодного “рецепту” щодо поліпшення справ у царині державного устрою чи суспільного життя.

II. Історико-літературний процес.

Пріоритет критичного начала суттєво відрізняє релігійно-політичний памфлет від трактату, в якому хоч і висвітлюється власний оригінальний погляд автора на проблему, та все ж більше уваги приділяється репрезентації конструктивного начала, тобто якоїсь наукової концепції, програмної тези, системи нових положень тощо. Тому критичний компонент у художньому просторі трактату урівноважується певною конструктивною альтернативою. Згадаймо, приміром, “Книгу під назвою Правитель” (“Book Named the Governour”, 1531) Томаса Еліота, в якій відомий гуманіст не тільки акцентує увагу на недосконалої існуючих педагогічних теорій, але й ретельно обґрунтовує власну програму виховання ідеального правителя. Показовим у цьому плані є й трактат Роджера Ешема “Шкільний вчитель” (“Scholemaster”, 1570), на сторінках якого лунає гостра критика тогочасного суспільного життя і водночас аргументовано викладається доволі цілісна концепція виховання англійської молоді.

Констатаційний метод нарації та очевидна упередженість автора щодо позиції реального або удаваного опонента зумовили провідні риси поетики релігійно-політичного памфлету: безсюжетність оповіді, риторичність стилю, суб’єктивність презентації матеріалу, насиченість тексту яскравою образністю (почерпнутою в основному з Біблії та античної класики), яка апелює до емоційної сфери читача. Ці памфлети, що писалися переважно освіченими кліриками або людьми, близькими до уряду, рясніли посиланнями на загально визнані авторитети та відзначалися чіткою логікою викладення думки. Загальна тональність наративу, що розгортався у викривально-підбурювальному або ж апологетично-пропагандистському ключі, зазвичай була детермінована релігійною позицією автора. Релігійний пафос та патріотична патетика, якими просякнуті усі без винятку релігійно-політичні памфлети, свідчать про те, що автори добре усвідомлювали суспільну вагомість власних творів, розглядали свою місію

як громадянську і сподівалися, безперечно, на гучний резонанс.

Своєрідність жанрово-стильової оболонки релігійно-політичного памфлету, який акумулював у собі провідні риси поетики памфлету, багато в чому визначила шляхи подальшого розвитку не лише памфлетистики в цілому, але й окремих її різновидів. І літературно-критичні, і соціально-побутові памфлети послуговувалися згодом тим арсеналом художніх засобів, які викристалізувалися у ході релігійно-політичних баталій перших англійських памфлетистів.

¹ *Hibbard G.R.* Thomas Nashe. A Critical Introduction. – London, 1962. – P. 28.

² Найбільш поширеною є думка, що під псевдонімом Мартіна Марпрелата писав Джон Пенрі (його, до речі, й стратили як імовірного автора). Про це йдеться, зокрема, у таких дослідженнях: *Carlson Leland H.* Martin Marprelate, Gentleman: Master Job Throckmorton Laid Open in His Colors. – San Marino: Huntington Library, 1991; *McGinn Donald J.* John Penry and the Marprelate Controversy. – New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1966.

³ Дет. про міжконфесійну боротьбу в Німеччині див.: *Ученова В.В.* Публицистика и политика. – М.: Политиздат, 1973. – С.29 – 43; *Пуришев Б.* Немецкий и нидерландский гуманизм // Библиотека всемирной литературы. – М.: Худ. лит., 1971. – Серия I. – Т.33. – С.5–22; *Russel Paul A.* Lay Theology in the Reformation: Popular Pamphleteers in Southwest Germany, 1521–1525. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986.

⁴ Про літературні баталії французьких релігійних діячів йдеться на сторінках досліджень Б.Ріхтера (*Richter Bodo L.O.* The Thought of Louis Le Roy According to His Early Pamphlets // *Studies in the Renaissance.* – 1961. – Vol.VIII. – P.173–196) та Р.М.Самаріна (*Самарин Р.М.* “Трагические поэмы” Агриппы д’Обинье на фоне публицистики его эпохи // *Зарубежная литература.* – М.: Высш. шк., 1987. – С.34–53).

⁵ *Aylmer John.* An Harborowe for Faithful and Trewe Subjectes // *The English Experience.* – New York: Da Capo Press Inc., 1972. – № 423. – P.84.

II. Историко-літературний процес.

- ⁶ *Knox John*. The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women / Ed. by Edward Arber. – Westminster: Archibald Constable and Co., 1895. – P.9.
- ⁷ *Allen William*. An Admonition to the Nobility and People of England and Ireland// British Pamphleteers: In 2 vol. / Ed.by George Orwell & Reginald Reynolds. – London: Allan Wingate, 1948. – Vol.1: From the Sixteenth Century to the French Revolution. – P.48–50.

Пастушенко Людмила
(Дніпропетровськ)

Етичні концепції північного гуманізму в традиції німецького “політичного” роману XVII століття

Німецький політичний роман останньої чверті XVII ст. належить до художніх явищ перехідного типу, які такою ж мірою причетні до бароко, якою знаменують канун літературного Просвітництва. “Політична” романістика, що підхопила естетичні традиції сатирико-дидактичного напрямку, напрочуд розгалуженого в Німеччині, навряд чи відзначалася вузько регіональним характером, як інколи гадають, і, ознаменувавши початок оновлення системи поезики німецького роману межі культурних епох, мала далеко не лише “місцеве значення”¹. При цьому популярність жанру була досить великою (спеціалісти налічують до 42 текстів такого роду²), а очевидна актуальність його ідейно-естетичного змісту була настільки значимою, що це дало історикам літератури вагомій підставі вести мову про “політичну” епоху в прозі Німеччини³, протягом якої, за висловом одного із сучасників Христіана Вейзе, “справді цілий світ, абсолютно всі, і навіть нікчемна скотарка, забажали бути політиками”⁴. Це, певно, слід розцінювати як прояв своєрідної сенсаційності “політичних” умонастроїв у літературі та ідейному житті Німеччини на рубежі XVII-XVIII ст.

Роман, який розглядається, цікавий не лише тим, що стоїть на початку зародження ранньопросвітницьких тенденцій у літературі Німеччини. Привабливість і навіть принадливість його як об’єкту дослідження не в останню чергу зумовлені неповторним поєднанням традиційності та новаторства, спадкоємністю щодо минулого та яскравою новизною. Дійсно, цей жанр у його підкреслено національ-

II. Історико-літературний процес.

ній самобутності (вчені не можуть назвати зарубіжних аналогів даного явища) виступає як прямий наступник і продовжувач зрілої вітчизняної лінії демократичного роману низового бароко (Мошерош, Альбертінус, Грім-мельсгаузен) і спирається на надзвичайно багату в Німеччині сатиричну традицію літератури про дурнів (Брант, Мурнер, Дедекінд, шванки), яка сягає своїм корінням Середньовіччя та Реформації, при цьому в ньому відчувається як глибинна спорідненість з цією традицією, так і відмінність. Правильною, як думається, є така точка зору німецького германіста Г.Грімма: “Вейзе в перехідну епоху 1680-1720^x років реалізує спробу синтезу гуманістичних традицій та прагматичного духу епохи, втіленого світським ідеалом політика”⁵.

Називаючи свої романи “політичними”, Х.Вейзе, а згодом Й.Рімер та цілий ряд їхніх послідовників, мали на увазі передусім мистецтво жити й діяти відповідно з вимогами розуму, особистого блага і достоїнства з метою здобуття славної репутації серед співгромадян: “Справжня політика націлює людину прагнути як особистого, так і суспільного блага”⁶. Звідси у теоретичних передмовах і трактатах тієї пори як синонім до *politisch* постає лексема *weltklug* у значенні “світська розумність, дипломатія”. Важливо, що роль раціонального начала, *ratio* в значенні природного розуму, в даному понятійному комплексі є досить великою і багато в чому випереджає уявлення про розум в епоху Просвітництва.

Гуманістична програма Вейзе була спрямована на досягнення достатку та соціального успіху незнатними людьми, вчила здобувати щастя щоденного існування, а не пориватися до метафізичної гармонії, зважала на кожному окрему особистість у її приватній, ізольованій іпостасі. Таким чином, у центрі інтересу “політичного” роману, що був звернений передовсім до середнього прошарку і відзначався відкритою програмовістю, стоїть нова етика, котра непрямо впливала на формування норм поведінки неаристократичного стану: “Про князів і панів уже достат-

ньо писали інші: тут же слово мовиться про тих, хто не набагато знатніший, ніж я... До цих людей я відчуваю сердечну прихильність”⁷.

Попри те, що пов’язаність секуляризованої демократичної концепції світу “політичних” письменників з ідеологією бюргерства, яке саме в той час переживало підйом, не перетворювало автоматично цей роман на практичне керівництво з питань здійснення кар’єри, однак у міру клішування і формалізації жанрового ядра сама дидактична інструктивність, зазвичай притаманна його розповідної модальності, сприймалася все більш утилітарно й прагматично. З цієї причини новаторство Вейзе вбачали передусім у тому, що він виробив ідеали виховання бюргерства (“Вейзе пише з метою виховати службовців, котрі будуть корисні у громадському житті”⁸), закидаючи авторові несправедливі докори за “плоский практицизм”⁹ та “безсоромність”¹⁰, про що вже доводилося детально писати¹¹. Думається, така досить образлива для “політичних” романістів репутація їхніх творів як підручників для тих, хто бажає зробити успішну кар’єру¹², є явно не заслуженою, оскільки базується на надто категоричних і однозначних оцінках новаторського компоненту морально-художньої програми цих письменників та цілковитому ігноруванні її традиційної і навіть традиціоналістської проекції, що сягає в етичні концепції північного гуманізму. Між тим, художня моралістика Вейзе втілює в собі нерозривний синтез ідей гуманістичного благочестя та світської етики успіху. І цей синтез, який навряд чи може бути порушений без втрат для цілого, є настільки ж багатогранним, наскільки неординарною є творча особистість автора.

Окреслюючи лінію спадковості моральних пошуків “політичних” романістів у напрямку етичних ідеалів мислителів північного гуманізму, звернімося до фігури Еразма, котрий став “втіленням самої ідеї Північного Відродження”¹³. Подібне звернення є правомірним і з огляду на прямі алюзії до образів дурнів системи *moria* у

II. Історико-літературний процес.

першому романі Вейзе, і з точки зору типологічних ідейно-тематичних перегуків, близькості і навіть сходження художніх текстів, а також окремих діалогічних принципів їх наративної організації. Як відомо, синтез етичних пошуків гуманізму втілив найпопулярніший в XVI ст. твір Еразма “Енхірідіон” (1504), знаний ще під назвою “Зброя християнського воїна”¹⁴, який розглядається вченими як “маніфест еразміанства”¹⁵, “практичне керівництво для благочестивого життя в миру”¹⁶, “основа гуманістичної етики”¹⁷. Лишаючи осторонь можливі контактні паралелі з творчістю розглядуваних письменників (бо ж досить важко достовірно з’ясувати, чи був Вейзе безпосередньо знайомий з текстом “Енхірідіону”), зупинимось детально на тих аспектах перегуку та впливу етичних ідей Роттердамця, які відображають впливовість “моральної субстанції еразміанства”¹⁸. Адже Німеччина повною мірою підтримала загальноєвропейський культ великого гуманіста, який сприймався передовими умами (наприклад, Гуттенем) як “світоч Німеччини”¹⁹.

Співвіднесені між собою в рамках діалогії романи Вейзе “Три найбільші у світі дурні” (1673) та “Три найбільші в світі розумники” (1675) взаємодоповнюючим чином ставлять і вирішують єдину раціональну задачу: пізнати численні відтінки і варіанти дурості й розуму. В передмові до другого роману автор мотивує зв’язок цих скорегованих між собою ключових понять: “Здається, що допитливий світ прагнув прочитати щось нове і замість дурнів мати справу з розумними людьми. Але в цьому житті завжди так: де іноді помітний проблиск найбільшого розуму, там часто приховується справжній навіжений”²⁰ (Тут і надалі переклад Вейзе наш. – *Л.П.*). Романи Вейзе об’єднані принципом співвідносної парності, який нагадує взаємоосвітлюваність диспутативних модусів викладу, властивих для ренесансних діалогів. Пригадаймо, що Еразм також використовував подібний наративний прийом. Так, великий гуманіст визнавав взаємодоповнюваність “Енхірідіона” та “Похвали Глупоті”, в яких він прагнув по-різному

сказати про одне й те ж, продемонструвати дві сторони однієї медалі”²¹.

В центрі роману “Три найбільші у світі дурні”, на думку Й.Бека, “одного із найкращих творів XVII ст.”²², постає сатиричне ревію дурнів, крізь призму якого дійсність зображується як світ глупоти – *närrische Welt*. Цей огляд сюжетно мотивується умовами заповіту: для того, щоб отримати спадщину, головний герой Флориндо в одному із залів фамільного замку має зобразити портрети трьох несосвітених дурнів. Читач небезпідставно припускає, що педантичні умови заповіту – лише хитромудрий виверт, мета якого полягає у тому, щоб збагатити молодого спадкоємця життєвим досвідом, спонукати його до пізнання світу і людей. Калейдоскопічна панорама дурнів трактує комічне в поведінці та зовнішності людини як таке, що йде врозріз із соціальною нормою та благом самої особистості, адже те, що порушує суспільні правила, вже достойне висміювання.

Цікаво, що однозначний, чітко визначений масштаб для портретної галереї дурнів з’являється лише в фіналі твору, тоді як на початку та в процесі розвитку нарації принципово важливі незавершеність і розмитість критеріїв дурості, певний внутрішній динамізм і відкритість цього поняття: “Бо ж той, хто тепер є дурнем невеликим, з часом може бути переобтяженим дурістю й тоді посяде найвище місце серед інших дурнів”²³. Така небезпека, приміром, неодноразово загрожує сентиментальному м’якосердому Флориндо, якому гофмейстер спересердя кидає: “Тобі слід повернутися додому й звеліти зобразити себе тричі!”²⁴.

У подібних художніх рішеннях відчувається відгук богословської гуманістичної ідеї про блаженство наївних. Вейзе пише: “Христос першим узрів дурість, а тому сказав: нехай буде Євангеліє одкровенням для незрілих розумом і таємницею для розумників і мудреців”²⁵. Схоже переконання, близьке до “небесної філософії”, сповідував і Еразм, котрий розрізняв мирську (“матір великого зла”²⁶) та Христову мудрість: “...у Бога немає більшої глупоти, аніж земна мудрість, яку має забути той, хто дійсно прагне бути

II. Історико-літературний процес.

мудрим... Адже мудрість цього світу – це глупота у Бога”²⁷. Сучасні вчені-філософи відзначають, що захищаючи чистоту вчення Христа від формалістично обрядового ускладнення, Роттердамець свідомо спрощує християнство і підходить до нього з раціоналістичних позицій²⁸. Це робить ідеї християнства співзвучними новому раціоналізму, що зароджується напередодні Просвітництва. Усе ще живо сприймаючи гуманістично-узагальнений, амбівалентний смисл поняття глупоти, Вейзе – письменник нової формації – багато в чому відмовляється від цієї традиції, бо глупота постає у нього передусім як своєрідна комічна призма, що опосередковує суспільну та індивідуальну практику повсякденності. Розглядуване поняття в його трактуванні є скоріш негативним, аніж душеспасенним чи авторитетним. У письменника, який жив напередодні Просвітництва, поняття глупоти дробиться у сотнях конкретних проявів, справді безглуздох з точки зору соціальної прийнятності і доцільності, набуває виразного індивідуально-часткового, побутового забарвлення, реалізує смисл особистої неповноцінності та недосконалості, хоча водночас автор віддає данину й окремим положенням “філософії Христа”.

Твір Вейзе поєднує накопичення емпіричних фактів з їх раціональним узагальненням та містить у фіналі (розд. XLVIII) вчений трактат, де представлені судження академіків про критерії та міру визначення глупоти. Із трактату випливає, що “глупота є нічим іншим, ніж нестачею розуму”²⁹. Трактат поділяє дурнів на три сорти: одні обирають зло через необізнаність або простодушність, інші – в афективному стані, а треті – свідомо, керуючись тимчасовою вигодою. Першим слід співчувати, другим – прощати, а серед третіх шукати найбільших у світі дурнів. Найзапекліші ж дурні на світі – ті, хто зневажає найвище благо: бога і благочестя. Їх називає дурнями саме Св. Писання.

Даний ідейний комплекс прямо пов’язує романістику Вейзе з гуманістичною традицією і робить письменника

безпосереднім, хай і віддаленим у культурно-історичному плані, спадкоємцем ідеалів Північного Відродження. Приміром, “компендіум гуманістичного благочестя”³⁰, “Енхирідіон” Еразма, написаний з метою надати читачеві “щит віри”³¹, захистити його від духовної смерті, озброїти проти мирських спокус, повчає: “Безпечніше за все бути вірним благочестю, щоб старання були спрямовані не на земні справи, а до Христа”³². Четверте правило справжнього християнина у викладенні Еразма говорить: “Постав собі за єдину мету життя Христа; до Нього одного зверни усі прагнення, усі зусилля, усяку справу і дозвілля”³³. В шостому правилі Еразм напучує людину “ніде, окрім Христа, не шукати прикладу благочестя”³⁴. При цьому трансформовані ідеї нового благочестя Еразма спиралися на гуманістичні концепції прийняття земного життя і широко впроваджували вчення містиків – Мейстера Екхарта, Іоганна Таулера.

Мандрівне товариство “Трьох розумників” Вейзе формулює свою задачу так: “...розшукати найрозумнішого серед людей”³⁵. Подорож і тут психологічно достовірно мотивовано, в її основі лежить втеча героїв від розчарувань у коханні. Ідея розуму трактується письменником настільки ж багатопланово, як і проблема глупоти в першому романі, причому цікавий майже буквальный повтор, що походить від “Трьох дурнів”: “Від розумних Богом приховано те, про що відомо тим, хто незрілий розумом”³⁶. Християнський благочестивий смисл розумного способу життя втілено в ідилії природного існування та невимушеного благочестя відлюдників Коридона і Титіри. Вони втілюють різновид “найрозумніших людей”³⁷, їхнє ставлення до світу є стоїчним, це справжній християнський стоїцизм. Відзначимо концептуальну подібність та типологічну спадковість з ідеями північного гуманізму. Вчені визнають важливу роль стоїцизму в етичній концепції Роттердамця. Він так висловився про стоїків у “Енхирідіоні”: “Але стоїки, найхоробріші утверджувачі добродетності, називають глупотою скупчення усякого роду пороків”³⁸.

II. Історико-літературний процес.

Трактат “Із Епіктета” реалізує у другому романі Вейзе (кн. III) потребу в *alte Klugheit*, являючи собою популяризацію філософських ідей стоїцизму, короткий підручник мудрого ставлення до життя. Він спирається на основну думку Епіктета: людина не владна над світом, однак володіє своїм ставленням до нього. Щастя не ззовні, а всередині “я”³⁹, – у свободі духу, свідомому самообмеженні, презирстві до швидкоплинних, тимчасових благ – краси, багатства, знатності. До речі, Еразм також посилається на цього філософа: “... як говорить Епіктет, окрім добродійності духу, все інше виходить за межі людини”⁴⁰. На думку дослідників, великий гуманіст, цілком ймовірно, був знайомий з трактатом Епіктета “Енхірідідон”, який міг дати ідею для назви Еразмового твору. Отже, “традиція укладання морального посібника на кшталт “Енхірідідону”, – як зауважує І.Осиновський, – веде свій початок від античності”⁴¹. Як бачимо, фігура мудреця, котрий розвивав філософську етику духовної автономії й досягнення щастя особистістю, була значною мірою близькою північним гуманістам та привабливою для “політичних” письменників XVII ст.

Трактат із роману Вейзе закликає пізнати і тверезо оцінити свої можливості, проповідує чистоту совісті, упокорення власної гордині, споглядальність, презирство до дозвільної думки оточуючих, утримання від зла. Трактат ототожнює розум з внутрішньою свободою людини відносно зовнішніх обставин і втілює варіант етики, який є суголосний із моральними побудовами стоїцизму. Три категорії розумних людей визначаються в ньому наступним чином: розумними є ті, хто може сприяти своїй удачі, керувати своїми пристрастями та вберегтися від недоброчливців. Удача, щастя мисляться у трьох аспектах: вічне, політичне, приватне. Письменник зауважує: “Політичне вимагає угодного Богові життя, але Бог створив світ не лише молитвою, але й працею. Отже, потрібна тонка наука про те, як зважувати минуле, розсудливо керувати теперішнім і розумно готуватися до майбутнього. Кантор і

бургомістр, радник чи службовець, полковник чи суперінтендант повинні пізнати себе, якою мірою вони можуть покладатися на свої сили”⁴².

Думка Вейзе про самопізнання настільки ж індивідуально забарвлена, наскільки й традиціоналістськи солідна. Античний принцип самопізнання, підхоплений середньовічною християнською традицією, перетворився у вченні Еразма на вихідний пункт гуманістичної етики. Самопізнанню присвячено цілий розділ “Енхірідіону”, названий “Початок мудрості – пізнання самого себе”. Еразм пише: “Можна сказати, що початок цієї мудрості в самопізнанні ... Тож, оскільки ти сам розпочав війну з самим собою, першою запорукою твоєї перемоги є якнайкраще пізнання себе самого ...”⁴³. І далі: “Тому існує один-єдиний шлях до щастя: головне пізнати самого себе; потім робити все керуючись не своїми пристрастями, а рішеннями розуму. Але розум нехай буде здоровим і розважливим, тобто нехай він буде спрямований лише на благородне”⁴⁴. Теза про самопізнання є однією з фундаментальних у гуманістичній антропології, християнська гуманістична етика Еразма живиться не лише біблійними уявленнями про людину (приміром, Послання апостола Павла широко цитується в трактаті Роттердамця), але й античною моральною філософією (Цицерон, Епіктет), філософією Августина, Фоми Аквінського, вченням про “нове благочестя”, розвинутим німецькою неоплатонічною містиком⁴⁵.

На закінчення звернімо увагу на Еразмове поняття “політичної добродетності” (в оригіналі *politica virtute*⁴⁶), яке, на жаль, втрачене у виданні філософських творів цього вченого (1986 р.), але точно відтворене відомим істориком, академіком М.М.Смирніним. Це поняття прикметним чином збігається зі слововживанням Вейзе термінологічно, але відрізняється за змістом: “«Політичною добродетністю» Еразм називає... найближчий до вищого етичного ідеалу ступінь...”⁴⁷. І у Вейзе, і у Еразма контекст поняття, яке

II. Історико-літературний процес.

пов'язується переважно з моральним наповненням, є багатозначний і типологічно співзвучний різним епохам.

Проведене зіставлення дозволяє точніше, в руслі традиції північного гуманізму, оцінити етичний комплекс “політичного” вчення Вейзе. Виявляється, що моральна програма письменника якщо й не є безпосереднім відгуком на моральне вчення Еразма чи прямим продовженням “науки добродетності”⁴⁸ гуманістів, то все ж таки спадково з ними пов'язана і співвіднесена. Безсумнівний зв'язок моральних шукань Вейзе з “загальними місцями” моралістики XVI ст., зокрема відбиття етичних ідей еразміанства, що акцентували людське начало, свідчить про безперечну прихильність письменника до провідних морально-філософських ідей північного гуманізму, переконує у багатогранності та глибокій складності “політичної” концепції, котра аж ніяк не може бути зведена до посібника по здійсненню кар'єри. Порівняльний контекст традиції підтверджує тезу В.Дільтея про приховане існування гуманізму в післяреформаційну епоху⁴⁹ і в той же час дає підстави поставити під сумнів репутацію “політичних” письменників лише як популяризаторів світської етики легкого успіху в суспільстві.

¹ *Пуришев Б.И.* Немецкая литература // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1987. – Т.4 – С.263.

² *Becker R.* Christian Weises Romane und ihre Nachwirkung. – Diss. – В., 1910.

³ *Hoffmeister G.* Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen. – В.: Erich Schmidt, 1976. – S.45.

⁴ *Texte zur Romantheorie I (1626–1731)/ Hrsg. von Weber E.* – München: Wilhelm Fink, 1974. – S.244.

⁵ *Grimm G.E.* Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel des Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung. – Tübingen: Max Niemeyer, 1983. – S.316.

⁶ *Frühsorge G.* Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in der Romanen Christian Weises. – Stuttgart: Metzler, 1974. – S.1.

- ⁷ *Weise Ch.* Die drei ärgsten Ertznarren in der gantzen Welt. Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage nach einer Ausgabe von 1673. – Halle (Saale): Max Niemezer, 1967. – S.3.
- ⁸ *Hirsch A.* Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes. – Köln, Graz: Böhlau, 1954. – S.51.
- ⁹ *Kimpel D.* Der Roman der Aufklärung. – Stuttgart: Metzler, MCMLXVII. – S.11.
- ¹⁰ *Barner W.* Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. – Tübingen: Niemezer, 1970. – S.136.
- ¹¹ *Пастушенко Л.И.* Своеобразие немецкого «политического» романа XVII в. (поэтика и стилистика): Учеб. пособие. – Изд-во ДГУ, 1993. – С.6-7.
- ¹² *Szyrocki M.* Die deutsche Literatur des Barock. – Hamburg: Rohwolt, 1968. – S.251-252.
- ¹³ *Немилов А.Н.* Эразм Роттердамский и Северное Возрождение // Эразм Роттердамский и его время / Отв. ред. *Л.С. Чиколіни*. – М.: Наука, 1989. – С.19.
- ¹⁴ Назва містить складну семантику: “керівництво”, “настанова”, “зброя”, “кинджал” (Див.: *Осиновский И.Н.* «Энхиридион» Эразма и некоторые особенности его интерпретации в Тюдорской Англии // Эразм Роттердамский и его время. – Цит. изд. – С. 188-189), тож окремі дослідники вважають: “Подвійний алегоричний смисл його заголовку є таким, що не піддається перекладу” (*Немилов А.Н.* Указ. соч. – С.11).
- ¹⁵ *Соколов В.В.* Философское дело Эразма из Роттердама // *Эразм Роттердамский*. Философские произведения / Отв. ред. В.В.Соколов. – М.: Наука, 1986. – С.38.
- ¹⁶ *Осиновский И.Н.* Указ. соч. – С.186.
- ¹⁷ *Григорьева И.Л.* Античные источники антропологических представлений Эразма Роттердамского // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С.126.
- ¹⁸ *Соколов В.В.* Указ. соч. – С.61.
- ¹⁹ *Володарский В.М.* Спор Эразма и Гуттена // Эразм Роттердамский и его время. – Цит. изд. – С.139-140.
- ²⁰ *Weise Ch.* Die drei ärgsten Ertznarren in der gantzen Welt. – Op. cit. – S.2.
- ²¹ *Ошиц В.В.* Нидерландская литература // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1985. – Т.3. – С.168.
- ²² *Geschichte der deutschen Literatur 1600 bis 1700/ Hrsg. von J.G. Bockh.* – В.: Volk und Wissen, 1963. – S.490.

II. Историко-літературний процес.

- ²³*Weise Ch.* Op. cit. – S.7.
- ²⁴*Ibid.* – S.19.
- ²⁵*Ibid.* – S.51.
- ²⁶*Эразм Роттердамский.* Оружие христианского война // *Эразм Роттердамский.* Философские произведения. – Цит. изд. – С.109.
- ²⁷Там само. – С.108.
- ²⁸*Соколов В.В.* Указ. соч. – С.39.
- ²⁹*Weise Ch.* Op. cit. – S.222.
- ³⁰*Осиновский И.Н.* Указ. соч. – С.185.
- ³¹*Эразм Роттердамский.* Указ. соч. – С.91.
- ³²Там само. – С.99.
- ³³Там само. – С.135.
- ³⁴Там само. – С.163.
- ³⁵*Weise Ch.* Die Drey Klügsten Leute in der gantzen Welt. – Leipzig: Johann Fritsche, MDCLXXV. – S.26.
- ³⁶*Ibid.* – S.61.
- ³⁷*Ibid.* – S.137.
- ³⁸*Эразм Роттердамский.* Указ. соч. – С.107.
- ³⁹*Weise Ch.* Die Drey Klügsten Leute in der gantzen Welt... – S.328.
- ⁴⁰*Эразм Роттердамский.* Указ. соч. – С.206.
- ⁴¹*Осиновский И.Н.* Указ. соч. – С.189.
- ⁴²*Weise Ch.* Die Drey Klügsten Leute in der gantzen Welt... – S.355-357.
- ⁴³*Эразм Роттердамский.* – Указ. соч. – С.110.
- ⁴⁴Там само. – С.116-117.
- ⁴⁵Див. про це статтю *И.Л.Григорьевой* (п.17).
- ⁴⁶Цит. за: *Смирин М.М.* Проблема свободы воли в «Руководстве христианского война» // *Смирин М.М.* Эразм Роттердамский и реформационное движение в Германии. – М.: Наука, 1978. – С.72.
- ⁴⁷Там само.
- ⁴⁸*Эразм Роттердамский.* Указ. соч. – С.127.
- ⁴⁹*Dilthey W.* Studien zur Geschichte des deutschen Geistes// *Dilthey W.* Gesammelte Schriften: In 6 Bd. – Leipzig, B.: Teubner, 1927. – Bd. 3. – S.19.

III. Полемічна трибуна

*Торкут Наталія
(Запоріжжя)*

Специфіка англійського гуманізму (до постановки проблеми)

Уявлення про особливості розвитку гуманістичної традиції в лоні англійської культури все ще залишаються доволі розпливчастими. Попри існування цілої бібліотеки ґрунтовних наукових досліджень¹, присвячених аналізу окремих аспектів зазначеної проблеми, англійський гуманізм і дотепер постає як явище мало зрозуміле і вкрай суперечливе. Доволі показовою в цьому сенсі є, приміром, ситуація з визначенням тих персоналій, які можуть бути названі англійськими гуманістами.

Розгортання гуманістичного руху на теренах туманного Альбіону зазвичай пов'язують з іменами людей, релігійні переконання, політичні погляди і навіть морально-філософські уявлення яких незрідка виявлялися діаметрально протилежними. Це і щирий католик філософ Томас Мор, і реформатор “батько англійської Біблії” Вільям Тіндейл, і апологет ідеї морального самовдосконалення особистості Томас Лінейкр (учитель Еразма та Мора), і кривавий деспот-тиран Генріх VIII. Художню репрезентацію гуманістичних ідей знаходять у творчості таких різних за етико-естетичними орієнтаціями майстрів слова, як співець елизаветинського абсолютизму Едмунд Спенсер і скептик за трибом мислення Крістофер Марло, в чийй трагедії “Тамерлан Великий” сучасні дослідники справедливо вбачають полемічне переосмислення провідних ідеологічних концептів “Королеви фей”².

III. Полемічна трибуна.

Помітно контрастують і погляди англійських гуманістів на проблему природи й витоків суспільного блага, що була одним із центральних компонентів ідеології громадянського гуманізму. Так, приміром, Томас Мор, відмовляючись від стратифікаційного розподілу функцій між мешканцями Утопії, виступав поборником ідеї рівності та справедливості, в яких вбачав гарантію загального благоденства. А його щирий друг Томас Еліот – автор відомого трактату “Правитель” – навпаки вважав рівність людей недоцільною й небезпечною примхою тих, хто керується не розумом, а почуттями, і називав будь-яку спробу розірвати ієрархічні пута богопротивним діянням, ототожнюючи непокору монархові з замахом на “загальний ланцюг буття”³.

І у обстоюваних доктринах, і у практичній діяльності представників англійського гуманізму спостерігаємо наявність відчутної конфронтації ідейно-аксіологічних засад. Ця конфронтація інколи призводила до трагічного переплетіння індивідуальних життєвих історій: за наказом свого вінценосного приятеля, у товаристві якого за філософськими бесідами було проведено чимало приємних годин, прийняв мученицьку смерть Томас Мор, до останньої хвилини залишаючись щирим католиком і не відмовляючись від власних морально-етичних постулатів. Як не дивно, саме Генріху VIII за декілька років до цієї драматичної події Томас Еліот, присвятив свою фундаментальну етико-філософську працю (“Правитель”), назвавши свого короля найблагороднішим і найшляхетнішим монархом, який мудро керує державою та опікується інтересами підданих.

Доволі парадоксально виглядають наслідки діяльності англійських гуманістів у різних сферах життя тогочасного суспільства: якщо вплив гуманізму на розвиток культури в цілому більшістю дослідників визнається як позитивний, то вплив на інтелектуальне життя, науку і освіту розцінюється деякими істориками (Малінджер, Вейс, Гауел, Шмітт)⁴ як це не дивно, вкрай негативно. В цьому

контексті доречно навести відомі слова авторитетного знавця англійської літератури К.С.Льюїса: “У сфері філософії гуманізм, відверто кажучи, має розцінюватися як філістимський рух, просякнутий мракобіссям. Нові знання спричинили появу нового невігластва, ... гуманізм розбив метафізику”⁵. Аргументуючи цю тезу, К.С.Льюїс посилається на досить переконливі факти з арсеналу історичної науки, зокрема згадує про те, що у 1550 році в Оксфорді були вилучені із університетських бібліотек і спалені на вогнищі численні праці середньовічних схоластів, сотні трактатів з математики і природничих наук. Доволі симптоматичними є й наведені дослідником цитати з творів ренесансних авторів, приміром Джордано Бруно, який після відвідин англійських університетів у 1584 році назвав Англію країною, що “овдовіла, втративши належний рівень вивчення філософії і математики, ... усі її доктори виявилися лише докторами граматики, сповненими пихатого невігластва, педантизму, самонадіяності та брутальної невихованості”⁶.

Отже, проблема специфіки англійського гуманізму потребує системного осмислення, яке передбачає урахування багатовекторних взаємовпливів, розгляд самого історико-культурного феномену в аспекті діахронії, виявлення у його структурі загального, тобто спільного для гуманістичного руху в цілому, і неповторно національного компонентів.

Вітчизняна традиція рецепції англійського гуманізму, як явища, що в ідейно-естетичному плані було виключно прогресивним (М.Шаповалова, Л.Привалова, Т.Власова, Л.Никифорова, О.Склярова та ін.)⁷, глибоко укорінена в стереотипних уявленнях про італійський гуманізм, сформованих фундаментальними дослідженнями зарубіжних корифеїв ренесансознавства (Я.Буркхардт, Г.Фойгт, Е.Гарен)⁸ та авторитетних радянських культурологів (В.Рутенбург, М.Гуковський, В.Лазарев, А.Горфункель, Л.Брагіна, О.Кудрявцев, Л.Баткін та ін.)⁹. Згідно з цими уявленнями, гуманізм постає як потужний ідейний

III. Полемічна трибуна.

рух, що призвів до появи “нової системи знань, в центрі якої стояла проблема людини, її земного призначення”¹⁰, до формування принципово відмінної від середньовічної системи мислення, яка в свою чергу вплинула на культуру і суспільство, радикально оновлюючи їх¹¹.

Гуманістична ідеологія, провідні концепти якої обґрунтовані у численних етико-філософських трактатах і художньо втілені у творах ренесансного мистецтва, була просякнута антропоцентризмом, культом індивідуальної ініціативи та апологетикою “studia humanitatis”. Абсолютна більшість науковців вважає, що гуманізм спричинив суттєві якісні зрушення у найрізноманітніших сферах життя ренесансної Європи. Однак існують й інші оцінки: приміром, французький дослідник Ф.Моньє¹² заперечує будь-який соціальний вплив гуманізму, історики науки Г.Сартон¹³ і Л.Торндайк¹⁴ наголошують на антинауковому характері мислення гуманістів, а відомий американський ренесансознавець П.Кристаллер¹⁵ називає гуманізм вузькою ідейною течією, сфера функціонування якої обмежувалася лише філологією. Втім, кількість “апологетів”, тобто тих, хто розглядає гуманізм як ідейну основу культури Відродження, як антидогматичний, антисхоластичний світогляд світського характеру, значно перевищує чисельність “критиків”.

Часте акцентування уваги на прогресивному характері змін, зумовлених появою й розвитком гуманістичного руху, в сукупності з доволі широким асоціативним спектром поняття “humanity” (духовність, людяність-людськість, благородство, доброзичливість, благочинство, широта поглядів, освіченість, вихованість, толерантність, гуманітарна ерудиція і доброчинство)¹⁶, вочевидь, сприяли тому, що питома вага позитивних конотацій у семантиці терміну “гуманізм” стала абсолютно домінуючою.

Аура поняття “гуманізм” цікавим чином вплинула на лексему “гуманісти”, відчутно розширивши його смислові обрії, надавши певного аксіологічного звучання. Якщо за часів Відродження гуманістами називали виключно тих,

хто присвятив себе вивченню гуманітарних наук (моральної філософії, етики, історії, поетики, риторики, латинської та давньогрецької мов), то згодом до їхнього кола дослідницька думка зарахувала й усіх тих митців, політиків і релігійних діячів, світоглядні позиції яких певною мірою збігалися з гуманістичними, або виростали на їхньому ґрунті. Поступово компліментарні конотації слова “гуманіст”, посилені дослідницьким ентузіазмом щодо вивчення культури доби Відродження, зміцнилися, і воно стало інколи використовуватися у якості якщо не реабілітаційного посвідчення, то принаймні позитивно забарвленого оціночного епітета. Здійнявся своєрідний “гуманістичний бум”, коли у творчості будь-якого ренесансного автора ретельно відшукувалися риси, елементи і компоненти, хоч якоюсь мірою близькі гуманістичним. І на цій підставі відбувалося зарахування того чи іншого автора до табору гуманістів. Саме цим можна пояснити дивні парадокси, якими рясніє сучасна рецепція гуманізму в Англії.

Характер англійського гуманізму і сама природа трансформації гуманістичних ідеалів в Англії, можуть бути прояснені тільки за умов ретельного вивчення динаміки розгортання гуманістичного руху в цій країні та з’ясування специфіки його взаємодії з тюдорівською Реформацією. На важливості розгляду цього питання свого часу наголошував авторитетний радянський вчений І.М.Осиновський, автор декількох фундаментальних праць, присвячених Томасу Мору¹⁷.

Одним із обов’язкових кроків на шляху створення цілісної наукової концепції становлення й розвитку гуманізму в Англії, як думається, має бути систематизація історичних фактів, осмислення широкого спектру філософських, етичних, релігійних та естетичних ідей, що корелюються з гуманістичною ідеологією, та з’ясування на цій основі культурологічного статусу англійського гуманізму. Останній аспект є принципово значимим для адекватного розуміння англійського Ренесансу і передбачає

III. Полемічна трибуна.

пошук відповіді на питання: “Чи виріс гуманізм в Англії у потужний громадський рух (як це було, приміром, в Італії XIV–XV століття), чи він залишався лише відчутною ідейною тенденцією в ідеологічному житті англійців першої половини XVI століття, відлуння якої простежується в культурі елизаветинської доби?” Безперечно, текстовий простір однієї статті не спроможний вмістити увесь широкий спектр проблем, пов’язаних з сутністю, історично-детермінованим характером та динамікою розвитку гуманістичних ідей на теренах англійської культури. Тож мета цієї публікації полягає насамперед у постановці проблеми та окресленні векторних напрямків її подальшого розгляду. Одним із перших етапів наукового аналізу закономірно постає з’ясування хронологічних меж функціонування означеного соціокультурного явища.

Традиційно в історії англійського гуманізму виділяють два періоди – ранній або християнсько-етичний, що охоплює першу половину XVI століття, та пізній або аристократично-академічний (за висловом М.Барга¹⁸), який припадає на другу половину цього століття. Щоправда, існує точка зору, згідно з якою правомірно вести мову про більш ранній прояв гуманістичних тенденцій на англійському ґрунті: авторитетний історик Ю.М.Саприкін наголошує на тому, що вже у творчості Джеффри Чосера (1340?–1400), зокрема в “Кентерберійських оповіданнях”, відчутно проступає вплив гуманістичної ідеології, домінують суто гуманістичні уявлення про людину та її призначення, а також помітне прагнення дати релігійно-етичне обґрунтування новому ідеалу особистості¹⁹. Думається, що стосовно англійської культури XIV–XV століть правомірно вести мову лише про спорадичні прояви певних гуманістичних тенденцій, зумовлені знайомством окремих визначних особистостей з ідеями і творами їхніх італійських сучасників. Об’єктивно-історичні передумови, що сприяли поширенню гуманізму, склалися в Англії значно пізніше, ніж у більшості континентальних країн. Автентична національна гуманістична традиція почала

формуватися лише тоді, коли в країні з'явилися реальні можливості інтенсифікації “studia humanitatis”, тобто розширився ареал функціонування і впливу духовної культури (зокрема гуманітарних наук) на найрізноманітніші сфери активності індивідуума і суспільства.

Важливу роль у цьому процесі відігравали реформування системи освіти та поступове структурування низки специфічних механізмів інтелектуально-культурного обміну між Англією та її континентальними сусідами. Здійсненню такого культурного діалогу значною мірою сприяли і розвиток друкарської справи, і часті відвідини іноземними вченими англійських університетів (голландець Еразм Роттердамський, італієць Полідор Вергілій, іспанець Хуан Луїс де Вівес, швейцарець Симон Гринаеус та ін.), і навчання англійців у престижних європейських університетах (згадаймо, приміром, імена молодих кембриджців Р.Пола, Т.Старкі та Т.Лупсета, які були направлені Генріхом VIII на навчання до університету Падуї і згодом були задіяні у реалізації освітнього проекту Томаса Кромвеля, спрямованого на підвищення освітнього рівня джентрі). З кінця XV століття представники освічених класів англійського суспільства все більше одержували можливість безпосередньо знайомитись з текстами давніх греків і римлян: навчальні плани граматичних шкіл розроблялися на основі класичних зразків і обов'язково включали вивчення латинської граматики та римської літератури²⁰, а прогресивно налаштована професура університетів Кембриджа та Оксфорда активно виборювала право викладання так званих “Greek studies” (давньогрецька мова, філософія і літературні тексти).

Вкрай важливу роль у судьбах англійського гуманізму відіграв близький друг Томаса Мора, видатний нідерландський вчений Еразм Роттердамський. Його трактат “Енхірідіон”, як з'ясував дослідник І.Осиновський, за період правління династії Тюдорів був перевиданий десять разів²¹ і сприяв широкому розповсюдженню ідеалів світського благочестя та популяризації морального імперативу

III. Полемічна трибуна.

духовного самовдосконалення на основі вивчення Нового Завіту.

Отже, саме на початку XVI століття в Англії остаточно сформувався інтелектуальний ґрунт, сприятливий для стрімкого розвитку гуманітарних наук, належної рецепції духовної спадщини європейських гуманістів та активізації перекладацької діяльності, спрямованої на популяризацію пам'яток античної культури. За часів Генріха VIII на вістрі перекладацьких інтересів англійських інтелектуалів перебували здебільшого філософські тексти, що призвело до появи англійських перекладів окремих творів Платона та Аристотеля. В 1528–1529 роках Роберт Грін з Вербі видав друком свій переклад трьох останніх книг (II–IV) підручника з алхімії, авторство якого тогочасна європейська традиція приписувала Платонові, в 1544 році кембриджський професор Ніколас Карр переклав фрагменти із Платонових “Законів” та “Тімея”, а у 1547 році з'явився “Трактат з моральної філософії” Вільяма Болдуїна, до якого увійшла біографія давньогрецького вченого та переклад 131 цитати, автором яких у ті часи вважався Платон.

Щодо Аристотеля, то знайомство англійців з текстами цього філософа відбувалося не такими швидкими темпами, як знайомство італійців, французів чи навіть іспанців²². Спочатку, ще у 1489 році, в Оксфорді була надрукована латиномовна версія “Нікомахової етики” Аристотеля, що належала перу італійського гуманіста Леонардо Бруні. Згодом, вже у XVI столітті, завдяки зусиллям Джона Вилкінсона з'явився англійський переклад цієї праці, адресований тій читацькій аудиторії, що не володіла ані давньогрецькою, ані латинською мовами. “Поетика” Аристотеля була відома елізаветинським літературним критикам здебільшого завдяки посередництву авторів італійських поетик – Франческо Робортелло (“Коментарі до книги Аристотеля про мистецтво поезії”, 1543), Цезаря Скалігера (“Поетика”, 1561), Антоніо Мінтурно (“Поетичне мистецтво”, 1563), Людовіко

Кастельветро (“Поетика” Аристотеля, викладена народною мовою та прокоментована”, 1570). Сліди безпосереднього знайомства з текстом цього твору давньогрецького вченого знаходимо лише у “Захисті поезії” (1595) Філіпа Сідні. В цьому контексті цікаво згадати слова письменника-елизаветинця Габріеля Гарві: “... його (тобто Аристотеля – Н.Т.) згадують дуже часто, проте читають дуже мало”²³. Тож можна погодитися з думкою відомого англійського літературознавця Дж.Аткінса, що в Англії майже протягом усього XVI століття уявлення про Аристотеля базувалися здебільшого на популяризаторських, часом навіть дещо сфальсифікованих, версіях (неаристотелівських чи таких, що належали ренесансним італійським авторам)²⁴. Лише наприкінці століття завдяки плідним зусиллям Джона Кейса (1548-1600) – найвизначнішого з-поміж англійських аристотеліанців²⁵ – і таких англійських вчених як Ричард Стейніхерст (1547-1618), Джон Рейнолдз (1549-1607), Еверард Дігбі (1550-1592), Вільям Гілберт (1544-1603) аристотелізм перетворився на “мейнстрім” інтелектуального життя англійського соціуму.

В цілому, античну філософію в свідомості елизаветинців уособлювали Платон і Аристотель, риторика – Аристотель, Цицерон і Квінтіліан, історіографію – Тит Лівій, Пліній Старший та Плутарх. Найулюбленішими античними авторами в Англії XVI століття були Сенека, потужний вплив драматичної техніки якого відчувається в елизаветинській трагедії (Т.Нортон і Т.Саквіль, Т.Кід, Дж.Гасконь і Ф.Кінвелмерш, Т.Лодж, В.Шекспір), Теренцій і Вергілій, чий твори у ті часи вивчалися навіть у граматичних школах, а також Овідій.

Популяризації класичних сюжетів найбільшою мірою сприяла 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) Дж.Гасконя базується на

III. Полемічна трибуна.

аріостівських прозових версіях комедій Плавта й Теренція, "Сапфо і Фао" (1580) Дж.Лілі є драматичною розробкою одного з епізодів Овідієвих "Метаморфоз", а написана у співавторстві Т.Лоджем і Р.Гріном трагедія "Рани міжусобної війни" (1588) розробляє відомий сюжет із римської історії.

Процес популяризації античних творів, що розпочався ще у тридцяті роки XVI століття, коли Джон Белленден переклав англійською мовою п'ять книг Тіта Лівія, помітно поживавився в другій половині сторіччя. У 1566 році 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 андердаунівський²⁶ 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 Нортм²⁷ англомовна версія "Порівняльних життєписів" Плутарха не тільки набула значної популярності у читачів, але й суттєво вплинула на характер зрілої тюдорівської історіографії. Відгомін цього античного шедевр у добре відчутний також і на сторінках тогочасних "історизованих" та псевдоісторичних романів.

Численні сюжети з Овідія, Плутарха, Гігіна, Тацита та ін. увійшли до перекладної збірки Дж.Петті "Малий палац насолоди" (1576). 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 Коме латиномовна збірка "Mithologiae" (1551), яка досить активно використовувалась і в навчальному процесі елизаветинської доби, і у художній творчості.

Віршовані переклади античних текстів відігравали дуже важливу роль у становленні й розвитку елізаветинської літератури.

тинської поетичної традиції. Фрагменти Вергілієвої "Енеїди" були передані Генрі Говардом (графом Саррі) у формі неримованого п'ятистопного ямбу²⁸, лірику Овідія перекладали англійською мовою Крістофер Марло і Артур Голдінг, а Гомерові поеми "Іліада" і "Одіссея" – Джордж Чепмен (відповідно у 1611 та 1616 роках). Щоправда, заслуги деяких англійських перекладачів давньогрецьких текстів дослідниками оцінюються вкрай стримано: так, К.С.Льюїс, приміром, наголошує на тому, що Чепмен, а згодом Драйден, ставилися до давньогрецьких літературних творів як до менш досконалих у порівнянні з римськими та свідомо камуфлювали греків під латинян²⁹.

Отже, в Англії XVI століття виникли об'єктивні передумови, що сприяли ознайомленню нації з античною культурною спадщиною. На базі класичної літератури інтенсифікувалися філологічні студії та пожвавився розвиток риторики, яка із університетських аудиторій поступово проникла і у сферу повсякденного спілкування англійської еліти, і на сторінки художніх творів елизаветинських "men of letters". І хоча в Англії, на відміну від ренесансної Італії, практична діяльність більшості гуманістів не мала яскраво вираженої філологічної спрямованості, їхній інтерес до античності не можна назвати простою даниною тогочасній літературній моді. Цей інтерес безпосереднім чином впливав на процес становлення ренесансного світогляду. Крім того, орієнтація на античні зразки відігравала надзвичайно конструктивну роль у формуванні елизаветинської літератури, зокрема драматургії, історіографії, любовної лірики та деяких жанрів художньої прози (пасторального, авантюрного і 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 в безпосе-

III. Полемічна трибуна.

редній контакт із класичним знанням, уникаючи при цьому посередництва систем середньовічної схоластики"³⁰.

Серед факторів, що кардинальним чином вплинули на характер і динаміку розвитку гуманістичних тенденцій в Англії, варто згадати насамперед Реформацію, яка визначила надзвичайно високу питому вагу релігійності в етико-філософських доктринах англійських гуманістів. Саме в контексті християнської етики формувалася в Англії типова для ренесансної свідомості антропоцентрична система світосприйняття. При цьому етичний критерій, як зауважує І.Осиновський, був провідним у підході ранніх англійських гуманістів до античної спадщини³¹. Віддаючи абсолютний пріоритет "мудрості божественній", вони закладали досить своєрідні стереотипи ставлення до надбань грецької та римської культур. Наприклад, Еразм, чия думка, безсумнівно, була вельми авторитетною для англійців XVI століття, зазначав, що вивчення античності – це шлях до морального самовдосконалення, проте студії язичників корисні лише тоді, коли вони ведуть до Христа, готують душу до розуміння Божественного Письма³². Ця своєрідна "вибірковість" у засвоєнні античної культури, яка виступала програмним моментом раннього англійського Відродження (перша третина XVI століття), інерційно залишалася й за часів королеви Єлизавети.

Такий своєрідний "синкретизм" християнської догми та античної мудрості³³, що лежав в основі раннього англійського гуманізму заклав підвалини того світогляду, який не загинув із занепадом християнсько-етичної фази гуманізму, а протягом усієї елизаветинської доби зберігав свої основні компоненти, зазнавши лише незначної еволюції. Християнський гуманізм, стверджує дослідник Д.Буш, усе ще залишався світоглядною домінантою і у філософсько-теологічному трактаті "Про закони духовного благочинства" (1593) Р.Гукера, і в широковідомій "Історії світу" (1614) В.Релі³⁴.

Провідними діячами раннього англійського гуманізму традиційно вважають так званих оксфордських рефор-

маторів³⁵. На чолі цього об'єднання гуманістів стояли три видатні постаті: Джон Колет, який був "істинним лідером", душею оксфордського гуртка, сер Томас Мор – відомий політичний діяч, автор славнозвісної "Утопії" (1516) та нідерландський вчений-філософ Еразм Роттердамський, який приїхав до Оксфорду вивчати грецьку мову і прожив там декілька років.

Практична діяльність оксфордських реформаторів усіляко сприяла поширенню культу освіченості та ерудиції, популяризації античної спадщини, водночас формуючи критичне ставлення до деяких догматів християнства та інституту тогочасної церкви. "Відстоюючи історичний метод вивчення Біблії в боротьбі з середньовічною схоластикою і аскетизмом, популяризуючи освіту як один із найдієвіших засобів удосконалення релігії, особистості й політичних інституцій"³⁶, оксфордці давали імпульс поширенню в Англії загальноєвропейського руху за перебудову церкви (тобто Реформації)³⁷ та створювали передумови для появи й становлення ренесансного світобачення в Англії. Зародки Еразмового ренесансного скептицизму, приміром, суттєво розвинулися в духовній атмосфері елізаветинської доби і згодом постали, щоправда у дещо модифікованому вигляді, в англійському маньєризмі, зокрема в "Трагічній історії доктора Фауста" К.Марло, "Тіні Евфуеса" Т.Лоджа та в ранньобароковій поезії Дж.Донна.

Виступаючи посередниками у процесі залучення англійської нації до скарбниць як стародавньої, так і тогочасної (тобто ренесансної) західноєвропейської культури, оксфордські реформатори, безперечно, значною мірою сприяли інтенсифікації перебігу Відродження в Англії. Можна припустити, що саме відносно пізня поява гуманізму на англійському ґрунті та своєрідна "просвітницька" спрямованість діяльності християнських гуманістів і зумовили, головним чином, "хронологічну стислість" та певну унікальність самого явища – англійського гуманізму. Під цим оглядом специфіка зрілого або пізнього англійського гуманізму ("університетські уми", Ф.Сідні, К.Марло,

III. Полемічна трибуна.

В.Шекспір та ін.), який спирався на досвід європейського гуманізму, критично переосмислюючи деякі з його надбань, постає історично детермінованою.

Стосовно другої фази розвитку англійського гуманізму слід зазначити, що і у вітчизняному, і у зарубіжному ренесансознавстві вона й досі залишається практично невивченою. Дехто із зарубіжних фахівців обмежує сферу проявів гуманізму в Англії другої половини XVI століття лише літературною критикою³⁸, а відомий російський культуролог М.Барг стверджує, що "прогресивна... тенденція раннього гуманізму, трансформуючись, втілилася наприкінці століття, з одного боку, в новій історіографії, а з іншого боку – з особливою силою – у мистецтві драми"³⁹. Позиція К.С.Льюїса є доволі суперечливою: з одного боку, до числа гуманістів він відносить лише тих, хто "викладав, вивчав греків та латинян, або принаймні ставився до них з великою любов'ю"⁴⁰, а іншого боку – наголошував на тому, що і неокласицисти (зокрема Бен Джонсон, Джон Драйден, Чепмен), і пуритани елизаветинських часів можуть вважатися гуманістами⁴¹. Безперечно, детальне вивчення пізньої фази розвитку англійського гуманізму ще попереду і дослідницький пошук обіцяє бути захоплюючим і принести чимало цікавих відкриттів.

¹ Lewis C.S. *New Learning and New Ignorance // English Literature in the sixteenth century excluding drama* by C.S. Lewis. – Oxford, Clarendon Press, 1954. – P.1-65; Weiss R. *Humanism in England during the fifteenth century*. – Oxford: Blackwell, 1967; McConica J.K. *English Humanists and Reformation Politics under Henry VIII and Edward VI*. – Oxford: Clarendon Press, 1965. McConica J.K. *Humanism and Aristotle in Tudor Oxford / English Historical Review*. – 1979. – № 94. – P.291-317; Howell W.S. *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*. – Princeton: Princeton University Press, 1971; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. – М.: Наука, 1975. – С.73-120; *Осиновский И.Н.* Гуманизм и Реформация в Англии первой трети XVI века / Культура эпохи Возрождения и Реформация. – Л.: Наука, 1981. – С.218-226.

² Greenblatt S. *Renaissance self-fashioning*. – Chicago, 1980. – P.193-221.

- ³ *Elyot Th.* The Book Named The Governour. – L.: J.M.Dent & Co., 1907. – P.147-161.
- ⁴ Див.: *Schmitt Ch.B.* John Case and Aristotelianism in Renaissance England. – Kingston and Montreal, 1983. – P.26.
- ⁵ *Lewis C.S.* English Literature in the Sixteenth Century excluding Drama. – Oxford: Clarendon Press, 1979. – P.437-438.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ *Шановалова М.С., Рубанова Г.Л., Моторний В.А.* Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження. – Львів: “Світ”, 1993. – С.225-270; Актуальные вопросы теории и истории зарубежного романа XVII–XX веков. – Днепропетровск: Изд. ДГУ, 1984; Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. – Днепропетровск: Изд. ДГУ, 1986; Зарубежный роман в системе литературного направления. – Днепропетровск: Изд. ДГУ, 1989.
- ⁸ *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. – М.: Интрада, 1996, *Фойгт Г.* Возрождение классической древности или первый век гуманизма. В 2-х т. – С.Пб.. 1885; *Гарен Э.* Проблемы итальянского Возрождения. – М.: Прогресс, 1986.
- ⁹ Див.: *Гуковский М.А.* Итальянское Возрождение. Т.1. – М., 1947; *Гуковский М.А.* Итальянское Возрождение. Т.2. – Л., 1961; *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 2-х т. – М., 1959; *Рутенбург В.И.* Титаны Возрождения. – Л., 1976; *Горфункель А.Х.* Гуманизм – Реформация – контрреформация / Культура эпохи Возрождения и Реформация. – Л.: Наука, 1981. – С.7-19; *Брагина Л.М.* Итальянский гуманизм. – М.: Высшая школа, 1977; *Кудрявцев О.Ф.* Проблемы гуманизма и Реформации в Италии в современной зарубежной историографии / Культура эпохи Возрождения и Реформация. – Л.: Наука, 1981. – С.116-123; *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М. Наука, 1989.
- ¹⁰ *Брагина Л.М.* Цит. вид. – С.20.
- ¹¹ Там само. – С.20-21.
- ¹² *Монье Ф.* Опыт литературной истории Италии XV века. Кваттроченто. – СПб., 1904.
- ¹³ *Sarton G.* The Appreciation of Ancient and Medieval Science during the Renaissance (1400-1600). – Philadelphia, 1955.
- ¹⁴ *Thorndike L.* A History of magic and experimental science. Vol. III-IV. – N.Y., 1929-1958.
- ¹⁵ *Kristeller P.O.* The Renaissance Thought II: Papers of Humanism and the Arts. – N.Y., 1965.

III. Полемічна трибуна.

16. Детальніше про розуміння терміну "humanitas" в італійському гуманізмі див.: *Брагіна Л.М.* Італійський гуманізм: Етичеські ученія XIV–XV в. – М., 1977 – С.102-103; *Ревякіна Н.В.* Проблеми человека в итальянском гуманизме второй пол. XIV – первой пол. XV в. – М., 1977. – С.65; *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления. – М., 1978. – С.6-7; *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение ... – С.48; *Черняк И.Х.* Термин humanitas у Марсилио Фичино // Культура эпохи Возрождения. – Л.: Наука, 1986. – С.89-94.
17. Див.: *Осиновский И.Н.* Гуманизм и Реформация в Англии первой трети XVI века / Культура эпохи Возрождения и Реформация. – Л.: Наука, 1981.– С.218-226.
18. *Барг М.А.* Шекспир и история. – М.: Наука, 1976. – С.13.
19. Див.: *Сапрыкин Ю.М.* Чосер и Бозцій / Античное наследие в культуре Возрождения – М.: Наука, 1984. – С.180-188.
20. 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.
21. Як з'ясовано І.Н.Осиновським, Еразмів "компендіум гуманістичного благочестя", вперше перекладений В.Тіндейлом, ще за часів Генріха VIII був перевиданий шість разів, а загалом при Тюдорах мав десять перевидань. Див.: *Осиновский И.Н.* «Енхиридион» Эразма и некоторые особенности его интерпретации в тудоровской Англии // Эразм Роттердамский и его время. – М.: Наука, 1989. – С.185.
22. *Schmitt Ch.B.* Op. cit. – P.61.
23. *Atkins J.W.* English Literary Criticism. – L.: Methuen & Co Ltd, 1955. – P.346.
24. Цит. за: *Atkins J.W.* Op. cit. – P.345.
25. *Schmitt Ch.B.* Op. cit.
26. Цікаво зазначити, що протягом 1567–1770 років переклад Андердауна перевідавався десять разів.
27. Зауважимо, що Т.Норт при перекладі Плутарха користувався не оригіналом, а французькою версією Амю (Amiot).
28. Як відомо, новація Генрі Говарда, графа Саррі, котрий вперше в англійській поезії почав використовувати білий вірш, згодом була підтримана елизаветинцями, зокрема Марло з Шекспіром, а переваги й недоліки такої метрики стали об'єктом жвавих дискусій в лоні елизаветинської літературної критики.
29. *Lewis C.S.* Op. cit. – P.26.

- ³⁰ *Hollander J.L., Kermode F.* The Literature of Renaissance England. – N.Y., L., Toronto: Oxford Univ. Press, 1973. – P.6.
- ³¹ *Осиновский И.Н.* "Энхиридион" Эразма и некоторые ... – С.191.
- ³² Там само.
- ³³ *Барг М.А.* Шекспир и история. – М.: Наука, 1976. – С.13.
- ³⁴ *Bush D.* Themes & Variations in English Poetry of the Renaissance. – Tolcroft Library editions, 1971. – P.8-10.
- ³⁵ Така назва є загальноприйнятою у зарубіжних джерелах, у радянській же науці закріпилося поняття "гурток Томаса Мора" (детальніше див.: *Holman H.C., Harmon W.* Op. cit. – P.352-353; *Осиновский И.Н.* Томас Мор. – М.: Наука, 1974).
- ³⁶ *Holman H.C., Harmon W.* Op. cit. – P.352-353.
- ³⁷ Слід зазначити, що Еразм, Мор, Колет та інші представники християнського гуманізму нагальною потребою проголошували церковне очищення, повернення до ідеалів ранньої християнської церкви, однак, залишаючись істинними католиками, вони не підтримували ані Лютера, ані Генріха VIII у їхніх реформаційних починаннях.
- ³⁸ *Holman H.C., Harmon W.* Op. cit. – P.243.
- ³⁹ *Барг М.А.* Шекспир и история ... – С.13.
- ⁴⁰ *Lewis C.S.* Op. cit. – P.18.
- ⁴¹ *Ibid.* – P.18-19, 25-30.

Летуновська Ірина
(Київ)

Маньєризм – нова естетична система в історії культури

На сьогодні досить чітко визначено концепцію маньєризму в живопису. Існують роботи, які узагальнюють дослідження на цю тему¹. Ні в кого не виникає заперечень, коли маньєристами називають Понтормо чи Ель Греко. У мистецтвознавстві вже існують усталені характеристики тих елементів живопису, які визначають приналежність твору до художньо-естетичної системи маньєризму, обумовлюючи його чітку окремішність від ренесансу чи бароко.

У літературознавстві визначення як самого поняття маньєризму, так і його елементів у творах словесного жанру, не кажучи вже про чітке усвідомлення його відмінностей від ренесансу і бароко, ще не існує. Історія питання про маньєризм налічує вже близько ста років. Першу спробу описати маньєризм на науковому рівні здійснив у 1920 році австрійський вчений Макс Дворжак у курсі своїх лекцій. І хоча його узагальнена робота “Історія мистецтва як історія духу”, котра побачила світ у 1925 році, була присвячена здебільшого аналізу живопису, в ній вперше зазначалося, що, на відміну від об’єктивної картини світу ренесансу, маньєризм – це царина суб’єктивної картини світу. Вчений наголосив і на спіритуальних, трансцендентних аспектах маньєризму, на його зв’язках з радикальними релігійними ідеями XVI сторіччя. Тобто, чи не вперше, не вдаючись до соціологізації, він спробував розглянути маньєризм у його історичному аспекті, як складову загальної культури певного часу. Аналізуючи твори образотворчого мистецтва, М.Дворжак наводив на

підтвердження своїх думок цитати з літературних творів. У його роботі вперше з маньєризмом були пов'язані імена письменників Рабле, Сервантеса, Шекспіра, Тассо².

Розглядаючи розвиток поняття “маньєризм”, неможливо пройти увагою повз роботи такого дослідника, як В.Фрідландер. Вважаючи маньєризм цілком автономним художнім стилем, він виокремив його ранній – ідеально-абстрактний етап та етап його занепаду, який здійняв хвилю антиманьєристичної реакції, в якій згуртувалися ті художники, котрих сьогодні вважають ранньобароковими. Перша по-справжньому ґрунтовна і навіть програмова робота на тему маньєризму в літературі, побачила світ у 1947 році. То була праця Ернста-Роберта Курціуса “Європейська література і латинське середньовіччя”. Німецький вчений інтерпретує маньєризм як метаісторичну категорію, постійно присутню в європейській літературі, його маньєризм дуже схожий на перманентне бароко Е.д'Орса. Учень Курціуса Г.-Р.Хокке у своїй монографії “Світ як лабіринт” розглядає маньєризм ще ширше, але не дає йому чіткого визначення, вважаючи його підстилем бароко.

Значним внеском у розвиток розуміння маньєризму стала робота Д.Шірмена “Маньєризм”. Розглядаючи цю проблему на матеріалі італійського мистецтва, дослідник дійшов висновку про стильову самостійність маньєризму. В дослідженнях Д.Шірмена з'явився новий аспект, а саме розуміння маньєризму як такого стилю, що розвивався паралельно з іншими художньо-естетичними системами, котрі стали розгалуженнями відносно цілісної системи Високого Відродження. Одночасно автор наголошував на необхідності комплексного методу дослідження маньєризму, вважаючи, що його слід вивчати виходячи з тих критеріїв і принципів, які є властивими саме цій художньо-естетичній системі. У своєму аналізі маньєризму Д.Шірмен звертався не тільки до образотворчого мистецтва Італії XVI – першої третини XVII століття, але й до літератури,

III. Полемічна трибуна.

театру, музики, архітектури, прикладного мистецтва. Вчений торкнувся й питання про маньєризм у драматургії, вказавши на появу в ній ряду нових елементів, зокрема інтермедії, на зростання ролі маски та посилення ролі сценографії. Він зробив висновок, що маньєризм є цілісною художньою культурою, яка стала історично значимим утворенням у розвитку мистецтва³.

Ствердження художньої самостійності маньєризму – найважливіший результат наукових пошуків А.Гаузера, представлений на сторінках його праць “Соціальна історія мистецтва та літератури” і “Маньєризм”. Обґрунтувавши самостійність маньєризму як історичного етапу в розвитку культури, автор аргументував складність його атрибуції в якості самостійного художнього явища через наявність у лоні самого маньєризму різноспрямованих тенденцій. На думку вченого, маньєризм відзначається специфічною, у порівнянні з ренесансом, образною системою: вона характеризується інтелектуальною та почуттєвою витонченістю, натуралізмом і водночас прагненням до трансценденталізму, відсутністю деталізації, широким використанням готових художніх форм і символів. Принципово відмінним у маньєризмі було використання таких елементів, які зустрічаються також і в творах представників інших художньо-естетичних напрямків: у маньєризмі вони підпорядковані ідеї зображення хаотичного світу та розпаду ренесансного ідеалу людини на плотське і духовне за домінуванням плотського, що виявляється згубним для особистості. На думку А.Гаузера, художнє втілення почуття розгубленості, відсутності твердої духовної опори та втрати себе є головною характерною ознакою маньєризму на фоні інших художньо-естетичних систем.

А.Гаузер також вважав, що одним із фундаментальних принципів маньєризму є почуття відчуженості від оточуючого світу. Це почуття, яке виникло внаслідок руйнування гуманістичних ідеалів, неможливості їхньої

практичної реалізації, призвело до пошуків компромісу з реальністю. Проте суспільна і художня практики показали неможливість здійснення таких прагнень. Усвідомлення цієї істини звучить як лейтмотив у багатьох творах тієї епохи і виявляється спільною темою у творчості таких різних митців, як Н.Макіавеллі, М.Сервантес та В.Шекспір. У маньєристичному мистецтві XVI-XVII століть, як стверджує А.Гаузер, знаходить своє найбільш адекватне вираження психологічний феномен нарцисизму, який став справжньою хворобою особистості, подібно до того, як відчуження – хворобою соціального організму. Усе це дуже яскраво проявилось в англійській драмі, зокрема у трагедії, першої третини XVII століття. Якщо в античній трагедії герой відчував свій взаємозв'язок із співгромадянами, котрі поділяли його віру у рок і неминучість смерті, що розумілася як жертва, то герой трагедії Нового часу є самотнім не стільки через свою трагедію, скільки трагедія є наслідком його самотності. Водночас маньєристична трагедія знаменує усвідомлення художником руйнування антропоцентричної системи, герой трагедії – це людина, покинута Богом.

У цілому ж, незважаючи на моменти занадто прямої соціологізації процесу естетичного осмислення дійсності, А.Гаузер найбільш аргументовано описав маньєризм як самостійну художню систему, яка виникла в період кризи Ренесансу і займала проміжне положення між ренесансом і бароко⁴. Великий внесок у розвиток розуміння маньєризму в літературі вніс Кляйншмід фон Ленгефельд, котрий при аналізі літературних творів періоду кризи Відродження застосовував категорії мистецтвознавства. На його думку, в англійській літературі початку XVII століття, що до нього визначалася як ренесансна, домінувала естетика маньєризму, специфічними елементами якої виступають іронія, відвага, прагнення відкрити раніше невідоме, самопожертва, амбівалентність⁵. Проблема маньєризму в літературі

III. Полемічна трибуна.

стала предметом дослідження американського вченого У.Сайфера. Обґрунтувавши можливість використання термінів і концепцій мистецтвознавства при вивченні літератури, він дослідив особливості практичного втілення почуття дисонансу, характерного для періоду пізнього Відродження. Проте на периферії уваги цього дослідника залишились ідеологічні, онтологічні та світоглядні зміни, що були надзвичайно потужними саме в момент появи маньєризму. Це й зумовило підміну в його дослідженні поняття “ренесанс” у розумінні певного типу культури хронологічним поняттям, яке позначає період з 1400 по 1700 роки. Такий підхід зрештою призвів до абстрагування маньєристичної художньо-естетичної системи від конкретних історико-соціальних умов та панівних у ту пору світоглядних концепцій. Внаслідок цього вся складність маньєристичного мистецтва звузилася до поняття стилю, що трактувався як певна комбінація художньо-технічних засобів.

На думку У.Сайфера, маньєризм – це потужне експериментування з технічними прийомами, метою яких є відображення диспропорційності та порушення рівноваги, експериментування з простором, який нерідко нагадує коловорот, з нефіксованою позицією спостерігача, і дивною, навіть ненормальною перспективою, яка набагато точніше відтворює приблизність, аніж визначеність. Маньєризм – це й чисто суб`єктивне оперування традиційними формами та елементами. Таким чином, за У.Сайфером, в маньєризмі суб`єктивне вираження естетичного переживання реальності переважає адекватне художнє зображення.

Літературознавчий аналіз із залученням мистецтвознавчих категорій дозволив У.Сайферу виокремити новий момент у творчості В.Шекспіра: монологізуючих героїв великого драматурга він співвіднесить із мистецтвознавчою

фігурою “коментатора того, що відбувається на картинах маньєристів”⁶.

Подальші розвідки у намаганні вирішити проблему маньєризму ставили за мету визначити його місце в історико-літературному процесі. Так, Ф.Ворнке, аналізуючи явища англійської літератури першої третини XVII століття, звернув увагу на те, що у багатьох з них присутня суб’єктивність і сугестивність викладення. Тексти маньєристів зазвичай характеризуються холодною інтелектуальністю, ускладненою метафоричністю. Проте дослідник відкидає самостійність маньєризму, вважаючи його одним із стилів бароко. Але саме бароко Ф.Ворнке розуміє як такий період в історії мистецтва, коли духовні цінності ставали об’єктом найприскіпливішого осмислення та естетичного відображення⁷. Про відносну самостійність маньєризму йдеться і в роботі О.Бенеша “Мистецтво Північного Відродження. Його зв’язок з сучасними духовними й інтелектуальними рухами”⁸. Визнаючи маньєризм як стильове вираження пізнього Відродження, О.Бенеш одночасно вказував на його відмінність від ренесансного мистецтва. На думку цього автора, маньєризм більш спіритуалістичний. Для нього характерні елементи містицизму і прагнення до трансцендентального, яке живописець намагається висловити за допомогою певних символів, що мають містичну основу. Головну ж особливість маньєристичного мистецтва, порівняно з ренесансом, О.Бенеш вбачав в усвідомленні нескінченності простору.

Чималий внесок у розвиток розуміння особливостей маньєризму та його відмінностей від ренесансу і бароко зробили російські вчені. Своєрідну концепцію маньєризму висунув О.Лосєв у книжці “Естетика Відродження”⁹. Він визначив маньєризм як мистецтво періоду кризи гуманістичних ідеалів і загострення питання про ставлення особистості до світу і Бога. І хоча людська особистість, як і раніше, мислилась у кодах детермінованості вищою

III. Полемічна трибуна.

божественною силою, саме розуміння людини як божественної форми вже виявлялось апріорно суб'єктивним. Цю суб'єктивність сприйняття О.Лосев ілюструє через поняття внутрішнього малюнку, яке було запропоноване Ф.Цуккарі. За допомогою внутрішнього малюнку почуттєве обробляється та оформлюється в свідомості людини, начебто конкуруючи із природою та Богом у творенні всього прекрасного. Таким чином, О.Лосев у якості вихідної ознаки маньєризму вказує на відчуженість людини–творця від природи і Бога, і говорить навіть про їхню “конкуруєнцію”. Це новий, порівняно з ренесансним мистецтвом, момент. На перший план висувається доктрина не самої природи, як у ренесансній художньо-естетичній системі, а розум, який пізнає світ – відбувається суб'єктивізація художньої творчості.

О.Лосев розглядає маньєризм не тільки як художній, але й як теоретико-естетичний напрямок, включений в естетику Ренесансу. Він визначає сутність маньєризму як рефлексію над мистецтвом, в якій акцентується питання про відношення суб'єкта, що творить, до створеного ним об'єкта. В естетиці маньєризму ця проблема вирішується у дусі неоплатонізму Відродження: божество мислить і тому породжує ідеї; ідеї у найчистішому вигляді уособлюють фігури ангелів, людина втілює ідеї матеріально-чуттєвого рівня, а в об'єктах природи постають ідеї з нульовим ступенем свідомості. Людина мислить і творить на основі тих даних, що їй дають її почуття, а вроджені, даровані Богом, ідеї допомагають творити й контролювати її власні ідеї. Таким чином, на передній план висувається плоти-нівська ідея еманациї, що виростає з уявлень про світ, який об'єктивно погіршується, і маньєризм, по суті, стає естетичним осмисленням цього процесу.

Як самобутню художньо-естетичну систему, в якій відбилася криза гуманістичної ідеалізації людини, розумів маньєризм О.А.Анікст. На його думку, в основі

маньєристичного мистецтва лежить нове розуміння природи людини, яке відкидає гармонію Ренесансу, розуміння людини як гармонійної особистості, натомість підкреслює її глибоку суперечливість. У своїй останній роботі про драматургію В.Шекспіра О.А.Анікст детально зупинився на окремих стильових особливостях маньєризму – нерівності людини самій собі, двоїстості її природи, яка поєднує як пороки, так і чесноти, розпаді цілності людини, боротьбі добра і зла в її душі. Він також зазначив і те, що конфлікт цей є в принципі нерозв'язним з огляду на його драматичну напругу і відкритість фіналу, відсутність явного морального уроку, твердих відповідей на численні моральні і суспільні проблеми¹⁰.

Естетичним осмисленням найбільш гострих форм кризи Відродження, які не зміг відобразити “трагічний гуманізм” (термін А.Смирнова), був, на думку А.Парфьонова, саме маньєризм. Характерними ознаками даного художнього явища цей дослідник вважав підкреслено суб'єктивне зображення життя. Ця тенденція переростає в художній принцип зображення ідеї, яка належить свідомості художника. А.Парфьонов зазначав, що маньєризм виступив як ренесансний стиль, що “себе усвідомив” і в якому домінуючий розвиток здобувають деякі середньовічні мотиви¹¹.

Поглиблений аналіз творів молодших сучасників В.Шекспіра дозволив А.Горбунову виокремити маньєристичні тенденції в творчості деяких англійських драматургів першої третини XVII століття. На думку цього вченого, в уявленні маньєристів людина – це піщинка у світовому океані. Монументальність Ренесансу розмінюється у плинності, грі контрастів і парадоксах. Ренесансний ідеал особистості, який визначався гармонійним поєднанням духовного і фізичного, піднесеного і земного в маньєристичному мистецтві розпадається на дві несумісні половини – плотську і духовну, що тягне за собою, з одного боку,

III. Полемічна трибуна.

загострення спіритуалізму, повернення до середньовічного мислення, а з іншого – скептичний гедонізм, який часом перетворюється на витончену еротику.

Досліджуючи маньєризм, А.Горбунов доходить висновку, що ґрунтом маньєризму стало гостре відчуття кризи, прослідковує генетичні зв'язки маньєристичного мистецтва з бароковим та ренесансним, обґрунтовуючи таким чином своє розуміння маньєризму як раннього етапу бароко, який відрізнявся від пізнього, тобто саме барокового етапу¹².

Досить докладний огляд літератури з питань маньєризму подано і в книзі К.А.Чекалова. Але, на жаль, проблема визначення маньєризму як окремого явища в історії культури у цій роботі не вирішується¹³.

Отже, усі дослідники одноставно говорять про своєрідність маньєристичного художньо-естетичного осмислення дійсності. Загальновизнаним вважається факт виникнення маньєризму в Італії у період 1520-1550 рр. та його розповсюдження в європейському мистецтві на зламі XVI-XVII століть. Проте у визначенні статусу маньєризму серед науковців, як правило, виникають розбіжності. Дехто вбачає в ньому течію, включену в загальну систему пізнього Ренесансу, інші пов'язують його з раннім бароко, треті розглядають маньєризм як особливу естетичну систему, але перехідну між ренесансом і бароко. Найбільш адекватною природі маньєризму видається третя точка зору.

Така думка ґрунтується на тому, що кожний тип світосприймання вимагає своєї специфічної естетичної системи для його осмислення і вираження. Розуміння історичності розвитку літератури, яке дає підстави розглядати літературу не лише як інтелектуальне явище, а і як одну з головних складових процесу самопізнання матерії через людину, дозволяє визнати справедливим вплив не тільки середовища на літературу, а й літератури на середовище через прочитання тексту (формування “Я” за

С.Грінблаттом). Якщо прийняти ці розмірковування за основу, то можна погодитись з такими твердженнями:

1. Середньовіччя явило світові корпоративний характер мислення і свідомості: людина була перш за все бюргером, лицарем, священиком тощо.
2. Відродження породило ідеал вільної особистості, внутрішньо гармонійної і гармонійної по відношенню до світу в цілому. Людина усвідомлює свою індивідуальність, своє “Я”. Її “Я” все ще є ідеальним і цілісним.
3. Маньєризм ілюструє те, як відразу після усвідомлення своєї індивідуальності, людина Ренесансу усвідомила власну дисгармонійність, наявність у своєму “Я” тваринних елементів і прийшла в жах від цього.
4. Бароко явилось на світ, коли людина, усвідомивши своє “Я” в ренесансі, наявність у ньому агармонійності, зробила спробу повернутися до ідеальності через синтез почуття й розуму. Інструментом здійснення такої спроби стало бароко.

Звичайно, побудова такого списку етапів формування “Я” через твори мистецтва – це тема не просто великої статті, а докладного вивчення усього літературного процесу. Тож у цій конкретній статті така заява – лише запрошення науковців до дискусії. Про самостійність маньєризму, його виокремлення з ренесансу та бароко, на наш погляд, свідчать теоретичні розробки самих маньєристів. Прикладом такої роботи може слугувати твір Франческо Патриці “Про «Поетику»”, який з’явився на світ у 1586-1588 роках. Розпочинаючи свій трактат, італійський мислитель віддає шану Аристотелю як наставнику поетів, але потім піддає нищівній критиці положення його “Поетики”. Він критикує постулати Аристотеля стосовно походження трагедії та комедії, відповідності між характером поета та естетикою його творів, класифікацію жанрів. Найнищівнішій критиці піддається центральне для аристотелівської “Поетики” положення про наслідування.

III. Полемічна трибуна.

Патриці показує, що “Одіссея” та “Іліада”, на які часто посилається Аристотель, не відповідають запропонованим античним філософом критеріям наслідування. Відкидаючи теорію мімесису, італієць висуває інший критерій справжньої поезії, який він називає “поетичним натхненням”, і який у нього позначає поривання трансцендентного походження, що споріднює поета з пророком. Патриці зазначає, що звичайно можна писати вірші й без натхнення, однак вони будуть холодні й нерозумні. Для італійського естетика найвищим авторитетом є Платон, і саме тому свою власну теорію він вибудовує на тезі, сформульованій у “Федрі”, де поезія порівнюється зі свого роду “божевіллям, що послане музами”. Таке натхнення переходить за рамки власне поетичної творчості, музи кличуть до себе душу поета, даруючи йому особливі можливості пізнання оточуючого світу. Водночас саме натхнення, а не суб’єктивні наміри поета, є визначальним у процесі творчості. Патриці називає сім найважливіших особливостей поетичної мови, які відрізняють поезію від звичайної розмовної мови – загадковість, величність, солодкість, використання чужоземної мови-алюзій, розмаїття, вірш і спів. Але всі вони є лише різними засобами досягнення єдиної мети – здивувати. Джерело здивування – неповне знання про предмет, вихід за горизонти звичайного пізнання. При цьому поет повністю залежить від натхнення, яке є зовнішнім по відношенню до нього. Водночас це натхнення проявляється як внутрішня сутність поетичної природи, а отже, вірш – це представлений у художніх образах стан душі поета, що є суб’єктивним, тобто незалежним від реального світу.

Ідеї Патриці розвинув Джордано Бруно. Він виступив проти наслідування і проголосив першість “винаходу”, тобто замість мімесису висунув концепт первинності створеної розумом поета реальності.

Отже, помітні принципові зрушення на художньому рівні: якщо мистецтво Ренесансу, міметичне в своїй основі, гармонійно поєднувало “відображення” і “висловлення”, то згодом акцент зміщується на виражальну правду мистецтва. Створюється експресивно змістовна, а не міметична формальна правда образу. Вона демонструє художню ідею, а не технічну майстерність. Заперечення міметичності призводить до заміни художнього принципу “мистецтво – дзеркало природи” принципом “мистецтво – дзеркало розуму”, що є засадою маньєризму. У стильовому аспекті посилення раціонального первення призвело до інтелектуальної ускладненості творів, яка виникає внаслідок використання стильових елементів і символів, вироблених раніше – як в античності, так і в Середні віки. Для маньєризму кожний предмет став символом, ієрогліфом чогось прихованого і вищого, Універсум перетворився на світ, в якому реальне та ірраціональне неподільні.

Складається інша, ніж у Ренесансі, концепція людини. Виникає проблема рівнів підлеглості духовного і плотського в людській природі, причому з кожним десятиліттям посилюється негативне ставлення до “плотського”, поширюючись на увесь матеріально-почуттєвий світ. Людина втрачає центральне місце у Ланцюзі Буття, яке вона займала в ренесансній картині світу. Втрата особистістю ідеального статусу зумовила інтерес пізніх маньєристів, зокрема англійських драматургів першої третини XVII століття, до описів протиприродних станів та жахів. Заперечення центрального місця людини у світобудові, сумніви у можливостях людського розуму призвели до виникнення маньєристичних мотивів ілюзорності Буття і неможливості пізнання істини через почуття. Посиленню цієї середньовічної за своїм походженням тенденції у маньєризмі сприяла також і переорієнтація з аристотелівського кола ідей на платонівське. У маньєризмі отримує переважний розвиток платонівський принцип Іронії, як

III. Полемічна трибуна.

невідповідності бажаного досягнутому, того, що бачиться, його справжньому змістові. Вплив стоїцизму зумовив маньєристичне розуміння пристрасті як головної причини посилення ілюзорності Буття. У пізньому маньєризмі до крайньої межі загострення доходить вираження того, що конфлікт породжується не у протистоянні людини і природи, людини і фатуму, а в боротьбі добра і зла в душі самої людини.

Отже, діячі мистецтва і культури часів кризи Відродження бачили два шляхи її подолання: попри факти реальності продовжувати опиратися на свій внутрішній спротив і покладатися на внутрішню гармонію власної душі; спробувати знайти небесну гармонію. Перший шлях передбачав пізнання внутрішнього світу людини і пошук відповіді на запитання – чим визначається вибір, який робить людина у світі, сповненому конфліктів? Цей вибір вимагав осмислення людських пороків, мук страждання, тяжких катастроф, що зрештою й призвело до виникнення маньєризму – художньої системи, яка за своєю внутрішньою сутністю, поетикою та естетикою помітно відрізняється і від ренесансу, і від бароко.

¹ *Тананаева Л.И.* Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века // Советское искусствознание. Вып. 22. – М.: Искусство. – 1987. – С.123-165.

² *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. – М.: Искусство, 1978. – 395с.

³ *Shearman J.* Mannerism. – Harmondsworth Penguin Books, 1967. – 215p.

⁴ *Hauser A.* Social History of Art. – New York: Menthner and Co Ltd. Press, 1956. – 176p.; *Hauser A.* Mannerism. The crisis of the Renaissance and the origin of modern art.-London: Routledge and Paul, 1965. – XX, 425p.

⁵ *Kleinschmit v Lengefeld F.* Shakespeare und die Kunstepochen des Barok und des Mannierismus. // Shakespeare Jahrbuch. Weimar. – 1948. – Bd. 82/83. – S.104-126.

⁶ *Sypher W.* Four Stages of Renaissance Style. – New York: Kaver Press, 1955. –312p.

- ⁷ Warnke F.J. Version of Baroque European Literature in the seventeenth Century. – New Heaven, London: Yale Univ. Press, 1972. – 229p.
- ⁸ Бенеш О. Искусство Северного возрождения. Его связь с современным духовными и интеллектуальными движениями. – М.: Искусство, 1973. – 222с.
- ⁹ Лосев А. Эстетика Возрождения. – М.: Наука, 1982 – 628с.
- ¹⁰ Аникст А.А. Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения, 1984. – М.: Наука. – 1986. – С.37-66.
- ¹¹ Парфенов А.Т. Трагическое в "Гамлете" // Шекспировские чтения. 1984. – М.: Наука, 1986. – С.130-137.
- ¹² Горбунов А.Н. Драматургия младших современников Шекспира. // Младшие современники Шекспира. – М.: Издательство Московского университета, 1986. – С.5-44.
- ¹³ Чекалов К.А. Маньєризм во французской и итальянской литературах. – М.: Наследие, 2001. – 208с.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*Алісеєнко Ольга
(Дніпропетровськ)*

Про художню функцію картини ренесансного художника в романі А.Мердок “Приємне і блага”

Твори відомої англійської романістки Айріс Мердок зазвичай містять чимало оригінальних етико-філософських ідей, велику кількість алюзій, полемічних перегуків з класикою, відкритих цитат і безліч трансформацій традиційних канонів. В її романах, які відзначаються своєрідною інтертекстуальністю, можна зустріти прямі ремінісценції та уривки з філософських творів, згадки про різних митців, композиторів і художників, зокрема про італійських художників доби Відродження та їхні твори.

Більшість критиків і літературознавців, вивчаючи творчість А.Мердок, вказують на наявність цього “культурологічного пласту”, але його природа та художня функціональність ще не стали, наскільки відомо, предметом спеціального аналізу. Хоча, безперечно, він сприяв би глибшому розумінню художнього мислення письменниці, й міг би також стати вагомим внеском у дослідження проблеми взаємодії мистецтв.

Ця розвідка не претендує на вирішення зазначених загальних проблем, її мета більш скромна й вузька: осмислити художню роль опису картини видатного італійського художника-маньєриста Бронзіно (1503–1572), представника “того століття, яке справедливо вважається ледь не найзнаменнішим в історії європейського розвитку”¹. Пись-

менниця спробувала проникнути в суть цього художнього полотна, розтлумачити і використати його в системі поезики свого проблемного любовно-філософського роману.

Простір алегоричної картини Бронзіно, яку розглядає Паула, виступає в цьому романі як особливий концептуалізований топос, де зосереджуються етико-філософські ідеї. Картина являє собою “простір споглядання”². Причому мова йде не про процес створення картини, не про її творчу історію (як, приміром, у постмодерніста Д.Барнса в розділі “Корабельна аварія” з роману “Історія світу в 10^{1/2} розділах” (1989), де здійснюється “деконструйоване переписування”³ картини Жеріко “Пліт «Медузи»”⁴), а саме про сприйняття глядачем, який, не заперечуючи “авторитетності автора”, індивідуально осягає живописне полотно. Цікаво, що цей глядач позбавлений “сліпоти критика” (термін Поля де Мана), тобто не виявляє “абсолютної незалежності інтерпретації від тексту і тексту від інтерпретації”⁵.

До речі, картина Бронзіно – за словами М.В.Алпатова, “справжній ребус, розв’язування якого може принести задоволення ерудиту”⁶ – тлумачиться мистецтвознавцями по-різному. Сам М.В.Алпатов, приміром, називає її “Алегорією Любові та Часу” (“випробування любострастя”), посилаючись при цьому на Вазарі, який звернув увагу на те, що поряд із Венерою і Купідомом, який дарує їй цілунок “солодкий, і небезпечний”, зображені алегорії Любострастя, Гри, Обману, Ревності (злостивий старець), а також “маска в ногах богині – натяк на нещирість”⁷. Еріка Лангемір пропонує власну інтерпретацію: “Ця картина..., створена як головоломка, втілює символи й знаки зі світу міфології та емблематичної образності. Божественність любові й краси символізують золоте яблуко, яке Парис вручає Венері, та її голуби, котрі привертають стрілу Купідона. Маска біля її ніг – вірогідно, символ чуттєвої німфи й сатира – ніби вдивляється в обличчя коханців. Бездумна насолода, усміхнена дитина з тонким браслетом танцюриста, кидає в них пелюстки троянд, не звертаючи

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

уваги на колючки, які повстромлювались в її праву ступню. За нею – Обман, чистий з лица, але зіпсутий тілом, однією рукою протягує солодкі медові стільники, а іншою прикриває жало свого хвоста. По той бік від закоханих зображена фігура, що спочатку називалася Ревністю, а згодом почала ототожнюватися з образом Сифілісу, який був занесений у Європу з Нового світу. Отже, сцена символізує порочне кохання, яке, підохочуване обманом, звикло йти під проводом насолоди, призводячи до гірких наслідків⁸.

Не вдаючись до полеміки з вищенаведеними тлумаченнями, зазначимо, що Дж.Вазарі і М.Алпатова, на наш погляд, більш тонко проникли в авторський задум. Адже навряд чи художник-неоплатонік насправді хотів у картині “високого” стилю представити алегорію Сифілісу. Скоріш за все він образно реалізував ренесансно-маньєристичне тлумачення Любові, звернувшись до традиційних емблематичних образів-наборів, куди входила алегорія неоплатонічних загальних понять (дихотомія Любові, її “супутники”, чії образи походили ще від “Роману про троянду” – Ревність, Обман, Задоволення, Насолода, Істина, Час та ін., алегорії Сифілісу серед них, звісно, не було). Втім, для нас важливою є неоплатонічна природа образності картини Бронзіно в усій її складній багатозначності. Слід гадати, що саме це й привернуло до неї увагу Мердок при написанні любовно-філософського роману “Присмне і Благє”, тісно пов’язаного з платонівсько-неоплатонічним колом ідей. Складну багатозначність символів твору Бронзіно можна трактувати в різних інтерпретаційних ключах, один із яких, до речі, пропонує сама романістка, називаючи це живописне полотно “Венера, Купідон, Гріх і Час”. Вірогідно, саме в цих алегоричних фігурах вона вбачала головний смисл картини, відсікаючи інші образи, яким мистецтвознавці, зазвичай, приділяють чимало уваги.

Вибір того чи іншого живописного полотна в романах Мердок визначається його ідейно-тематичною співвіднесе-

ністю з центральною проблемою певного літературного твору. Так, приміром, у романі “Час ангелів”, основною проблемою якого є проблема християнської духовності, загальнолюдської моралі та форм релігійної свідомості тієї епохи, коли “Бог помер”, роль ідейно-образного живописного концепту виконує ікона, а в романі “Приємне і Благе” – картина, присвячена природі Любові, що трактується художником-маньєристом в руслі неоплатонічної думки Ренесансу. Художній манері письменниці співзвучні невизначеність та неоднозначність, що притаманні будь-якій алегорії, і це, вочевидь, було наслідком її захоплення неоплатонізмом. Дослідниця В.В.Івашева, не вдаючись до порівнянь відповідних мистецтвознавчих інтерпретацій картини Бронзіно та мердоківського “адаптаційного” тлумачення, віддає перевагу останньому. Відзначаючи, що на картині зображені Венера і Купідон, за якими спостерігають Час і Істина, вона стверджує, що в “Приємному і Благому” з’являється “нова форма філософського коментарю”⁹.

Якщо вести мову про творчість А.Мердок, то класична емфаза (опис картини) у такій самій художній функції концентровано-споглядалної експлікації ідейного комплексу твору була використана нею також і в попередньому романі “Час ангелів” (1966). У хід сюжетного розвитку цього твору включено опис православної ікони із зображенням трьох ангелів, яка відіграє ключову роль у романі, перегукуючись із його заголовком та вміщуючи глибинний смисловий потенціал. Якщо ж говорити про англійську літературу в цілому, то в ній можна знайти безліч подібних прикладів. Одним із найбільш яскравих є, зокрема, твір Дж.Голсуорсі “Біла мавпа”, в якому живописне полотно не тільки виконує аналогічну функцію, але й навіть виноситься у своєму “ключовому” значенні у заголовок роману. Думається, що особливістю твору А.Мердок є те, що картина-цитата в ньому не лише образно-живописно концентрує в собі проблеми-ідеї роману, представляючи особливу форму інтертекстуаль-

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

ності, а й дозволяє письменниці втілити концепцію благої ролі мистецтва, здатного впливати на людську душу, та представити різноманітність індивідуально-психологічної рецепції живописного твору.

У романі “Приємне і Благе” простір картини, яка знаходиться в Національній галереї, не просто постає як певний об’єкт естетичного сприйняття персонажа, предмет його суб’єктивного огляду, а пов’язується з динамікою розуміння, демонструючи вплив художнього твору на психологію і вчинки людей. “Диво” мистецтва, яке у ренесансній пасторалістиці пов’язувалося з загальною проблемою – питанням про ставлення мистецтва до природи – та було предметом “спокійного споглядання”, в романі Мердок постає як уособлення Благого, що сприяє проясненню Істини Любові. Не ставлячи перед собою цієї загальної етико-філософської проблеми, на відміну, приміром, від Шекспіра (як відомо, в останній період своєї творчості він дуже уважно й напружено досліджував згадану проблему¹⁰), письменниця цікавиться насамперед тією роллю, яку твори мистецтва відіграють у житті людини. При цьому вона, як підкреслюють деякі фахівці, дещо розходиться з Платоном¹¹, бо наполягає на позитивному значенні мистецтва. Детальне розглядання картини Бронзіно (яка, до речі, згадується і в іншому романі Мердок¹²), осягнення її змісту допомагає Паулі розібратися у власних почуттях, відкрити шлях до Блага Любові. Адже у цьому живописному полотні, де в емблематичній формі поєднані концептуальні підходи до Любові в її платонічній, духовній, чуттєвій і “благій” іпостасях з її “супутниками” – Любострастям, Ревністю, Обманом, Задоволенням – та “господарями” – Істиною й Часом, вже ніби поставлено ті проблеми, що є об’єктом індивідуального осмислення героїв “Приємного і Благого”. Щоправда, на картині Бронзіно немає зображень ідей Любові-співчуття, Любові-істини, Любові-милосердя, що є важливими для розуміння проблематики мердоківського твору. Художник-маньєрист, звісно, цікавився здебільшого

“протириччями” Любові. Будучи втілені в алегоричних фігурах картини Бронзіно, вони виявляються суттєво значимими і для “лабіринту любові”, в якому перебувають герої “Приємного і Благого” і звідки згодом виходять, як вийшли із лабіринту печери Пірс і Дьюкейн. У романі відчутний особливий внутрішній зв’язок, поєднання екземпліцитності, метонімії окремих епізодів з основним проблемним вузлом твору Бронзіно, структурний перегук творів, приналежних до різних видів мистецтв. Як і печера, котра у своїй фізичній даності виникає в творі Мердок не з самого початку, а спершу вводиться через свідомість персонажів, так і картина Бронзіно усю свою семантику розкриває поступово.

У “Приємному і Благому” є три епізоди, де з’являється картина Бронзіно. Першим з них є епізод, коли Паула, сповнена думок про Еріка, від якого отримала листівку з Колумбії, зупиняється біля полотна Бронзіно в Національній галереї в Лондоні. Воно оживляє спогади про Ричарда, котрий вперше відкрив їй цю картину. Він щиро захоплювався нею, особливо зображеним на ній поцілунком. Це живописне полотно стало для Паули символізувати “період залицянь” Ричарда, коли він просив її поцілувати його так, як на картині, де зображений “поцілунок і не поцілунок”¹³. Невизначеність феномену завжди привертала увагу Мердок, яка намагалась її підмітити й виразити в естетичних кодах. У дусі неопозитивістських ідей про тотожність суб’єкта і об’єкта пізнання письменниця примушує свою героїню побачити у цій картині власну історію, співвідносячи при цьому мистецтво з життям. Вдаючись до мови антицированої алегорії та міфології картини Бронзіно, Паула прагне розібратися у своїх стосунках з Ричардом, і в цьому проявляється вічна мудрість мистецтва та вічна логіка Любові. Аналогом зображеної на картині плотськості вона уявляє Ричарда, а себе – втіленням цноти й “холодності”. Та несподівано під впливом картини, Паула починає усвідомлювати “розпусну природу характеру чоловіка” як “сад позитивних емоцій”¹⁴.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

При цьому “блаженство” вона вбачає лише в шлюбі. Після спогадів, які переносять героїв у минуле, постає синхронне детальне аналітичне сприйняття картини героїнею, в якому відчувається вплив стереотипу, нав’язаного Ричардом. Вона фіксує увагу на позах, положенні рук оголених Венери і Купідона, на особливостях їхнього поцілунку (“його губи ледь торкнулись її губ або навіть ні”), на жесті “Кучерявого Гріха” (Folly-Безумства), котрий обсипає “оголену пару” пелюстками троянд, а також на владній руці “старого розпусника” Часу, який підводить кінець усім радощам. Опис-інтерпретація картини Бронзіно вустами Паули не тільки в деталях відтворює це полотно і розкриває суб’єктивне сприйняття його цією героїнею, але й передає також її емоційний стан, відбиває її асоціації та спогади, пов’язані з Ричардом і їхнім коханням, та мотивує зрештою її вчинки – відвідини будинку, в якому вона жила з Ричардом, і спробу відтворити пози Венери й Купідона.

Вдруге в тексті роману картина Бронзіно лише згадується під час розмови Паули з Віллі, а втретє – постає у сцені зустрічі Паули і Ричарда в Національній галереї. Цього разу при огляді картини у Паули виникає власна, відмінна від нав’язаної Ричардом, інтерпретація картини, почасти підказана мистецтвознавством (вона “згадує деякі речі, які прочитала про неї раніше”), почасти зумовлена досвідом власних почуттів, глибшим осягненням і Природи Любові, і Ричарда, й самої себе, що в цілому сприяло її звільненню від деспотизму його духовно-емоційного впливу. Усе це добре відчувається в епізоді самостійного “прочитання” картини Бронзіно. Значення даної сценки у поєднанні з новим автономним сприйняттям та експлікацією одного й того ж живописного полотна дозволяють Мердок, по суті, втілити модну ідею герменевтики про невичерпність тлумачень творів мистецтва. “Багатознайковість у картині є первинною, хоча б тому, що мить, зупинена рамою і стала, таким чином, сутністю позачасовою, і в силу цього з твором можуть відбуватися подальші метаморфози. Художники минулого були б дуже

здивовані сучасним трактуванням їхніх творів. Картини починають жити своїм життям, у них своя доля, й кожне нове покоління бачить їх уже в іншому культурологічному контексті”¹⁵. Щоправда Паула, спираючись на існуючу інформацію стосовно цієї картини, прочитує її не дуже віддаляючись від закладеного автором смислу. Твір Бронзіно викликає в героїні емоційно-естетичні переживання, і саме це підкреслює Мердок, яка щиро вірить у позитивний вплив мистецтва. Думається, що судження І.М.Мізиніної про те, що “апеляція до художників епохи Відродження ... підтримує й посилює філософське звучання романів”¹⁶, потребує певної конкретизації. Мердок не лише “апелює” до смислу твору мистецтва, пов’язаного з неоплатонічними філософськими ідеями (цього Мізиніна, на жаль, не відзначає), робить його ключем до проблематики роману, але й залучає до трактування ситуації естетичного сприйняття ряд філософських концепцій ХХ ст., що надає інтерпретації картини Бронзіно і зокрема мотивові її впливу на життя героїв багатофункціональності. Картина-цитата фігурує в сюжетному ряді й має ключове значення для розкриття ідейного кола роману. Крім того, вона характеризує психологію Паули і Ричарда, а її повторне “ретельне прочитання” Паулою свідчить про еволюцію світобачення цієї героїні. Полотно Бронзіно письменниця використовує також і для передачі власних естетичних поглядів на природу мистецтва, його роль, його “вічне” життя. Саме усім цим смисловим комплексом, що пов’язаний із простором картини ХVІ ст., а не тільки фактом “апеляції” до неї, визначається “філософське звучання” “Приємного і Благого”. Семантика художнього полотна Бронзіно, отже, не втрачає своєї значимості і в ХХ ст., передусім для розуміння Природи Любові, і це, до речі, є важливим моментом у концепції людини Мердок¹⁷. Паула, зачарована красою живописного твору Бронзіно, бачить тепер не лише центральне зображення Венери і Купідона, але й алегоричні фігури Часу, Істини, Ревнощів, Задоволення, Обману, усвідомлює, що Купідон цілує свою матір

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

Венеру, підмічає особливості положення рук Обману і те, що Істина уважно вдивляється, а Час рухається; у поцілунку Венери і Купідона вона помічає “поцілунок метелика”, “невправну ніжність”, а не пристрасть.

Більш глибоке естетичне та емоційне сприйняття Паулою картини, в якій вона тепер вбачає поєднання інтелектуальності з чуттєвістю, відповідає й глибшому розумінню Ричарда, котрий, як їй здається, відповідає смислу живописного полотна. В ході з'ясування стосунків із чоловіком Паула проводить асоціативні паралелі між художнім полотном та своїм життям, особливу увагу фіксуючи на фігурі Обману. Надаючи певної динаміки можливому розвитку зображеної ситуації, вона перетворює картину в аналог свого життя: “Чи й тут, врешті-решт, було так, що все зруйнувалося і впало в гуркітливу прірву розколотих масок та понівечених пелюсток троянд і закривавленого пір'я?”¹⁸. Як бачимо, героїня здійснює не суб'єктивістську деконструкцію картини, не “деконструйоване переписування”, а домислює її як потенцію (звідси й знак запитання), уможливно розвиває її семантику й образи другого плану (маски, пелюстки троянд), в своїй уяві замінивши застиглу живописну статику картини Бронзіно на динаміку її словесного продовження¹⁹. У ситуації “картина-глядач” Мердок концентрує увагу на специфіці психології непрофесійного сприйняття, а не самій інтерпретації. Це дозволяє їй виразніше передати психологічний стан героїні, роздвоєність її свідомості, в якій смисл картини і її стосунки з Ричардом своєрідно співвідносяться, накладаються одне на одне, а також продемонструвати психологічний механізм емоційного впливу твору мистецтва на духовний досвід і почуття людини. Передбачаючи можливість руйнації стосунків із чоловіком, Паула саме під час споглядання картини приймає конструктивне рішення щодо примирення з ним.

Якщо Паула “споглядає” картину Бронзіно, переймається її образами, цікавиться її духовним смислом, то Ричард, носій чуттєвого начала, прагне “відчути” її,

торкається пальцем та гладить уста Венери і Купідона, суб'єктивно вбачаючи у цій картині лише пафос чуттєвості. Зображення різного сприйняття героями одного й того ж об'єкту, дозволяє Мердок психологізувати їх. У повторному, трансформованому, більш глибокому сприйнятті Паулою діалектики Любові та її “супутників”, зображених на полотні ренесансного художника, в акцентуванні ролі Часу відчувається зміна психологічного настрою героїні, вплив емоційного досвіду, просування до Блага Любові. На фоні цих трансформацій чуттєвий жест Ричарда²⁰ підкреслює незмінність його філософії Любові, уявлення про яку допомогла скласти “перша” інтерпретація картини Паулою. В майбутньому це, вочевидь, загрожує виникненням нових колізій у взаєминах Паули й Ричарда, однак цей пласт залишається поза рамками роману.

Картина Бронзіно виразно “подвоєю” проблематику твору Мердок, її алегоризм, “що видобуває субстанції із реальності”, надає їй “інтелігібельного характеру”, якщо скористатися висловом Верне з приводу феномену картини-цитати²¹. Художній простір-реальність зосереджує в собі смисл наочного узагальнення, яке прямо вербально у концетуалізованому вигляді в романі не представлено, а ніби розмите в “словах” героїв – у їхніх абстрактних судженнях про кохання. Картина є носієм проблемного смислу етико-філософської категорії Любові, а не якогось певного повчального висновку, такого в творі Бронзіно взагалі немає. У ньому лише накреслені деякі “приємні” радості та небезпеки, що підстерігають Любов, вони раціоналістично-аналітично унаочнюються в алегоричній образності, яка втілює етичні категорії. У самій картині Бронзіно не відчувається однозначного уславлення Любові як Блага, однак уважне розглядання живописного твору дозволяє Паулі чітко це усвідомити.

Сприйняття-опис картини Бронзіно фокусує неоплатонічне коло ідей про Любов, Істину, Красу, Благо. На думку В.В.Івашевої, ця картина є не лише “філософським коментарем”, а ідейно-образотворчим вузлом роману.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

Мердок використовує мову алегоричної картини як своєрідну форму втілення ідей-концепцій, дотримуючись при цьому властивої Платону образної наочності, яку відзначив Гайдеггер у його “притчі про печеру”²². І в цьому смислі використання письменницею просторового образу печери та картини-цитати підпорядковується загальній художній задачі й відповідає принципам поетики її любовно-філософського роману. Роблячи їх своєрідними центрами реалізації ідейно-проблемного рівня твору, Мердок співвідносить з їхньою допомогою “природне” та “культурне” начала як взаємодоповнюючі складові в осягненні Блага життя й Любові. І в цьому відчувається перегук з культурологічним мисленням ренесансних пасторалістів. Маньєристично-алегорична картина, будучи художньою формою повтору-збагачення проблематики роману, слугує об’єктом етико-емоційного, конкретно-чуттєвого споглядання на семантико-інтелектуальному рівні осмислення-тлумачення персонажем. Вона впливає на душевний стан героїні, переводячи концептуалізоване алегоричне “свято мистецтва”, створене у віддаленому минулому, на рівень повсякденних побутових ситуацій. Паула відчула в картині співзвучність своїм думкам і переживанням, спроектувала її семантику на власну життєву ситуацію та прийняла під впливом твору Бронзіно важливе рішення.

Узагальнений поетичний смисл картини італійського художника не стільки розкриває проблематику Любові, скільки прояснює смисл житейських колізій Паули, надаючи їм глибшого і навіть більш “піднесеного” значення. Дидактичність алегорії, що виступає як приховане поетично-живописне “подвоєння” історії почуттів героїв, є своєрідним варіантом “геральдичної конструкції”, взаємодображення смислу картини в “історіях кохання” персонажів. Тут не у “зменшій”, а в “іншій формі”, іншою художньою мовою виражені як “примноження”, так і прояснення вічної смислової глибини суперечливої природи Любові з її “Приємним”, “Благим”, “Гріховним”,

“Злим”. Утворюються автотекстові зв’язки між художньою семантикою картини Бронзіно і любовними колізіями героїв роману. Піднесене над побутовою дійсністю живописне полотно в якості підкреслено репрезентативної системи узагальненого підходу до проблеми Любові виступає закодованим фрагментом, який Паула “розкодує” в процесі споглядання, і набуває функції тексту-інтерпретанта. Твір Бронзіно несе в собі не лише “заряд моралі”²³, але й те, що Мердок дуже цінує і що називає “відкриттям реальності”²⁴. Смісл картини не просто вводиться до тексту роману, а прояснюється і досягається поступово, на відміну, приміром, від іншого роману Мердок “Дика троянда”, в якому досить прозора семантика картини Тінторетто розкривається за рахунок фіксації фарб, колориту, що подаються крізь призму сприйняття Мілдред, однак не суб’єктивізуються (у її сприйнятті фігурує “глядач”). Картина італійського художника у романі “Приємне і Благе” перетворюється на своєрідний “ключ”, на “простір тексту-посередника, інтерпретанта”.

До речі, реальна грошова ціна живопису Бронзіно у тексті роману навіть не згадується. А ось у “Дикій троянді” ціна шедеву Тінторетто є надзвичайно важливою для розкриття фабули: саме “грошові виміри” найбільше цікавлять Рендла, який перетворює витвір мистецтва на предмет інтриг, завдаючи великих страждань Хьюго. Прекрасне живописне полотно, в якому Хьюго вбачає глибокий естетичний смисл, для Рендла (цього героя письменниця порівнює з Діоніном, котрий перетворюється на Селена) виявляється лише джерелом грошей, що мають забезпечити йому “солодке” життя, а Еммою взагалі оцінюється як “посаг для Рендла”. Зрештою твір Тінторетто купує Національна галерея, де, до речі, знаходиться і картина Бронзіно. Цікаво, що золотий колорит шедеву Тінторетто створює алюзію на реальне “золото”, гроші, які так цінує Рендл, і водночас нагадує про золотаве волосся Ліндзі, його коханої жінки, котра втілює чуттєву красу і також жадає багатства. До того ж у тексті роману прямо

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

говориться, що картина Тінторетто – “це золота мрія Хьюго про інше життя”²⁵, що “Золота Сусанна” асоціюється у нього з колишньою коханою жінкою – Еммою.

Творіння ренесансного художника подається в романі “Дика троянда” через сприйняття Мілдред, котра “давно не була в будинку Хьюго”. Тому введення емпізи видається психологічно вмотивованим: “Картина була не дуже великою, зображувала оголену жінку і майже напевне являла собою ранній варіант фігури Сусанни зі знаменитої “Сусанни й старців” із Віденської галереї ... глядачеві недаремно спадав на думку образ меду, коли він дивився на це нахилене вперед, повне, чудове золотисте тіло, на цю ногу, золотий відблиск якої падав на зелену воду, куди вона занурилася. Під важким хитромудрим сплетінням золотавого волосся сяяло обличчя, вираз якого важко було зрозуміти, – обличчя, яке лише Тінторетто й міг уявити. Одяг її складався із золотих браслетів та перлини, чия матова білизна і відбивала, і поглинала легкі, медового кольору тіні, що оточували її”²⁶.

У “Приємному і Благому” картина, як уже зазначалося, не є предметом грошових розрахунків, вона – не коштовна річ, якою прагнуть заволодіти, як у “Дикій троянді”, і не ікона, як у ”Часі ангелів”, вона – власність музею, куди можуть прийти усі бажаючі й отримати “приємну” естетичну насолоду. А.Мердок, як думається, несвідомо (чи свідомо) полемізує, вводячи в художній простір цього роману локус музею, навколо якого протягом останніх десятиліть ХХ ст. точаться палкі дискусії²⁷. Одні вбачають у музеї “віддиференційований від життя світ мистецтва”²⁸, інші ж стверджують, що “будинок, де висять картини” слід зробити місцем живого спілкування людини й мистецтва, яке, в свою чергу, має бути “тлумаченням існуючого”²⁹. Осмислення Паулою картини Бронзіно рельєфно демонструє живий вплив класичного мистецтва на сучасну людину, що відвідує музей. При цьому письменниця представляє ситуацію суттєво відмінну від тієї, що розгортається у романі Ж.-П.Сартра “Нудота”, коли

головний герой, прийшовши до музею Бувіля, бачить в картинах-портретах лише минуле. Паула, на відміну від Сартрового Рокантена, не вважає картину Бронзіно непотрібним минулим, для неї цей естетично й емоційно значимий твір мистецтва є не просто дорогою “пам’яттю” про колишні часи, а й живою дійсністю, котра може допомогти в реальному житті. У цьому романі лондонський топос Національного музею постає у своїй головній семантичній “значимості” як храм Духовності й Культури.

* * *

Ф.Джеймісон, один із критиків постмодернізму, вважає, що “мистецький твір у своїй застиглій об’єктивній формі може слугувати ключем або ж симптомом певної значно більшої реальності, яка спроможна займати його в якості його кінцевої істини”³⁰. Введення в текст роману опису-інтерпретації картини Бронзіно набуває “ключового” значення. Показ “приємного” прочитання персонажами роману алегоричної ренесансної картини дозволяє Мердок представити сучасні життєво-психологічні колізії в контексті живописного трактування проблем кохання, як їх розумів ренесансний художник-ман’єрист, та ввести їх, таким чином, у коло вічних загальнолюдських метафізичних проблем, що заявлені у назві “Приємне і Благе”. Картина як класична “емфаза”, є своєрідною цитатою і водночас феноменом особливої інтертекстуальності. Алегорична природа твору Бронзіно, прихована в ньому семантична “таїна” зумовлюють потребу в розшифруванні, яке дозволяє різноманітні інтерпретації картини різними персонажами. Ренесансне живописне полотно виступає одним із засобів характеристики психології героїв, оскільки породжує різні етико-емоційні тлумачення, що визначаються душевним станом та настроєм персонажа. Картина – це не лише культурний знак минулого, а й частина теперішнього, яке активно впливає на психологію героїв, імпліцитно утверджує вічну красу, значимість любові й

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

мистецтва. Співвідносячись із заголовком, проблематикою та змістом “Приємного й Благого” (через що її можна розглядати і як феномен паратекстуальності), картина Бронзіно постає як підкреслено репрезентативна система, як ключ до цього роману. Її можна розглядати як “третій текст-інтерпретант” (термін Ямпольського³¹) до транс-текстуальності цього роману А.Мердок. Належачи до творів високого мистецтва, картина Бронзіно піднімається над побутовою дійсністю, змодельованою в романі. Описи різного її сприйняття та інтерпретації допомагають не тільки з’ясувати її “закодовану” семантику, пов’язану насамперед з проблемою Любові, та розшифрувати її алегоричну образність, але й прояснити авторський задум, проблематику та зміст усього роману “Приємне й Благое”. В якості цитати в тексті живописне полотно слугує певним концептуальним повторенням проблемно-ідейного комплексу роману і виступає “інтертекстуальною геральдичною конструкцією” (термін Ямпольського³²): воно у стислій, вираженій іншою образною мовою формі, сповненій дидактичності (що є характерною рисою алегорії), втілює концептуальний відбиток всього роману. Картина-цитата і текст роману взаємовідбивають одне одного, більш того, живописне полотно “подвоює” текст, до якого вводиться. Їхня співвіднесеність відчувається також і у всіляко приховуваній письменницею дидактичності цього проблемно-програмового твору з етико-філософською орієнтацією.

Слід зазначити, що картина Бронзіно знову з’явиться і в романі А.Мердок “Цілком почесна поразка” (1970), але вже в іншій функції – як контраст недосконалої дійсності. Отже, для творчості цієї письменниці характерним виявляється принцип лейтмотивної поетики, концептуальних повторів, наскрізних образів і мотивів (“тенета” буття, сіті кохання, втеча з любовного полону та ін.), котрі в своїй автотекстуальності створюють єдність художньої системи її романістики³³.

-
- ¹ Музеи Рима: Галерея Боризе. Национальная галерея. М., 1971. – С.93-94.
- ² Перед нами, як вважає І.Мізиніна, не просто “звернення до музичних і живописних образів, до інших видів мистецтва”, що було характерною рисою творів англійської літератури XIX-XX століть (більш детально див.: *Мизинина І.Н.* Романи А.Мердок 60^x – нач. 70^x гг. (идеи философии Платона в зеркале художественной структуры). Дис. на соиск. уч. ст. к. филолог. наук. – Красноярск, 1991), а саме ситуація “вдивляння” у живописне полотно, розуміння смислу якого служить ключем до семантичного комплексу твору. Мотив споглядання картини, характерний і для пасторалістики, присутній і в романі Т.Делоні “Джек із Ньюбері”.
- ³ *Зыбайлов Л.К., Шапкин В.А.* Постмодернизм. М., 1993. – С.99.
- ⁴ Про довільність інтерпретації картини див.: *Зверев А.* Послесловие к роману Д.Барнса “История мира в 10^{1/2} главах” // Иностранная литература. – 1994. – №1. – С.231.
- ⁵ *Ильин И.П.* Постструктурализм. Постмодернизм. – М., 1996. – С.186.
- ⁶ *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976. – С.175.
- ⁷ Там само.
- ⁸ *Langmuir E.* The National Gallery // Companion Guide, 1996. – P.106.
- ⁹ *Ивашева В.В.* От Сартра к Платону // Вопросы литературы. –1969. – №11. – С.152.
- ¹⁰ Д.Янг вважає “Бюрю” – “гігантською метафорою значення мистецтва” (див.: *Young D.* The Heart’s Forest. A Study of Shakespeare’s Pastoral Plays. – New Haven; London, 1972. – P.190.)
- ¹¹ Цьому питанню Мердок присвятила спеціальну статтю “Вогонь і Сонце: Чому Платон піддав художника вигнанню” (1976).
- ¹² У романі “Цілком почесна поразка” фігурує власне не картина, а медальйон, що має назву “Алегорія з Венерою і Купідомом”. Мається на увазі той медальйон, що “висить над дверима кімнати музею”, в якому зустрічаються Морган і Руперт, і тому його функція є скоріше прохідною, ніж опорною, і не настільки універсальною, як у “Приємному і Благому”.
- ¹³ *Murdoch I.* The Nice and The Good. – G.B., 1968. – P. 147.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ *Дубовик А.* Палимсесты // Хроника–2000. – 1992. – №2. –С.170.
- ¹⁶ *Мизинина І.Н.* Цит. вид. – С.17.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох.

- ¹⁷ У роботі Н.І.Лозовської, присвяченій концепції людини в творчості А.Мердок, цей аспект спеціально не досліджується (див.: *Лозовская Н.И.* Концепция человека в творчестве Мердок. Автореф. дис. канд. филолог. наук. – М., 1979).
- ¹⁸ *Murdoch I.* Ibid. – P. 337.
- ¹⁹ У цьому полягає відмінність згаданої постмодерністської деконструкції картини Жеріко “Пліт «Медузи»”, представленої у творі Барнса. В чергуванні “досвідченого” й “недосвідченого” поглядів на це полотно формується не реконструкція семантики, а нове тлумачення картини Жеріко.
- ²⁰ Хьюго в “Дикій троянді” теж доторкається до цієї картини. Однак він, на противагу Рендлові, надзвичайно високо ставив естетичне значення картини, тому цей жест в його виконанні означав передусім намагання людини досягнути магію мистецтва: “...він встав і підійшов до картини Тінторетто, яка миттєво полонила його своєю льодовою чарівністю. Він поглянув на полотно, доторкнувся до нього пальцем. Дивно, що це просто фарби, і нічого більше” (див.: *Мердок А.* Дикая роза. Алое и зеленое / Пер. с англ. М.Лорие. – К., 1995. – С.141).
- ²¹ Цит. за: *Ямпольский М.Б.* Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. – М., 1993. – С.76.
- ²² *Murdoch I.* Ibid. – P.306-307. Порівняйте використання цього образу у Хайдеггера: *Хайдеггер М.* Учение Платона об истине // ‘Историко-философский ежегодник’ 86. – 1986. – С.255-275.
- ²³ *Демурова Н.* Метафоры “Черного принца” // *Мердок А.* Черный принц. – М., 1977. – С.197.
- ²⁴ *Murdoch I.* The Sublime and the Good// *Chicago Review.* – № xiii, autumn, 1959. – P.51.
- ²⁵ *Мердок А.* Дикая роза. Алое и зеленое. ... – С.141.
- ²⁶ Там само.
- ²⁷ *Valery P.* Das Problem der Museen//*Wolkenkratzer Art Journal.* – № 13 (August), 1986.
- ²⁸ *Козловски П.* Культура постмодерна. – М., 1997. – С.116.
- ²⁹ Там само. – С.180-181,116.
- ³⁰ *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или логика культуры позднего капитализма //Философия эпохи постмодерна. – Минск., 1996. – С.124.
- ³¹ Див. цит. вид. :*Ямпольский М.Б.* – С.82.
- ³² Там само.
- ³³ Ці наскрізні мотиви, часто заявлені у заголовках одних романів, на рівні тексту реалізуються в інших, що сприяє проясненню загального

кола ідей, представлених в романістиці Мердок. Так, приміром, образ “тенет”, винесений у назву її першого роману “В тенетах” (1954) розтлумачується в “Чорному принці” (1973), де виступає метафорою “бугтя”, що постає у вигляді “всеохоплюючих густих тенет з найдрібнішими переплетеннями”. Внутрішньотекстуальний зв’язок романів А.Мердок все ще потребує спеціального дослідження.

V. Мова і культура

Natalia Carbajosa Palmero
(University of Cartagena, Spain)

Topic change in *As You Like It*: the pleasure of conversation

1. Introduction

The latest linguistic paradigms, pragmatics and cognition, have proved extremely useful not only when applied to language teaching or conversation analysis, among other fields, but also to literature analysis. Pragmatics provides, from its sociolinguistic derivation, the concept of language in use and its implications (the negotiation of meaning, implicatures, politeness theories, etc), while cognition introduces the point of view of inference and information storage during the interaction. If this application is possible for any literary text, it is doubly pertinent for the analysis of a dramatic text, as many authors have stated:

“Rules and principles governing real-life conversation on the one hand and dramatic dialogue on the other are close enough to allow the application of methods that have been originally devised for the study of real-life conversation to the investigation of dramatic dialogue.”¹

In the case of Shakespearean theatre, this textual approach has been amply developed in its multiple aspects: reference and deictics in regard to *Othello* and *Julius Caesar*²; conversational maxims in *Hamlet*³; inference strategies in *Henry VIII*⁴; turn-taking and floor control in *King Lear*⁵; among many others.

In this article, part of a famous scene from *As You Like It* (VI,1,36-150) is going to be briefly analysed from the perspective of topic change, without forgetting the semiotic

conditions imposed by a hypothetical Elizabethan representation. The scene has been taken from the *Arden* edition of the play.

2. Analysis

The chosen scene corresponds to the second relevant encounter between Orlando and Rosalind disguised as Ganymede in the joyful atmosphere of the Arden forest, where the menaces of the civilised world have been temporarily suspended. The conversation does not arise spontaneously, as its participants have previously agreed to their speaking roles: Orlando is Ganymede's "pupil" in amorous learning, and therefore he is willing to let his "teacher" dominate the conversation. To complicate things more, Orlando accepts to address the young he thinks Ganymede deictically as Rosalind, because he has to simulate that he is really wooing her. The erotic and theatrical implications of such visual play, especially upon an Elizabethan stage where men had to assume the role of women characters, have already been discussed by many authors, and mostly by feminist critics⁶, as they create by themselves a whole world of allusions and polysemic messages between the stage and the public.

Although the exclusive topic of conversation, therefore, is Orlando's immersion in Rosalind-Ganymede's particular *Ars amandi* lesson, it experiences certain changes throughout their encounter. If we understand by *topic* any event considered to be "tellable", *topic change* or *topic drift* the mechanisms by which information progresses, and *topic conflict* the possible misunderstanding, by any of the speakers, of the mechanism in the previous two concepts⁷, in the case of *As You Like It* we have to add a whole repertoire of communicative conventions: a) those imposed by the dramatic genre, which makes the relevant information advance much quicker than in real conversation, and b) those agreed by the speakers, as they have been previously described.

Bearing these factors in mind, we have singled out five different topic drifts within the main topic, all of them introduced by Rosalind. These are as follows:

1. Lines 36 to 50: the expected speech act for the beginning of a conversation, a greeting, is displaced by a reproach (“Why how now Orlando, where have you been all this while? You a lover! And you serve me another trick, never come in my sight more”), what obliges Orlando to produce a feeble protestation first, and a complete apology afterwards (“Pardon me dear Rosalind”). In this way the complete supremacy of Ganymede-Rosalind is established: s/he is not going to tolerate any misdemeanour from the other part.

2. Lines 51 to 64: in the process of amatory instruction, a recurrent topic derivation is the anxiety for women infidelity or, colloquially said, *cuckoldry*, as Rosalind superbly states with the metaphor of a snail: “Why horns – which such as you are fain to be beholding your wives for”. The Renaissance patriarchal societies state this fear in all their popular cultural manifestations, and Rosalind, who is able to see further than tradition, makes use of them for her own mocking purposes.

3. Lines 65 to 104: Rosalind is “in a holiday humour” and makes a request: “come, woo me, woo me”. She is thus letting the simulation game advance in her own profit, apart from enjoying the mere pleasure of her wit in conversation. As Coulthard states: “the relative frequency of marked topic introduction is some measure of the quality in conversation”⁸. Following with her strategy of making fun of all the current traditions – mainly through a degrading language, especially by images of animals, and within the rhetorical pattern of the *digressio* – including mythological icons, she introduces a sub-topic about the fact that nobody dies for love:

“Troilus had his brains dashed out with a Grecian club, yet he did what he could to die before, and he is one of the patterns of love. Leander, he would have lived many a fair year (...) men have died from time to time and worms have eaten them, but not for love”⁹.

4. Lines 105 to 134: Rosalind shows herself “in a more coming-on disposition”. Carried by the pleasure of the conversation – this is a play in which, basically, to enjoy conversation is equivalent to plot development –, she moves her simulation forward to its next stage: the wedding enactment. Obviously, the value of the declarative acts with which they both commit to marriage (“I take thee Rosalind for wife” / “I take thee Orlando for my husband”) is null, as the circumstances are not valid for its real performance, with Rosalind’s cousin Celia playing the part of the priest.

5. Lines 135 to 150: Rosalind chooses the typical topic variant which rises after a wedding episode: “Now tell me how long you would have her, after you have possessed her?”. Orlando’s response, “For ever, and a day”, epitomizes a romantic vision of eternal love which is immediately deconstructed by Rosalind/Ganymede through a misogynist discourse on the inconstancy of women. She uses all the canonised images available – taken from Medieval texts and purposely degrading – about women: “cock-pidgeon, parrot, ape, monkey, shrew”). This is probably the most interesting part of the conversation, as Rosalind adopts, thanks to her disguise, an alien word to herself. She translates the stereotyped thoughts of a male mind, a definite example of what Bakhtin called *alien discourse* with double meaning¹⁰; the semiotic game enacted (a woman talking against women in an estranged register) turns her whole *digressio* into a burlesque episode.

The cognitive implications of Rosalind’s speech are also worth considering. The concept of *cognitive environment*¹¹ refers to the previous shared knowledge of the individuals engaged in conversation, necessary for a gradual and progressive introduction of new information. Rosalind activates both Orlando’s and the public’s frame of mind on love questions, that is, its best-known facet, only to submit it to her own judgement.

We could continue skimming all the occasions, in the play, in which Rosalind illustrates the rest of the characters on the subject of love. But the scene evoked should serve to state

how, through a privileged use of topic shift in conversation, together with a command of *alien voices* in disguise and a deep knowledge of the love and courtship traditions she means to derive, she stages her version of conversational strategies and for her own purposes.

3. Conclusions

The whole scene takes place in prose, as it corresponds to the most pleasurable phases of comedy. Agile, comic, witty prose is the ideal weapon for demythologizing and parody. Rosalind's *Ars Amandi* – let's not forget that Shakespeare contracts, in this play, an unpayable debt with Ovid – is superior to Orlando's pastoral-romantic conception of love and to stereotypes from popular culture like cuckoldry or female shrewdness. Hers is a Renaissance concept of love, based on intellectual equality and affect further than the *love at first sight* principle, which became known in the different European countries thanks to the circulation of Castiglione's *Il Cortegiano*. Other Shakespearean characters, like Beatrice and Benedick in *Much Ado About Nothing*, are also debtors to this love and wooing model:

*“[They] represent a new concept of love, which (...) doesn't force them to communicate through the oft-repeated love topics, nor sorts them out in differentiated roles according to their sex; rather, it implicates both participants by a dialogue rich in witty remarks and indirect interpretative resources.”*¹²

If Orlando is meant to be worthy of Rosalind's affection, he has to be trained first in the proceedings of the right approach to love, free of preconceived ideas and clichés. Rosalind-Ganymede, the master-mistress of the learning process, will guide him through the process of learning. For McCaules, this is the real message Rosalind is communicating to the audience while she is talking to Orlando:

“We receive this information when we witness Rosalind's detachment from the role she plays, a detachment signalled by

her mastery of the text of that role and her capacity both to put it on and to take it off again."¹³

The semiotic derivations of this process, finally, are signalled by the erotic confusions involved in disguise and *personnae*. Rosalind puts on and takes off discourses and voices by conveniently changing the topic, but also by visual display. The result is, necessarily, erotic confusion explored to the limit:

*"The eroticism of Shakespearean comedy (...) is consistently experimental, as plays exploit erotic resistance in order to generate dramatic conflict, pursuing a plurality of possible pleasures before the seemingly inevitable capitulation."*¹⁴

When Rosalind casts off her disguise and accepts Orlando, at the final steps of the play, she also gives in her control of the discourse and its consequent sources of pleasure, both visual and linguistic. The pervading impression, however, is that of having attended a unique example of regulated interaction, wonderfully orchestrated, for the benefit of he who still has to achieve the required level in love conversation or, rather said, in love practice.

Thus the tools linguistic paradigms offers to us, combined with dramatic theory, Renaissance cultural conventions and other Knowledge areas, set forth in their own interactive process and enrich any textual analysis carried out in the literary field, as they do in others. As pragmatics states, *speech is action*, so Rosalind is a supreme *actant* and her contribution must be approached from all possible prisms available.

¹ *Rudanko Juhani*. Pragmatic Approaches to Shakespeare. – New York: University Press of America, 1993. – P.19.

² *Serpiery Alessandro*. "Reading the Signs: Towards a Semiotic of Shakespearean Drama" //Alternative Shakespeares / John Drakakis (ed.). – London: Methuen, 1991. – P.119-143.

³ *Schauber Ellen and Spolsky Ellen*. "Reader, Language and Character". //Bucknell Review 26:1, 1981. – P.33-51.

V. Мова і культура.

- ⁴ *Bolton W. F.* Shakespeare's English: Language in the History Plays. – Oxford: Blackwell, 1992.
- ⁵ *Herman Vimala.* “Dramatic Dialogue and the Systematics of Turn-Taking” // *Semiotica* 83, 1991. – P.1-2, 97-121.
- ⁶ *Ángeles, de la Concha María et al.* Literatura Inglesa hasta el siglo XVII, vol. II. – Madrid: UNED, 2002. – P.133-139; *Hidalgo Pilar.* Shakespeare Postmoderno. – Universidad de Sevilla, 1997. – P.19-52.
- ⁷ *Coulthard Malcolm.* An Introduction to Discourse Analysis. – London: Longman, 1985. – P.79-82.
- ⁸ *Coulthard Malcolm.* Advances in Written Text Analysis. – London: Routledge, 1994. – P.80.
- ⁹ *Shakespeare William.* As You Like It. The Arden Editions of the Works of William Shakespeare. – London: Routledge, 1991.
- ¹⁰ *Bajtín Mijail.* Teoría y estética de la novela. – Madrid: Taurus, 1989. – P.141.
- ¹¹ *Dijk, Van Teun A. and Kintch, Wallace.* Strategies of Discourse Comprehension. — New York: Academic Press, 1983. – P. 46.
- ¹² *Carbajosa Natalia.* “Beatrice y Benedick en Much Ado About Nothing: análisis pragmático”. *Atlantis* XIX (2), 1997. – P.42.
- ¹³ *McCaules Michael.* “Shakespeare, Intertextuality, and the Decentered Self”.// *Shakespeare and Deconstruction/ Douglas Atkins and David M. Bergeron* (eds.). – N.Y.: American University Studies, 1988. – P.194.
- ¹⁴ *Traub Valerie.* Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama. – London: Routledge, 1992. – P.17.

VI. 3 майстерні художнього перекладу

Вибрані ліричні твори слизаветинців

Переклад Шкловської Олени

**NICOLAS BRETON
A SONG BETWEEN
WIT AND WILL**

**НИКОЛАС БРЕТОН
РОЗУМ І ВОЛЯ**

Wit. What art thou, Will?
Will. A babe of Nature's brood.
Wit. Who was thy sire?
Will. Sweet Lust, as lovers say.
Wit. Thy mother who?
Will. Wild lusty wanton blood.
Wit. When wert thou born?
Will. In merry month of May.
Wit. And where brought up?
Will. In school of little skill.
Wit. What learn'dst thou there?
Will. Love is my lesson still.

P.: Ти, Воле, хто?
B.: З сім'ї Природи я.
P.: Хто батько твій?
B.: Жагою звуть коханці.
P.: А матір?
B.: Кров'ю хтивою буя.
P.: Коли ти народилась?
B.: В травні вранці.
P.: Де вчилась?
B.: Початкова школа в нас.
P.: Предмет?
B.: Любов — тоді і повсякчас.

Wit. Where read'st thou that?
Will. In lines of sweet delight.
Wit. The author who?
Will. Desire did draw the book.
Wit. Who teacherh?
Will. Time.
Wit. What order?
Will. Lovers' right.
Wit. What's that?
Will. To catch content by hook or
crook.
Wit. Where keeps he school?
Will. In wilderness of woe.
Wit. Why lives he there?
Will. The Fates appoint it so.

P.: Підручник твій?
B.: Розрад і втіх статут.
P.: Хто автор?
B.: Знаєш, це бажань робота.
P.: А вчитель?
B.: Час.
P.: Закон?
B.: Це право тут.
P.: На що?
B.: На все, щоб мати
Насолоду.
P.: Де школа часу?
B.: В пустищі скорбот.
P.: Чому він там?
B.: За Долених турбот.

VI. 3 майстерні художнього перекладу.

<i>Wit.</i> Why did they so?	<i>P.:</i> Яких турбот?
<i>Will.</i> It was their secret will.	<i>B.:</i> Таємна воля, знав?
<i>Wit.</i> What was their will?	<i>P.:</i> Яка?
<i>Will.</i> To work fond lovers woe.	<i>B.:</i> Коханцям горя завдавати.
<i>Wit.</i> What was their woe?	<i>P.:</i> А горе це?
<i>Will.</i> By spite their sport to spill.	<i>B.:</i> Невдалість певних вправ.
<i>Wit.</i> What was their sport?	<i>P.:</i> Яких це вправ?
<i>Will.</i> Dame Nature best doth know.	<i>B.:</i> Природі краще знати.
<i>Wit.</i> How grows their spite?	<i>P.:</i> Невдалість через що?
<i>Will.</i> By want of wish.	<i>B.:</i> Бажання брак.
<i>Wit.</i> What's that?	<i>P.:</i> Бажання? Що це?
<i>Will.</i> Wit knows right well, Will may not tell thee what.	<i>B.:</i> Розумієш так.
<i>Wit.</i> Then, Will, adieu.	<i>P.:</i> Ну, Воле, йди.
<i>Will.</i> Yet stand me in some steed.	<i>B.:</i> Пожити б у коні!
<i>Wit.</i> Wherewith, sweet Will?	<i>P.:</i> Шановна, як?
<i>Will.</i> Alas, by thine advice.	<i>B.:</i> Зарадь, тобі видніше!
<i>Wit.</i> Whereto, good Will?	<i>P.:</i> Зарадити?
<i>Will.</i> To win my wish with speed.	<i>B.:</i> Пожити без борні.
<i>Wit.</i> I know not how.	<i>P.:</i> Цього не вмію.
<i>Will.</i> O Lord, that Will were wise!	<i>B.:</i> Чом не я мудріша?!
<i>Wit.</i> Woulst thou be wise?	<i>P.:</i> Мудріша?
<i>Will.</i> Full fain.	<i>B.:</i> Так!
<i>Wit.</i> Then come from school! Take this of Wit: Love learns to play the fool.	<i>P.:</i> Піди до школи знов. Та Розум знав: на дурня вчить любов.

HENRY CHETTL WILY CUPID

Trust not his wanton tears,
Lest they beguile ye;
Trust not his childish sigh,
He breatheth stily.
Trust not his touch,
His feeling may defile ye;
Trust nothing that he doth,
The wag is wily.
If you suffer him to prate,

ГЕНРІ ЧЕТТЛ ПІДСТУПНИЙ КУПІДОН

Не вір його сльозам,
Бо зачарує;
З дитячих позіхань
Лови – хитрує.
Ще бійся доторкань,
Бо заплямує;
В усіх з усіх діянь
Жартун шахрує.
Як патякання терпів,

You will rue if over-late.
Beware of him for he is witty:
Quickly strive the boy to bind,
fear him not for he is blind:
If he get loose, he shows no pity.

Пожалкуєш поготів.
Кмітливий він – остерігайся:
В’яжи відразу – хлопець цей,
На щастя збавлений очей:
А вирветься, то начувайся!

THOMAS LODGE

For pity, pretty eyes surcease
To give war! and grant me peace.
Triumphant eyes, why bear you arms
Against a heart that thinks no harms?
A heart already quite appalled,
A heart that yields and is enthralled?
Kill rebels, proudly and resist;
Not those that in true faith persist,
And conquered serve your deity.
Will you alas! Command me die?
Then die I yours and death my cross;
But unto you pertains the loss.

ТОМАС ЛОДЖ

Прекрасні очі, припиніть
Війну і мир мені верніть.
Та нащо й зброя вам була
Для серця, що не знає зла?
Дивіться: злякане давно,
Скорилось враженим воно.
За гордий опір б’ють серця.
Моє ж цій вірі до кінця
Здалось, щоб служити вам.
Помре, яка користь богам?
Та хочеш того, вмру твоїм.
Сумління впорається з цим?

SIR WALTER RALEICH THE DESCRIPTION OF JEALOUSY

A seeing friend, yet enemy to rest;
A wrangling passion, yet a gladsome
thought;
A bed companion yet a welcome guest,
A knowledge wished, yet found too
soon unsought:
From heaven supposed, yet sure
condemned in hell
Is jealousy, and there forlorn doth
dwell.

СЕР ВОЛТЕР РЕЛІ ОПИС РЕВНОЩІВ

Правдивий друг, та відпочинку
враг;
Кипіння чвар, та прагнення мети;
Товариш злий, та частий у
гостях;
Жадання знань, що ніде їх
знайти;
Цей дар небес чомусь у пеклі
ждуть.
Де ревності, там розпачі живуть.

And thence doth send fond fear and

І звідти шлють лукавий страх на

VI. 3 майстерні художнього перекладу.

false suspect
To haunt our thoughts, bewitched by
mistrust;
Which breeds in us the issue and effect;
Both of conceits and actions far unjust;
The grief, the shame, the smart whereof
doth prove,
That jealousy's both death and hell to
love.

For what but hell moves in the jealous
heart,
Where restless fear works out wanton
joys,
Which doth both quench and kill the
loving part,
And cloyes the mind with worth than
known annoys,
Whose pressure far exceeds hell's
deeps extremes?
Such life leads Love, entangled with
misdeeds.

нас,
У слід думкам біжить підозри
путь;
Із недовіри визріває сказ,
На хиби й помилки штовхає
лють;
Велике горе докази збира
Того, що пристрасть в ревнощах
вмира.

Хіба ж не смерть ревниве серце
рве?
Невинний жарт – і вічний страх
за ним,
Любов від цього гасне,
не живе,
А розум скуто жахом
нелюдським.
Пекельний тиск – ніщо – це
гірший стан:
Життя любові сповнене оман.

Summaries

Helmut Bonheim

The Information Society

The meaning of the popular label “information society” considered in relation to the system of education is under the analysis in the article. In the author’s opinion we should interpret “information” in a broader sense. Otherwise we distort the essence of higher and secondary education that are not to be reduced to mere collection of facts and data.

Petro Bilous

The poem “The Labyrinth” by Khoma Evlevych: an attempt to enter the Renaissance

The poem “The Labyrinth” (1625) written by Khoma Evlevych synthesizes Renaissance traditions with those of the Ancient Times and Middle Ages. In the article the poem is viewed as a result of creative search in ancient Ukrainian poetry, with the orientation for ideas and artistic forms of Renaissance as its dominant.

Olena Lilova

The peculiarities of interpreting the ancient plot in the tragedy "Jocasta" (1566) by G.Gascoigne and F.Kinwelmersh.

The author reveals the peculiarities of interpreting the plot of Euripides' "Phoenissæ" by the English Renaissance authors G.Gascoigne and F.Kinwelmersh. The scholar comes to the conclusion that the Renaissance men of letters' variant of the Greek tragedy is characterized by the use of Roman dramatic technique and by the attempts to christianize the ancient material as well.

Kateryna Vassylina

Genre peculiarities of English religious and political pamphlet of XVI C.

The peculiar features of the poetics of religious and political pamphlet that represents the initial stage of the pamphlet tradition development in England are under consideration in the article. Tracing the evolution of this thematic group of Elizabethan pamphlet literature, the author of the article singles out the characteristic features of pamphlet narration, pays special attention to those traits of poetics that distinguish pamphlet from sermon and treatise.

Ludmila Pastushenko

Ethic concepts of Northern Humanism in the tradition of German “political” novel of the XVII C.

Ch.Weise’s “political” novels are the object of scientific consideration in the article. The scholar traces the ethical ideals of “political” novelists of the XVII C. back to the morals of the thinkers of Northern Humanism.

Summaries

Nataliya Torkut

To the problem of the peculiarities of English Humanism

The author of the publication emphasizes insufficient study of the notion “English Humanism” and singles out social, cultural and mental prerequisites of those difficulties which one can't but face while trying to realize the contradiction of humanistic movement in England. Besides the author outlines the possible ways of further comprehension of the problem.

Iryna Letunovs'ka

Mannerism as a new aesthetic system in the history of culture

The analysis of works by Western and Russian scholars who contributed much into the definition of the concept “mannerism” is presented in the article. Special attention is paid to those specific features of mannerism which distinguish it from close artistic systems – those of renaissance and baroque.

Olga Alisseyenko

On the artistic function of the Renaissance painter's picture in Murdoch's novel “The Nice and The Good”

This article looks into the artistic function of the picture, which was painted by the Renaissance mannerist Bronzino, in the poetics of the love-philosophical novel written by A. Murdoch “The Nice and The Good”. The space of the picture as the object of aesthetic perception of the characters is connected with the dynamics of comprehending individual and psychological peculiarities of a human being. The author of the article emphasizes that the picture concentrates the main problems and ideas of the novel, expresses the concept of goodness of art which was very meaningful in the writer's system of values.

Natalia Carbajosa Palmero

Topic change in *As You Like It*: The pleasure of conversation

The linguistic principles of conversation analysis have been successfully applied to dramatic dialogues, although taking into account the conventions imposed by the dramatic text and its performance. One of such principles is the topic, indispensable for the introduction of new information. For the purposes of the present article, we are going to analyze Rosalind's and Orlando's love conversation in *As You Like It*, superbly commanded by Rosalind's lesson on the art of loving, through the perspective of topic change, so as to obtain a deeper knowledge of all the meanings, intentions and stereotype deconstruction involved in the process.

Olena Shklovs'ka

The translations of poems by English Renaissance writers Nicolas Breton, Henry Chettle, Thomas Lodge and Walter Raleigh are presented in the heading “Translators Workshop”.

Резюме

Бонгейм Гельмут

Информационное общество

В статье раскрывается значение популярного сегодня терминологического ярлыка «информационное общество». По мнению автора, ограниченность наших представлений о современности как об информационной эпохе грозит искажением смысла среднего и высшего образования, которое ни в коем случае не должно сводиться к простому коллекционированию фактов и данных.

Билоус Петр

Поэма “Лабиринт” Фомы Евлевича: попытка войти в Ренессанс

Стихотворное произведение Фомы Евлевича «Лабиринт» (1625) синтезирует античные, средневековые и ренессансные традиции. В данной статье эта поэма рассматривается как результат творческих поисков в древней украинской поэзии, доминантой которых была ориентация на идеи и художественные формы эпохи Возрождения.

Лилова Елена

Особенности интерпретации античного сюжета в трагедии "Иокаста" (1566) Дж.Гасконя и Ф.Кинвелмерша

Автор статьи анализирует специфику трактовки сюжета древнегреческой трагедии "Финикиянки" Еврипида в пьесе "Иокаста" английских позднеренессансных авторов Дж.Гасконя и Ф.Кинвелмерша. Исследовательница приходит к выводу, что, разрабатывая известный древнегреческий сюжет, литераторы эпохи Возрождения широко использовали приемы римской драматургической техники, а также ввели в классический материал некоторые христианские мотивы.

Василина Екатерина

Жанровое своеобразие английского религиозно-политического памфлета XVI ст.

В данной статье рассматриваются особенности поэтики религиозно-политического памфлета, который стоял возле истоков памфлетной традиции в Англии. Прослеживая эволюцию данной тематической группы елизаветинской памфлетистики, автор статьи выделяет характерные особенности памфлетной наррации, обращает особое внимание на те черты поэтики, которые отличают памфлет от проповеди и трактата.

Пастушенко Людмила

Этические концепции северного гуманизма в традиции немецкого «политического» романа XVII века

Объектом научного осмысления в данной статье является «политическая» романистика Х.Вейзе («Три величайших в свете дурака», 1673 и «Три величайших в свете умника», 1675). Автор прослеживает линию преемственности от этических идеалов

Summaries

мыслителей северного гуманизма к нравственным исканиям «политических» романистов XVII века.

Торкут Наталья

Специфика английского гуманизма (к постановке проблемы)

Акцентируя внимание на недостаточной изученности понятия «английский гуманизм», автор публикации выявляет социокультурные и гносеологические предпосылки тех сложностей, с которыми неизбежно сталкивается исследователь, пытаясь постичь противоречивость гуманистического движения в Англии. Кроме того, в статье намечены возможные пути дальнейшего осмысления данной проблемы.

Летуновская Ирина

Маньеризм – новая эстетическая система в истории культуры

В статье представлен анализ исследований западных и российских ученых, внесших весомый вклад в определение концепции «маньеризм». Особое внимание уделено отличиям маньеризма от смежных художественных систем – от ренессанса и от барокко.

Алисеенко Ольга

О художественной функции картины ренессансного художника в романе А.Мёрдок “Приятное и Благое”

Данная статья посвящена осмыслению художественной функции картины ренессансного художника-маньериста Бронзино в поэтике проблемного любовно-философского романа А.Мердок “Приятное и Благое”. Пространство картины, как объект эстетического восприятия героев этого произведения, связывается с динамикой постижения индивидуально-психологических особенностей человеческой личности. Подчеркивается, что картина, концентрируя в себе основные проблемы-идеи романа, выражает концепцию благости роли искусства, очень значимую в системе ценностей писательницы.

Пальмеро Наталия Карбаёва

Изменение темы в “Как вам это понравится”: радость общения

Исследовательница рассматривает один из диалогов в комедии В.Шекспира «Как вам это понравится», применяя лингвистические принципы анализа коммуникативного акта, а также принимая во внимание особенности драматургических текстов и их сценического воплощения. Особое внимание уделяется теме произведения как средству репрезентации информации. Диалог, в котором Розалинда преподносит Орlando урок по искусству любви, анализируется с точки зрения тематического сдвига, направленного на получение более полного представления обо всех значениях и интенциях, а также с точки зрения деконструкции стереотипов, присутствующих в этом акте коммуникации.

Шкловская Елена

В рубрике «Переводческая мастерская» представлены переводы стихотворений английских позднеренессансных поэтов Николааса Бретона, Генри Четтла, Томаса Лоджа и Уолтера Рели.

ЗМІСТ

Замість передмови

Бонгейм Гельмут. Інформаційне суспільство. (Переклад *Юрія Черняка*) 3

I. Україна в контексті європейського Відродження

Білоус Петро. Поема “Лабіринт” Хоми Євлевича: спроба вийти у
Ренесанс 12

II. Історико-літературний процес

Лілова Олена. Особливості інтерпретації античного сюжету в
трагедії "Іокаста" (1566) Дж.Гасконя і Ф.Кінвелмерша 22

Василина Катерина. Жанрова своєрідність англійського релігійно-
політичного памфлету XVI ст. 39

Пастушенко Людмила. Етичні концепції північного гуманізму в
традиції німецького “політичного” роману XVII століття 47

III. Полемічна трибуна

Торкут Наталія. Специфіка становлення і розвитку гуманізму в
Англиї (до постановки проблеми) 59

Летуновська Ірина. Маньєризм – нова естетична система в історії
культури 76

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Алісеєнко Ольга. Про художню функцію картини ренесансного
художника в романі А.Мердок “Приємне і блага” 90

V. Мова і культура

Palmero Natalia Carbajosa. Topic change in *As You Like It*:
the pleasure of conversation 108

VI. З майстерні художнього перекладу

Вибрані ліричні твори елизаветинців.

Переклад *Шкловської Олени* 115

Summaries (англійською мовою) 119

Резюме (російською мовою) 121