

I. Історико-літературний процес

*Няццу Анатолій
(Чернівці)*

Ренесансна традиція в контексті світової літератури (теоретичні аспекти)

Література Відродження створила чимало зразків, що переходять з епохи в епоху і стали традиційними для літератури. У формально-змістовних аспектах найбільш активними є шекспірівські та сервантесівські сюжети, образи і мотиви, що набули нових значень, активно пристосовуються і трансформуються відповідно до запитів культур-реципієнтів.

У літературі ХХ століття подібні структури нерідко відіграють роль своєрідних морально-психологічних моделей, що мають чітко виражені гносеологічну, прогностичну, поведінкову і аксіологічну функції. Активність міфологічних і легендарних сюжетів зумовлюється, з одного боку, загальновідомістю використовуваних культурних зразків і багатозначністю їхніх структурно-змістових характеристик; з іншого боку – підкресленою актуалізацією позачасових координат традиційних сюжетів, перенесенням художньої уваги з розробки подієвого плану на всебічні дослідження світоглядних і моральних мотивувань канонічних ситуацій. Завдяки цьому у творі формується багат шаровий асоціативно-символічний підтекст, який встановлює змістовні зв'язки й перегуки конкретно-історичного, національного з універсальним, усечасним. Інакше кажучи, міфологічні і легендарні структури слугують своєрідним ідейно-естетичним каталізатором і концентратом загальнолюдської пам'яті, який

I. Історико-літературний процес

дозволяє через сполучення багатьох змістових різночасових рядів включати конкретні процеси в контекст світових духовних пошуків і традицій, досліджувати аксіологічні детермінанти створюваних художніх моделей.

К.Бальмонт трактує цю думку більш широко, надаючи їй загальнолюдського звучання: “Окремі країни землі роз’єднані природою і людьми. Але є світове перегукування від країни до країни. Одна другій дарує свій красивий звичай, або правильну думку, або слово пісні, або подвиг, що пробуджує душі, самі різні... Країна країні посилає в століттях вісника, щоб країни не здичавили у своїй відокремленості, – такого глашатая, який говорить однаково переконливо і своїм рідним, і всім чужим. Гексаметри Гомера хіба не співають дотепер і у зміненій Елладі, і у блідій Норвегії, і у вченій Німеччині..? І хіба не читає “Дон-Кіхота” і російський школяр, і посудниця в Аргентині, і гордовитий англієць?..”¹. Як бачимо, лейтмотивом наведених і багатьох інших подібних формулювань є безумовне ствердження необхідності виваженого підходу до загальнокультурної спадщини, що надає смислу кожній епосі-реципієнту, збагачує її повсякденність колосальним досвідом попередніх поколінь. Крім того, саме традиція, зберігаючи національну специфічність конкретної культури, здійснює її універсалізацію, дозволяє осмислити “приватне” життя окремого народу з точки зору багатьох інших національних континуумів.

У процесі літературної еволюції легендарно-міфологічний матеріал виявляє себе як традиція, що розвивається, долає тимчасове, віджило і активно вбирає в себе продуктивні елементи нової реальності у всій складності взаємодії її гармонії й протиріч. Розгляд закономірностей функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу в літературі ХХ ст. засвідчує, що легендарно-міфологічні структури зберігають свою потенційну актуальність протягом століть і постійно “видобуваються” із загальнокультурної пам’яті для осмислення як загального, так і, головне, конкретного

національно-історичного. Обумовлено це тим, що чимало легендарно-міфологічних ситуацій являють собою своєрідне проектування певних морально-психологічних станів і конфліктів на іншу (тобто відмінну від колишньої) систему цінностей. При цьому для забезпечення впізнаваності ситуації має зберігатися мінімальний комплекс обставин, який стимулює усвідомлене сприйняття подієво-семантичних і аксіологічних домінант традиційного матеріалу в його нових літературних трансформаціях (ситуації Едипа, Прометея, Антігони, Нарциса, Медеї, Кассандри, Дон Жуана, Дон Кіхота, Фауста та ін.).

Загальновідомі легендарно-міфологічні ситуації провокують у новому літературному контексті певні морально-психологічні конфлікти, що співзвучні духовним запитам тієї епохи, що сприймає. Для подібних творів принципово важливою характеристикою є своєрідний взаємоперехід тексту і дійсності, причому складові інтертексту взаємопідпорядковані одна одній, послідовно визначають характер сюжетного розвитку та тих колізій, що виникають у зв'язку з цим, сприяють змістовій взаємодії численних асоціативно-символічних планів. Завдяки цьому легендарно-міфологічний контекст “об’єктивується”, а соціально-історична дійсність, що моделюється, піддається активній універсалізації. “Багатоголосся” культурологічних рядів, яке виникає при цьому, надає авторові твору додаткові гносеолого-аксіологічні можливості у створенні художнього тексту, а дослідникам – широкий інтерпретаційний діапазон у прочитанні твору.

У процесі функціонування роль класики з точки зору діахронії і синхронії стає багатозначною, культурно-історичні та інші контексти визначають характер її зближень і розходжень з епохою-реципієнтом. При цьому характер переакцентації традиційних поведінкових і аксіологічних моделей визначається комплексом чинників, які у свою чергу тісно пов’язані з онтологічними домінантами історично рухомого духовного контексту. Функціонально-семантичне виснаження якогось традицій-

I. Історико-літературний процес

ного матеріалу пояснюється “втомою традиції”, викликаною рядом факторів. Як уже зазначалося, характер звернення до традиційних структур зумовлюється тими соціально-ідеологічними і духовними чинниками, що в дану епоху визначають життя соціуму. У такому разі функціонально-семантичні рівні рецепції матеріалу в багатьох випадках демонструють орієнтацію на пануючий естетичний і культурологічний фон.

Так, цілком очевидно, що класицистичні, сентименталістські й романтичні інтерпретації традиційного сюжетно-образного матеріалу визначаються вимогами пануючого літературного напрямку, течії, творчого методу. Філософсько-естетичні та власне художні “канони”, які досить жорстко регулюють духовний контекст певної культури, визначають характер трансформації змістових доміант загальновідомого матеріалу. Його традиціоналізовані функціонально-семантичні характеристики піддаються жорсткому переосмисленню, руйнуються сталі стереотипи сприйняття, виробляються функціонально перспективні напрямки рецепції національними культурами.

При різноманітних, часом зовсім протилежних загальновідомому змісту трактуваннях героя в його нових літературних “іпостасях”, безумовно присутній своєрідний мотиваційно-поведінковий імператив, який забезпечує впізнаність ситуацій та їх “необхідне” трактування. Саме реалії культурно-історичної дійсності (соціально-ідеологічні, політичні, духовні) “реанімують” конкретні структури, що знаходяться в “запасниках” світової культури.

Оцінюване нами сьогодні “тільки теперішнє” під впливом тенденцій, що складаються у розвитку цивілізації, може мати безліч варіантів у прогнозованому майбутньому, давно забуте “старе” демонструє схильність до змістової актуалізації. Цим пояснюється семантична рухливість таких понять, як “гамлетизм”, “фаустианство”, “донкіхотство” та ін.; у той же час практично незмінними залишаються поняття “прометеїзм”, “одіссея”, “робінзонада”, “едипів комплекс”, “нарцисизм” та ін.

Будь-який функціонально значимий елемент новизни провокує реципієнта на зближення, порівняння, протиставлення нового варіанта традиційної структури з її вихідним зразком, що дозволяє оцінити діалектику традиційного й оригінально-авторського в конкретній інтерпретації на багатьох формально-змістових рівнях. Складна подієва структурованість традиційного сюжетно-образного матеріалу часто передбачає багатоваріантність його функціонування в різних національних літературах.

Подієва домінанта визначає, наприклад, характер функціонування міфу про Амфітріона, заснованого на сімейно-побутовій колізії (класичний варіант “любовного трикутника”), яка традиційно припускає найширший діапазон інтерпретації. Тож при пристосуванні міфу до християнських догматів, ренесансного принципу тілесної розкнутості, раціоналістичної етики або при романтичному акцентуванні трагічної роздвоєності індивідуальної свідомості – у всіх випадках домінуючим є подієвий аспект, що базується на принципі “*qui pro quo*” і має переважно розважальний характер (Плавт, Камоєнс, Хуан де Тиманеда, Ж.Ротру, Т.Гейвуд, Д.Драйден, Ж.Б.Мольєр та ін.). Драматургія ж ХХ ст. надає поведінкову і моральну свободу міфологічній героїні, яка у попередніх трактуваннях не підозрювала, що за зовнішністю Амфітріона приховується олімпієць Зевс (винятком, мабуть, є тільки комедія Клейста “Амфітріон”, у якій намічається тенденція до руйнування міфологічної традиції).

У сучасних варіантах Алкмена стоїть перед необхідністю свідомо зробити вибір, хто для неї є важливішим: людина чи бог. Завдяки подібному сюжетному ходу античний міф одержує не властиві йому раніше змісти, збагачується сучасною проблематикою (Г.Кайзер “Двічі Амфітріон”, П.Гакс “Амфітріон”, Ж.Жироду “Амфітріон-38”, Г.Фігейреду “Бог переночував у цьому будинку”, А.Штольпер “Амфітріон” та ін.). Якщо раніше однотипність семантичної трансформації визначалася подієвою домінантою, то сучасна література висуває на

I. Історико-літературний процес

перший план морально-психологічні мотивування, співзвучні новим уявленням про духовний світ жінки та її роль у вирішенні долі цивілізації. Подібне трактування міфологічних жіночих образів свідчить про формування нових напрямків у переосмисленні культурних зразків, заснованих на опозиціях “жінка – війна”, “жінка – чоловік”, “жінка – родина”, і має переважно гуманістичний характер.

Методологічно значимою в цьому сенсі є теза М.М.Бахтіна про те, що “чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше (але не у всій повноті, тому що прийдуть й інші культури, які побачать і зрозуміють ще більше). Один зміст розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим змістом: між ними виникає ніби діалог, який переборює замкнутість і однобічність цих змістів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові запитання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповідь на ці наші запитання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові смислові глибини. ***Без своїх запитань неможливо творчо зрозуміти нічого іншого і чужого...*** При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкрити цілісність, але вони взаємно збагачуються”². Доволі часто включення подібних характерологічних деталей супроводжуються змінами національного середовища протосюжету, що свого часу пояснив ще Г.Філдінг, який відзначив, що “людська природа усюди однакова, а звички й звичаї різних націй не настільки змінюють її, щоб Дон Кіхот в Англії помітно відрізнявся від Дон Кіхота в Іспанії”³.

Окремим випадком осучаснення є персоніфікація традиційних персонажів. Залишаючись образами-символами, вони водночас наділяються характерними рисами сучасників автора, осмислюються як дійсно люди-типи, що мають підкреслену індивідуальність. Переносючи на них морально-психологічний і поведінковий комплекси традиційних персонажів, автор прагне створити узагальнений

портрет певної частини соціального шару суспільства та підкреслити внутрішній зв'язок своїх героїв із міфолого-літературними протообразами.

При цьому нерідко відбувається зниження канонізованого звучання традиційного персонажу, акцентується його звичайність і поширеність. Так, приміром, у тургенівському “Гамлеті Щигрівського повіту” герой підкреслює: “Таких Гамлетів у будь-якому повіті багато”; так само мотивується звернення до літературних образів у “Степовому королі Лірі”: “Нас було чоловік шість, тих, що зібралися одного зимового вечора у давнього університетського товариша. Мова зайшла про Шекспіра, про його типи, про те, як вони глибоко й вірно вихоплені із самих надр людської “суті”. Ми особливо дивувалися їхній життєвій правді, їхній вседенності; кожен із нас називав тих Гамлетів, тих Отелло, тих Фальстафів, навіть тих Річардів Третіх та Макбетів (цих останніх, щоправда, лише в можливості), з якими йому довелося стикатися”. За свідченням одного із сучасників, І.С.Тургенєв стверджував: “Шекспір зобразив Гамлета, але хіба ми втрачаємо щось через те, що знаходимо і зображуємо сучасних Гамлетів? Ті герої вироблялися за одних умов, наші за інших, ми повинні, зобов'язані знаходити ці умови та їхній результат!”. Схожим чином оцінював соціально-побутову і особистісну конкретизацію та персоніфікацію комплексів шекспірівських персонажів і М.Г.Чернишевський: “Певно, чимало у нас Гамлетів у суспільстві, якщо вони так часто з'являються в літературі, – у рідкісній повісті ви не зустрінете одного з них...”⁴. Подібне естетико-психологічне сполучення в контексті твору художньо-вигаданого і дійсного одержало досить широке поширення в літературі ХІХ–ХХ ст. (М.М.Златовратський “Сільський король Лір”, А.О.Григор'єв “Монологи Гамлета Щигрівського повіту”, В.М.Дорошевич “Гамлет Завихривихрйського повіту”, Ф.Шпільгаген “Сучасний Фауст”, А.Голіцинський “Один із сучасних Гамлетів”, А.Волконський “Гамлет ХVІІІ століття”, М.С.Лесков “Леді Макбет Мценського повіту”,

I. Історико-літературний процес

А. Орлов “Прогулянка в країні тургенівських Гамлетів”, М. П. Садовської “Дон Кіхот московського закутка”, А. Курчаткін “Гамлет із селища Уш”, А. Мердок “Чорний принц”, А. Деблін “Гамлет, або Довга ніч підходить до кінця” та ін.). Декларуючи зв'язок повсякденності, що моделюється в художньому контексті, з семантикою загальнокультурних зразків та їхньою подієвою логікою, письменники прагнуть різко посилити аксіологічний рівень рецепції, зв'язати часткове і цілком звичайне із загальнолюдським.

У ряді версій обробки традиційних сюжетів ніби повертають буденний, повсякденний зміст ідеалізованому світові міфів і легенд. Здійснюється це різними способами і в кожній конкретній версії має цілком певний зміст: автор у такий спосіб прагне наблизити абстрактні міфологічні характеристики і домінанти до конкретно-історичної дійсності, наповнивши реалістичними предметно-побутовими деталями загальновідому схему.

У літературних долях Юдифи, Прометея, Едипа, Іуди, Фауста, Дон Кіхота та багатьох інших традиційних персонажів у концентрованому вигляді відбилися матеріальне і духовне життя людства в його найбільш суттєвих проявах, складні й часом трагічні пошуки істини, суперечливість і багатозначність навколишнього світу. Саме тому традиційні сюжети, що містять у собі комплекси загальнолюдських ідей та уявлень, завжди актуальні і схильні до осучаснення. Для багатьох традиційних структур характерною є бінарна семантична опозиція, що реалізується в дихотомічних персонажах: Дедал та Ікар, Фауст і Мефістофель, Дон Кіхот і Санчо Панса, Дон Жуан і Лепорелло (Сганарель) та ін. Подібні сюжети можна назвати “симетричними”, оскільки парні персонажі, що визначають характер їхнього літературного функціонування, виражають два світорозуміння, наявність різних типів сприйняття дійсності.

Так, Санчо Панса в романі Сервантеса бачить лише об'єктивно існуюче, реальне; Дон Кіхот же “перетворює”

дійсність у фантастичну проекцію своїх уявлень (метафора бажаного матеріалізується у нього в конкретно відчутні явища: млини перетворюються у велетнів, постійний двір – у зачарований замок, селянка Альдонса – у шляхетну Дульсинею Тобоську і т. ін.). Різні типи сприйняття однієї й тієї ж дійсності породжують у романі Сервантеса скоріше трагічне, аніж комічні ситуації, бо на зі- й протиставленні двох рівнів осмислення життя виникає і вирішується питання про ставлення людини до реальності в ситуації вибору, її моральну позицію в екзистенціальних умовах. Наявність діалектичного союзу дихотомічних персонажів визначає винятково багатогранні інтерпретаційні можливості сюжетів, їхню семантичну гнучкість у процесі літературного функціонування; крім того, “симетричні” сюжети нерідко мають підвищену подієву та інформаційну щільність у порівнянні із сюжетами, заснованими на домінуванні одного персонажа.

Множинність смислів традиційних сюжетів у поєднанні з відносною стабільністю головних подій і семантичних доміант пояснює їхню спроможність вступати в процесі літературного функціонування у складні структурно-змістовні стосунки, переплітатися, взаємопроникати й доповнювати один одного (наприклад, “фаустизація” сюжету про Дон Жуана, підключення гамлетівського начала до семантики образу Дон Кіхота або Дон Жуана та ін.).

Дійсне змістове наповнення традиційних сюжетів усвідомлюється й пізнається лише за межами епохи-творця і багато в чому залежить від аксіологічних принципів того континуума, що сприймає. У зв'язку з цим доречно згадати думку М.М.Бахтіна про те, що “в кожній культурі минулого закладені величезні смислові можливості, що залишилися не розкритими, не усвідомленими і не використаними протягом всього історичного життя цієї культури. Античність сама не знала тієї античності, яку ми знаємо... та дистанція в часі, що перетворила греків у древніх греків, мала величезне перетворююче значення:

I. Історико-літературний процес

вона сповнена розкриттями в античності все нових і нових смислових цінностей, про які греки дійсно не знали, хоча самі й створили їх”⁵.

Ще на початку ХХ століття А.Г.Горнфельд дав емне формулювання своєрідності історико-функціонального аспекту життя літературних творів: “Завершений, відчужений від творця, він (твір. – *А.Н.*) вільний від впливу останнього, він став ігрищем історичної долі, тому що став знаряддям чужої творчості: творчості тих, що сприймають. Твір художника потрібен нам саме тому, що він є відповіддю на наші запитання: наші, оскільки художник не ставив їх собі й не міг їх передбачити... Свій Гамлет у кожного покоління, свій Гамлет у кожного читача. Вони користуються образом великого поета для того, щоб висловити за його посередництва свій душевний стан, однак, користуючись ним, вони його перетворюють: розширюють або звужують, поглиблюють або опошлюють, але в будь-якому разі перестворюють за образом і подобою своєю”⁶.

Полісемантизм традиційних сюжетів і образів не є відкриттям сучасної літератури (як, втім, й інші інтегральні ознаки), однак у попередні епохи він жорстко детермінувався соціально-ідеологічними і літературно-естетичними чинниками (див., наприклад, класицистичні інтерпретації міфологічних сюжетів) та використовувався авторами переважно в завуальованій формі. Вже через це, враховуючи діахронний та синхронний аспекти функціонування традиційних структур, можна говорити про якісно новий етап сприйняття й трансформації класичних зразків у літературі ХХ ст.

Для сучасних інтерпретацій традиційних сюжетів характерним є напружений психологізм оформлення їхніх змістовних характеристик. Якщо, наприклад, давні греки (Гомер, зокрема) не обговорювали етичних аспектів дій Гектора, Ахілла та Єлени (втім, що стосується Єлени, то вже в добу античності виникли дві версії стосовно її справжньої долі); якщо Тірсо де Моліну не цікавив

моральний бік пригод севільського спокусника (його покарання у фіналі було скоріше дидактичним штампом, аніж функціонально активним сюжетним ходом), то в літературі ХХ ст. на перший план виходить не питання про те, **що** відбувається (або відбулося), а **чому** це відбулося, як воно співвідноситься із загальновизнаним моральним імперативом. Подібна семантична переакцентація традиційних образів (колізій) відкриває надзвичайно широкий простір для моделювання різних аспектів духовної суперечливості світу окремої людини або картини її матеріального буття, що реконструюється письменником.

Дуже часто звернення до легендарно-міфологічних структур продиктоване прагненням виявити й художньо дослідити глибинні джерела сучасних авторів процесів і катаклізмів, через осмислення закономірностей фактору повторюваності акцентувати універсальність конкретних соціально-ідеологічних та морально-психологічних проблем. Здійснюваний при цьому процес включення традиційних структур у сучасний культурний і предметно-побутовий простір характеризується взаємодією кількох цілком рівнозначних рівнів актуалізації традиційного матеріалу.

Вельми поширеною формою національно-історичної і особистісної конкретизації традиційних образів є порівняння, накладення їх семантики на імена історичних, наукових та культурних діячів різних часів і народів. Ця тенденція чітко простежується в літературі й публіцистиці, дуже часто вона декларується вже в самому заголовку твору. У таких випадках заголовок, приміром, виражає авторське ставлення до тієї чи іншої особистості, встановлюється масштаб її діянь, визначається місце в історії, культурі, науці свого часу (для даного народу або всього людства).

При цьому іноді можливі істотні характерологічні розбіжності. Якщо, приміром, Наполеон називав імператора Павла I “російським Дон Кіхотом”, акцентуючи його романтичну подвійність, то протилежну оцінку цій особі

I. Історико-літературний процес

пізніше дав О.І.Герцен: “Павло І являв собою огидне і сміховинне видовище коронованого Дон-Кіхота”; для відзначення певної риси поведінки особи термін “донкіхотствувати” часто вживали у своїх творах Державін, Карамзін, Белінський та ін.

Можна привести чимало інших прикладів, які свідчать про постійні спроби часової й національної локалізації не лише Гамлета, але й багатьох інших традиційних персонажів. Так, на початку трагікомедії Г.Горіна “...Чума на обидва ваші дома!” Хор сповіщає глядачів (читачів) про характер використання загальновідомого матеріалу:

“Для вас
Мы вспомнили старинную легенду,
Воспетую Банделло и Шекспиром,
(А, может быть, и кем-нибудь еще,
Но менее известным и забытым...).
Давно замечено: у истинных легенд
Нет окончаний, есть лишь продолженья:
Сюжет, наполненный чужим воображеньем,
Становится правдив, как документ!..”⁷.

Сюжетний розвиток цієї п’єси вибудовується на драматизації мемуарів шекспірівського персонажа (ченця Лоренцо), який у своїх записах повідомляє про не відомі раніше подробиці життя героїв шекспірівської трагедії.

Показові, наприклад, випадки традиціоналізації “Декамерона” Боккаччо (Убейда Закані “Трактат, що веселить серце. Сто порад”, Ошима “Японський Декамерон”, В.Кресс “Декамерон ХХ століття”, Е.Радзинський “Наш Декамерон”, Ю.Вознесенська “Жіночий Декамерон”, Є.Гуцало “Блуд”, збірник оповідань “Український Декамерон”).

Древні міфи й епоси, що викладені в новій культурно-історичній дійсності та розповідають про боротьбу людини за своє самоствердження в природі й суспільстві, виконують гуманістичну виховну функцію, допомагають осмислити сучасні процеси в контексті загальнолюдського досвіду (Ф.Фюман “Прометей. Битва титанів”, В.Майнк

“Рамаєна”, Г.Гюттнер “Беовульф”, І.Новотний “Сказання про Гудруна”, В.Руйка-Франц “Витязь у тигровій шкірі”, В.Гайдучек “Дивні пригоди Парцифала” та багато ін.).

У есе “Прометей в пеклі” А.Камю писав: “Міфи не живуть самі по собі. Вони чекають, щоб ми надали їм плоть і кров. Нехай хоча б одна людина у світі відгукнеться на їхній поклик – і вони напоять нас своїми невичерпними соками. Наша справа – зберегти їх, зробити так, щоб сон їхній не виявився смертним сном, щоб стало можливим воскресіння”⁸. Іншими словами, звернення до класичних зразків у деяких випадках визначається прагненням вичленили тенденції, закономірності в “дійсності, що розтікається.” Крім того, слід враховувати й таку принципово важливу обставину, котра нерідко ігнорується дослідниками. Суть її полягає в тому, що кожне звернення до міфу, спроба творчого його переосмислення часто провокують процес міфотворчості, тобто класичний міф стає основою для творення нового міфу (або варіанту того, що в принципі варіантів мати не повинно).

¹ Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. — М.: Правда, 1990. — С.566-567.

² Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986. — С.507-508.

³ Филдинг Г. Дон Кихот в Англии // Английская комедия XVII-XVIII веков: Антология. — М.: Высшая школа, 1989. — С.578.

⁴ Детальніше див.: Няццу А.Е. Легендарные образы в литературе. — Черновцы: Рута, 2002. — 175 с.

⁵ Бахтин М.М. Цит. вид. — С.506.

⁶ Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения. — СПб., б.и., 1912. — С.9-13.

⁷ Горин Г. Комическая фантазия: Пьесы. — М.: Сов. писатель, 1986. — С.144.

⁸ Камю А. Избранное: Сборник. — М.: Радуга, 1989. — С.371.

Лілова Олена
(Запоріжжя)

“Підмінені” Дж.Гасконя: шляхи формування англійської ренесансної комедії

Особливості розвитку англійської ренесансної драматургії дошекспірівської доби, і зокрема шляхи формування англомовної комедії, залишаються на сьогодні у вітчизняному літературознавстві маловивченими. У цій статті увазі читачів пропонується аналіз першого зразку англомовної ренесансної комедії – п’єси “Підмінені”, що належить перу Дж.Гасконя – одного з найцікавіших англійських поетів середини XVI ст. Думається, що вивчення цього твору сприятиме розширенню наших уявлень про ранній етап розвитку англійської ренесансної комедії.

Комедія Дж.Гасконя “Підмінені” є перекладом однойменної п’єси (“*Gli Suppositi*”, 1509) видатного італійського літератора доби Відродження Лодовіко Аріосто. Найвідомішим твором Аріосто вважається героїчна лицарська поема “Несамовитий Орландо” (“*Orlando Furioso*”, 1516–1532), популярність якої в елизаветинській Англії можна порівняти хіба що з успіхом “Божественної комедії” Данте чи любовної лірики Франческо Петрарки, і яка послужила джерелом для творів К.Марло, Р.Гріна, Дж.Піля, В.Шекспіра, Е.Спенсера та ін.¹. Можливо, саме популярність Аріостового “Орландо” і спонукала Гасконя взятися за переклад іншого твору цього видатного італійського письменника.

Дослідники творчості Дж.Гасконя, зокрема Ч.Прауті та Дж.Левенсон,² цілком справедливо зазначають, що в “Підмінених” автору вдалося осучаснити Аріостівський матеріал, надати п’єсі англійського національного коло-

риту, відобразити на сторінках комедії актуальні соціальні проблеми тогочасної Англії. Водночас, маловивченою і майже невисвітленою в науковій літературі залишається проблема Гасконевиx запозичень із класичної комедіографії. Дана стаття саме й присвячена дослідженню цієї проблеми, тобто з'ясуванню характеру і специфіки наслідування англійським ренесансним поетом драматичного канону класичної римської комедії, а також виявленню перспективності його започаткувань з огляду на подальший розвиток англійської ренесансної драматургії.

П'єса "Gli Suppositi" належить до так званих "вчених комедій"³, традицію написання яких започаткував саме Аріосто своєю "Комедією про сундук" (1508). Італійська "вчена комедія" генетично була пов'язана з античною комедійною традицією, зокрема, з творчою спадщиною видатних римських комедіографів Тіта Макка Плавта і Публія Афра Теренція. До речі, "Gli Suppositi", Аріосто створив, взявши за основу мотив перевдягання і деякі елементи сюжетних схем, представлених у двох давньоримських комедіях – "В'язні" Плавта і "Свнух" Теренція. Зазначимо, що п'єси Плавта і Теренція були популярними не лише в ренесансній Італії, а й при дворі Генріха VIII Тюдора. У ті часи (приблизно в 1530 році) з'явився англомовний переклад однієї з комедій Теренція, а на сценах англійських університетів частенько ставилися комедії Плавта та інтерлюдії, створені під його безпосереднім впливом⁴. Згодом, вже за часів правління королеви Єлизавети, інтерес англійських літераторів до сюжетів античних комедій значно зріс.

П'єса Гасконя "Підмінені", що, на думку К.Мюїра, є найбільш витонченою англійською комедією дошекспірівської доби⁵, як і "Gli Suppositi" Аріосто, складається з п'яти актів, причому англійський перекладач повністю зберігає структурну організацію оригіналу, місце і час подій, кількість, характери й функціональну сутність персонажів. Події розгортаються у місті Феррара, що розташоване на півночі Італії, й це, як думається, могло

I. Історико-літературний процес

послужити вагомим фактором, який спонукав Гасконя обрати для перекладу саме цю п'єсу. Річ у тім, що у XVI столітті Італія привертала особливу увагу англійців, які сприймали її і як колыску ренесансної культури, і як оплот католицизму, і як осереддя розбещеності та гріха.

П'єса “Підмінені”, на думку американського дослідника Д.Дейчеса, відрізняється від грубуватої англійської комедії дошекспірівської доби досконалою грою слів та “італійськими” тонкощами. Ця перша з низки дотепних комедій, створених на італійський манер, мала відповідати вже більш витонченим смакам тогочасних англійських театралів, що відвідували вистави при дворі, в університетах та замських маєтках впливових осіб⁶.

Сюжетна колізія в п'єсі розгортається навколо пригод студента та його відданого й винахідливого слуги. Сицилійський юнак на ім'я Ерострато приїздить до Феррари здобувати освіту й закохується у Полінесту – дочку шляхетного пана Дамона. Бажаючи бути ближче до коханої, він обмінюється вбранням зі своїм слугою Дуліппо та, назвавшись його ім'ям, влаштовується на службу в дім Дамона. Дівчина відкриває цю таємницю своїй няні, на підтримку якої розраховує. Дія в комедії починається з того, що Полінеста і її нянька Балія обговорюють ситуацію, що склалася в їхньому домі, та ту небезпеку, на яку наражаються закохані. Інтрига у п'єсі значно загострюється, коли до Феррари приїздить Еростратів батько, а Дамон дізнається про любовний зв'язок своєї дочки зі слугою. Викриттю численних витівок двох сицилійців передує сила-силенна припущень та контр-припущень, завдяки яким у п'єсі створюється атмосфера суцільних комічних непорозумінь: хазяїна приймають за слугу, а слугу за хазяїна, вільного – за раба і навпаки, чужинця – за доброго друга, а давнього знайомого – за чужинця. Отже, однією з головних рушійних сил сюжету цієї комедії виступає перевдягання.

До речі, до такого різновиду травестування, що є провідним засобом створення комічного ефекту в п'єсі

“Підмінені”, згодом доволі часто вдавалися й інші англійські літератори доби Відродження. Згадаймо, приміром, роман Т.Лоджа “Розалінда”, новелістичну збірку Б.Річа “Прощання з професією вояка” та Шекспірові п’єси “Приборкання норавливої”, “Два веронці”, “Марні зусилля кохання”, “Венеціанський купець”, “Як вам це сподобається”, “Дванадцята ніч”. З’ясовуючи причини надзвичайної популярності цього художнього прийому в англійській ренесансній літературі, сучасна російська дослідниця В.Мусвік доходить висновку, що в ньому знайшли своє відображення загальні тенденції англійської культури межі XVI–XVII ст. з її орієнтацією на гру, театральність, зовнішній блиск⁷.

Зауважимо, що мотив перевдягання героїв, який уможливорює утворення певних кульмінаційних точок, що надають імпульс подальшому розвитку сюжету, був запозичений ренесансними драматургами з класичної римської комедії. Автор “Gli Suppositi”, як доведено дослідниками, спирався на художній досвід Теренція і Плавта⁸, тож, перекладаючи цей твір, Гасконь одержував можливість опосередковано ознайомитись із драматургічною технікою давньоримських комедіографів. У “Підмінених” зустрічаються і традиційний для римської комедії епізод, коли батько (доктор Клеандер) несподівано знаходить свого сина (Дуліппо), якого колись втратив волею обставин, і традиційний “любовний трикутник”: закоханий юнак (Ерострато), його суперник-невдаха (Клеандер) та молода дівчина (Полінеста). Крім того, за посередництвом італійської “вченої комедії” Гасконю вдається зберегти й сам дух класичної давньоримської комедії: захоплюючи інтригу та пафос невичерпної енергії і здорового оптимізму. Завдяки використанню широких можливостей сюжетотворення, які відкриває прийом перевдягання персонажів, у фіналі “Підмінених” майже всі отримують те, чого прагнули: молоді закохані одружуються; Дуліппо зустрічає свого батька і зі слуги перетворюється на пана, Клеандер, який хотів одружитися з

I. Історико-літературний процес

Полінестою лише заради того, щоб мати спадкоємця, знаходить свого втраченого сина, Дамон задоволений тим, що його донька зрештою виходить заміж за шляхетного пана, а не за слугу. Отже, святкова атмосфера комедійного дійства сягає свого апогею тоді, коли розкривається справжня сутність прихованих речей, внаслідок чого відроджується загальна гармонія.

І оптимістична тональність п'єси, і життєстверджуючий пафос її фіналу були доволі незвичними для тогочасної англійської “університетської драми”, яка розробляла здебільшого серйозні (історичні, релігійні) сюжети. Тож не дивно, що “Підмінені” Гасконя започаткували на англійському ґрунті своєрідну моду написання розважальних драматичних творів. Гасконь-перекладач, по суті, переніс на англійську сцену творчі надбання італійської “вченої комедії”, продемонструвавши співвітчизникам можливість використання античного арсеналу драматургічних засобів створення комічного ефекту при розробці сучасних сюжетів.

Прикметно, що саме звернення ренесансних драматургів до техніки античних комедіографів дозволило відчутно розширити діапазон комічних колізій, збагатити національну сюжетно-тематичну палітру та вдосконалити механізми структурування драматичного тексту. Одним із таких механізмів можна вважати доволі специфічний пролог, яким відкривається комедійне дійство. У Гасконя він розпочинається такими словами: “Гадаю, ви зібралися тут, розраховуючи пожати плоди моїх зусиль...”⁹. Як відомо, Плавт у прологах до своїх комедій не лише викладав сюжетну експозицію п'єси, а й водночас у жартівливій манері звертався до публіки з проханням виявити прихильність і увагу до свого твору¹⁰. Така особливість Плавтівських прологів присутня і в “Підмінених” Аріосто, і в Гасконевому перекладі.

У “Підмінених” зустрічаються й улюблені плавтівські характери (маски): вічно голодний *парасит-дармоїд* при багатому юнакові, котрий допомагає своєму господареві в

його любовних пригодах, *обмануті батьки*, суворі та скупі, *закоханий юнак*, який мріє про прекрасну жінку, *язикатий кухар*¹¹. Втім, замість хвалькуватого й дурнуватою вояки, який зазвичай виконував роль суперника закоханого юнака в римських комедіях, у "Підмінених" в цьому амплуа виступає доктор Клеандер – адвокат, що уособлює користолюбного юриста. Цікаво, що в той час, коли перекладалася комедія Л.Аріосто, Гасконь якраз опановував у коледжі професію юриста, а вперше його п'єсу на сцені коледжу Грей Інн поставили саме студенти-юристи.

До речі, у елизаветинській Англії слухачі юридичних шкіл суттєво впливали на культурну ситуацію в суспільстві: так звані "університетські уми" ставили на сценах своїх навчальних закладів п'єси, написані рідною мовою, намагаючись у такий спосіб підвищити статус того варіанту англійської мови, яким користувалися освічені люди і який відрізнявся від мови простого народу¹².

Окрім мотиву плутанини, спричиненого перевдяганням героїв, та типових масок, що діють у комедіях, подібність "Підмінених" до творів Плавта і Теренція полягає також у мовленнєвому комізмі та грі слів. У Гасконевій п'єсі комізм носить яскраво виражений ситуативно-вербальний характер. Так, приміром, у третій сцені першого акту Клеандер просить парасіта Пасифіло представити його у вигідному світлі перед батьком Полінести. Натомість вічно голодний Пасифіло напрошується на обід до Клеандера, відомого своєю скаредністю: "Кле. Я б запросив тебе на обід, але ж нині святковий вечір, в який я завжди постую. / Паси. [Вбік] Постуй, доки не помреш з голоду! / Кле. Слухай! / Паси. [Вбік] Він говорить про постування небіжчика. / Кле. Ти мене не чуєш. / Паси. [Вбік] А ти мене не розумієш"¹³. Сповнені мовленнєвого комізму, приміром, і репліки Ерострато, в яких він насміхається з Клеандера, свого суперника в боротьбі за руку Полінести: "Зараз я провчу цього добродія доктора, як школяра. Він так вперто прагне отримати роги, що вони таки у нього виростуть"¹⁴.

I. Історико-літературний процес

У “Підмінених”, що орієнтовані на наслідування класичних традицій комедіографії, джерелом сміху виступають не зображення непристойностей (“obscenity”) на сцені, а ситуативний комізм та вербальний гумор. За словами Г.Морріс, “п’єса смішна, але не вульгарна”¹⁵. Наявність у Гасконевого перекладі популярних за життя автора жартів та гри слів, дає дослідникам підстави говорити про суто англійський характер гумору в “Підмінених”¹⁶.

Мовна організація цієї п’єси засвідчує, що Гасконь вправно володів найрізноманітнішими стилістичними прийомами та віртуозно використовував можливості англійської ритмомелодики. Тож цілком переконливою видається оцінка К.Льюїса, який називає “Підмінени” кращим невіршованим твором Дж.Гасконя¹⁷. Стиль Гасконевої комедії характеризується вправним застосуванням антитези та синтаксичного паралелізму. Сучасні дослідники драматичної спадщини Дж.Гасконя незмінно звертають увагу на важливу стилістичну особливість “Підмінених”, а саме – на ефект “збалансованої прози” (“balanced prose”), що вважається провісником еффуїстичної манери письма¹⁸. Наведемо для прикладу слова Дуліппо, які той промовляє на початку п’єси: “Але, на жаль, здається, одне лише кохання ненаситне, бо, як комаха грає з вогнем, аж допоки не загине, так і коханець втамовує свій нестримний апетит поцілунками доти, поки сам себе не з’їсть...” (“But alas, I find that only love is unsatiable, for, as the fly playeth with the flame till at last she is cause of her own decay, so the lover that thinketh with kissing and colling to content his unbridled appetite, is commonly seen the only cause of his own consumption...”)¹⁹.

Перекладацьку майстерність Гасконя сучасні науковці оцінюють доволі високо, відзначаючи, що, на відміну від більшості тогочасних англійських перекладачів, які досить вільно поводилися з оригіналом, він не тільки повністю зберігає сюжет і композицію італійського першоджерела, але й у процесі перекладу компліноє найбільш вдалі місця з

прозової та поетичної версій “Підмінених” Аріосто²⁰. Ч.Прауті, котрий здійснив порівняльний аналіз Гасконевого твору з текстами італійських оригіналів, зокрема вказує, що елізаветинець прекрасно відчував тонкощі першоджерел, і перекладацький та драматургічний талант дозволив йому поєднати в тексті перекладу найкращі творчі знахідки Аріосто²¹.

Стосовно перекладацького кредо Гасконя необхідно зазначити, що попри очевидне прагнення максимально точно відтворити зміст і дух оригіналу, він все ж таки вводить до тексту “Підмінених” декілька пасажів, яких не було ані у віршованій, ані у прозовій версіях Аріосто. Ці власне Гасконеві фрагменти, що органічно вписалися у текстове полотно комедії, були виявлені й детально проаналізовані Ч.Прауті²².

Розгляд “нововведень” Гасконя крізь призму методології нового історизму дає підстави стверджувати, що у площині сценічної умовності його “Підмінених” віддзеркалюються актуальні етико-естетичні проблеми і соціально-побутові реалії тогочасної англійської дійсності. Так, у англломовному перекладі італійської комедії знаходять відображення певні норми поведінки закоханих та посередницька роль служниці у їхніх стосунках. Згідно з інформацією, наведеною Ч.Прауті, молоді елізаветинці дуже часто використовували у своїх любовних походеньках досвід героїв популярних новел Боккаччо і Чинтіо, а саме вдавалися до задобрення або підкупу служниці, аби та допомагала знайти шлях до покоїв прекрасної дами²³. Показовою в цьому плані є перша сцена комедії. Дізнавшись про любовний зв’язок між Полінестою та переодягненим Ерострато, нянька дівчини Балія з удаваною суворістю зазначає, що, якби вона знала, до чого призведе її співчуття до бідолашного хлопця, “чия ніжна юність згорала в оскаженілому полум’ї кохання”, вона б нізащо не стала допомагати нахабі²⁴.

Об’єктом критики в англломовному варіанті “Підмінених” постає й така тогочасна суспільна вада, як

I. Історико-літературний процес

корумпованість чиновників, зокрема юристів. Показовою є фраза, яку Гасконь вкладає в уста Філогано (батька Ерострато) і якої немає ні у прозовій, ні у віршованій версіях Аріосто: Філогано, якому радять звернутися до юристів, аби ті допомогли вивести Дуліппо на чисту воду, говорить, що він не спроможний втамувати ненажерливість законників: “...вони витягнуть не тільки всі гроші з моєї кишені, а й весь мозок із моїх кісток”²⁵.

В уста Дамона автор-єлизаветинець вкладає розлогі міркування про виховні обов’язки батьків (третя сцена акту III). Батько Полінести, поскаржившись на дочку й засудивши її неслухняність та поведінку, недостойну молодій дівчині, говорить про те, як багато зазвичай роблять батьки для своїх дітей. Вони годують своїх чад, захищають їхні тіла й душі від усіляких небезпек, застерігають їх від гріховних діянь, допомагають одержати належну освіту, навчають бути благочестивими, працьовитими і ошадливими, забезпечують дітей засобами до існування, а коли ті дорослішають, влаштовують їхнє одруження та ін.²⁶. Можливо, вводячи до п’єси цей пасаж, Гасконь намагався у непрямій формі дорікнути своєму батькові за те, що той колись покинув власного сина напризволяще, так і не пробачивши йому помилок молодості. За рахунок того, що англійський перекладач вводить цей текстовий фрагмент у мовленнєву партію Дамона, дещо розширюється проблемно-тематичний спектр комедії, і тема батьківської любові й всепрощення набуває особливого настановчого звучання.

Таким чином, у перекладі “Підмінених” Гасконь не тільки зберігає присутні в комедії Аріосто специфічні риси класичної римської комедії (стрункість композиції, логічний розвиток характерів, єдність дії, сумірність частин та ін.), але й здійснює доволі вдалу спробу осучаснити матеріал, наблизивши його до реалій англійського суспільства 60–70-х років XVI ст. Гасконь-драматург, як бачимо, обирає вельми оригінальний шлях: здійснюючи переклад “Підмінених”, він не тільки виводить на

національну сцену новий у проблемно-тематичному плані матеріал, а й збагачує англійську драматургічну традицію новими для неї художніми прийомами, що були розроблені античною комедією і в оновленому вигляді постали в італійській "вченій комедії" доби Відродження.

По суті, Гасконь виконував функцію посередника у своєрідному ренесансному діалозі двох національних культур: популяризований завдяки його перекладацьким зусиллям досвід італійської драматургії виявився співзвучним як смакам тогочасної англійської публіки, так і настроям його колег-драматургів. Протягом першої половини XVI століття на англійських театральних підмостках все ще панували містерії, міраклі та мораліте, тематика яких здебільшого була релігійною, і саме Гасконеві належить пріоритет у започаткуванні нової театральної моди – моди на динамічну любовну інтригу, на оригінальне перехрещення декількох сюжетних ліній у межах однієї п'єси, на італійський колорит.

На думку дослідниці Г.Морріс, саме з легкої руки Гасконя в англійській драматургії виникла своєрідна мода – називати героїв італійськими іменами та обирати місцем дії своїх п'єс Італію²⁷. Зазначимо, що "італіанізований" матеріал незмінно з'являвся в англійській драмі протягом майже п'ятдесяти наступних років: у своїх творах його використовували Р.Грін, Дж.Лілі, В.Шекспір, Дж.Чепмен, Бен Джонсон, Ф.Мессінджер, С.Тернер, Дж.Вебстер, Дж.Марстон, Т.Мідлтон та ін.

Історико-літературна цінність "Підмінених" Гасконя не вичерпується тією роллю, що відіграла ця комедія у подальшій долі англійської драми. Вона стала одним із сюжетних джерел славнозвісної комедії В.Шекспіра "Приборкання норовливої"²⁸, її вплив відчувається також і у Шекспірових "Річарді II" та "Річарді III"²⁹. Думається, що поглиблений аналіз запозичень із класичної римської комедії, що потрапили в англійську пізньоренесансну драму за посередництва італійської "вченої комедії" доби Відродження, не лише збагатить наші уявлення про шляхи

I. Історико-літературний процес

розвитку англійської драматургії, а й допоможе розкрити сутність діалогу двох національних культур епохи Ренесансу.

¹ Див.: *Reynolds B.* Introduction// Ariosto. Orlando Furioso. / Translated with an Introduction by B.Reynolds. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1975. – Part I. – P.74-81.

² *Prouty C.T.* George Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier and Poet. – New York: Columbia University Press, 1942. – P.165; *Levenson J.* Comedy // The Cambridge Companion to English Renaissance Drama / Ed. by A.R.Braunmuller and M.Hattaway. – Cambridge: Cambridge University press, 1977. – P.268.

³ Як рід драматургії “вчена комедія” виникла в італійському театрі доби Відродження, отримавши таку назву через те, що першими її авторами були вчені-гуманісти, які наслідували античні зразки та адресували свої твори освіченій публіці (див.: История зарубежного театра: В 4 т./ Под. ред. проф. Г.Н.Бояджиева и проф. А.Г.Образцовой. – М.: Просвещение, 1981. – Т.1: Театр Западной Европы от античности до Просвещения. – С.107; *Близнюк А.* Вчена комедія // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.114.).

⁴ Западно-европейская литература в эпоху Возрождения и в век псевдо-классицизма // Всеобщая история литературы / Под ред. В.О.Корша, А.Кирпичникова. – СПб: Издание Карла Риккера, 1888. – Т.3. – Ч.1: Новая литература. Славянская и новогреческая литературы. – С.498. Докладніше про перші зразки англійської національної драматургії див.: История зарубежного театра: В 4 т.... – С.165-167.

⁵ *Muir K.* Introduction to Elizabethan Literature. – New York, 1967. – P.9.

⁶ *Daiches D.* A Critical History of English Literature. – New York: The Ronald Press company. – 1960. – Vol.I. – P.221.

⁷ *Мусвик В.* Приемы травестирования в “Старой Аркадии” Ф.Сидни и в ранних комедиях В.Шекспира // Мир перевода. Журнал Союза переводчиков России. – М., 1999. – № 1. – С.19.

⁸ Див.: *Hight G.* The Classical Tradition. Greek and roman influences on Western Literature. – New York and London: Oxford University Press, 1959. – P.136; *Levenson J.* Comedy // The Cambridge Companion to English Renaissance Drama / Ed. by A.R.Braunmuller and M.Hattaway. – Cambridge: Cambridge University press, 1977. – P.268.

⁹ *Gascoigne G.* Supposes // Drama of the English Renaissance I. The Tudor period / Ed. by R.A.Fraser and N.Rabkin. – New York: Macmillan Publishing Co., 1976. – P.102.

- ¹⁰ Див.: Ярхо В.Н. Античная драма. Технология мастерства. М.: Высшая школа, 1990. – С.97.
- ¹¹ За словами В.Ярхо, ці та деякі інші персонажі діяли в майже усіх грецьких комедіях кінця IV – початку III ст., тож подібність сюжетів і типів у комедіях Давньої Греції та Риму дає підстави для поєднання грецьких і римських авторів в одне поняття “греко-римська комедія” (Див.: Ярхо В.Н. Цит.вид. – С.72).
- ¹² 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.
- ¹³ Gascoigne G. Op.cit. – P.105.
- ¹⁴ Ibid. – P.111.
- ¹⁵ Morris H. Elizabethan Literature. – London: Oxford University Press, 1958. – P.147.
- ¹⁶ Levenson J. Op.cit. – P.268; Prouty C.T. George Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier and Poet. – New York: Columbia University Press, 1942. – P.165.
- ¹⁷ Lewis C.S. Poetry and prose in the Sixteenth century. The Oxford History of English Literature. – Oxford: Clarendon press, 1990. – Vol.IV. – P.269.
- ¹⁸ Levenson J. Op.cit. – P.268; Prouty C.T. Op.cit. – P.170.
- ¹⁹ Gascoigne G. Op.cit. – P.106.
- ²⁰ Перу Л.Аріосто належать два варіанти “Підмінених”: прозовий (1509) і більш пізній віршований (1528-31).
- ²¹ Prouty C.T. Op.cit. – P.160.
- ²² Див.: Ibid. – P.160-171.
- ²³ Ibid. – P.170.
- ²⁴ Gascoigne G. Op.cit. – P.103.
- ²⁵ Ibid. – P.118.
- ²⁶ Ibid. – P.112-113.
- ²⁷ Morris H. Op.cit. – P.147. За зауваженням Т.Вортона, завдяки “Підміненим” Дж.Гасконя в п’єсах англійських пізньоренесансних драматургів набув популярності і використовувався також образ доктора Дотіполла (див.: Warton T. The History of English poetry, from the eleventh to the seventeenth century. – London: Ward, Lock, and Co., Warwick house, 1875. – P.933.). У Гасконевій комедії Полінеста називає Дотіполлом (Dotipole – з англ. “бевзень, дурень”) свого нещасливого залицяльника Клеандера.
- ²⁸ Як відомо, у комедії Шекспіра головний герой Люченціо, закохавшись у Б’янку, проникає в її дім, помінявши одягом зі своїм слугою; його суперником у боротьбі за руку коханої є літній багатій Груміо (див.: Levenson J. – Op.cit. – P.269). Сучасний літературознавець Дж.Гантер у своєму дослідженні, проводить паралель між “Підміненими” Дж.Гасконя і “Комедією помилок” (див.: Hunter G.K. English drama

I. Історико-літературний процес

1586-1642. The age of Shakespeare. – Oxford: Clarendon Press, 1999. – P.117-121.).

- ²⁹ Drama of the English Renaissance / Ed. by R.A.Fraser and N.Rabkin. – New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1976. – Vol.I: The Tudor period. – P.101.

Пастушенко Людмила
(Дніпропетровськ)

Поетика універсалізму бароко в німецькому романі

Репутація “високого” роману бароко у вітчизняній германістиці є неоднозначною: існує глибокий, а з точки зору когнітивної ситуації – навіть парадоксальний, розрив між декларованим теоретичним визнанням цього літературно-естетичного феномену та фактичним нехтуванням його поетикою в конкретно-аналітичних дослідженнях. Так, якщо історико-культурне значення “високого” роману бароко, у теоретичному плані давно й законно визнаного невід’ємною ланкою романів “першої стилістичної лінії” (М.Бахтін), не викликає нині жодних сумнівів, то преціозний роман ще й досі навіть у фундаментальних працях, звернених до історії німецької літератури XVII ст., постає як пишномовний, громіздкий, афектований¹, витончений і другорозрядний².

На жаль, і тим дослідникам, котрі не схильні до зневажливих оціночних характеристик цього літературного явища, не вдається цілком уникнути певних застережень у ставленні до нього. “Незважаючи на певну обмеженість світоглядних концепцій і класових позицій авторів придворно-історичних романів, їхнє значення в історії німецької літератури полягає в тому, що ці твори були першим прозаїчним суто світським жанром, що відповідав високим етичним і естетичним вимогам епохи”³ – як бачимо, дилема соціального і естетичного, що міцно укорінена в традиційній методології кінця минулого століття, спонукає російську дослідницю, схильну реабілітувати “високий” барочний роман, усе ж таки віддати данину ідеологізованому підходу.

I. Історико-літературний процес

Подібні оцінки не повністю відповідають сутності аналізованого об'єкта і настійно вимагають перегляду, оскільки часом буває важко позбутися враження, що ледь не обов'язкова в роботах літературознавців призма оціночності лише маскує неприйняття художнього досвіду “високої” жанрової лінії роману, для якої вітчизняна наука ще не виробила самодостатнього автентичного аналітичного коду.

У центрі уваги цієї статті – пізньобарочний німецький роман “Арміній” Д.К. фон Лоенштейна (*Großmüthiger Feld-Herr Arminius oder Hermann...*, 1689–1690⁴). Про екстраординарний універсалізм та поліісторичну концепцію цього автора вже доводилося писати⁵. Багато в чому підмічена вже сучасниками⁶ відчутна спорідненість систематизуючої художньої думки Лоенштейна з енциклопедичним каталогізуючим мисленням доби постфактум, з точки зору просвітительського раціоналізму, надала роману подібності до ґрунтового довідника, котрий найбільше нагадує “кориснозабавний” (О.В.Михайлов) компендіум історико-політичного романічного характеру, як той міг скластися на межі пізнього бароко і Просвітництва.

“Незрівнянний Арміній”⁷ склав цілу епоху в німецькій літературі. Його центральне місце в культурному контексті рубежу століть навряд чи спроможний похитнути казус, що був виявлений допитливо-пильними критиками пізніше: “Той час більшою мірою прославляв, аніж читав роман”⁸. Уже Томазій у своїй рецензії на “Армінія” відзначив, що твір Лоенштейна містить “щось особливе й нерегулярне” (*irregulair*)⁹. При цьому вчений-філософ запевняв: “Однак цим я аж ніяк не засуджую його, оскільки те, що є пречудовим, завжди відступає від загального правила”¹⁰.

Така вельми втішна апологія “неправильності”, що пролунала з вуст “батька німецького Просвітництва” (В.Фосскамп), започаткувала, однак, традицію оціночності в критиці, яка далеко не завжди була позитивною або хоча б доброзичливою (“безформний”¹¹, “потворний”¹², “монстр”¹³) і вплинула на родову репутацію жанру. Так,

якщо Г.Мюллер ще сумнівався, чи варто вважати цей “більш сценічний, аніж епічний”¹⁴ твір третім придворно-історичним романом нарівні з “Араменою” й “Октавією” Антона Ульріха, то вже В.Бендер рішуче відривав роман Лоенштейна від цієї жанрової традиції, називаючи його “принципово іншим утворенням”¹⁵. Більш обережні вчені поділяють думку про “особливе місце”¹⁶ “Армінія” в історії роману, вважаючи, приміром, подібно до Г.Спеллерберга, що твір “розмиває традиційну жанрову конструкцію”¹⁷. При цьому цікаво спостерігати, як кожного разу ототожненню твору Лоенштейна з “нормальним стандартом роману”¹⁸ курйозним чином перешкоджає та чи інша жанрова властивість, тож виникає враження, ніби цей твір можна було б представити у вигляді парадоксального набору рис, що відступають від норми.

Проте, жанрове обличчя монументального твору Лоенштейна далеке від концентрації “неправильностей”. “Арміній”, що ніби підсумовує своєрідні пізньобарокові жанрові пошуки, втілює багато провідних властивостей форми “високого” роману бароко, яке “запалювалося нескінченним”¹⁹. Під пером письменника-ерудита, який реалізовував потребу в епічно-монументальному, народився твір, вільний від важкої масивності первістка жанрової лінії, “Геркулеса” Г.А.Бухгольца, але епічно безбережний, такий, що повною мірою ототожнив прекрасне з колосальним у суворому руслі додержання заповідей бароко, як його розуміли й інтерпретували провідні західні теоретики, котрі заклали основи сучасних трактувань даного напрямку.

“Той має бути монстром пам’яті, – зауважував непримиренний ворог романів теолог Г.Хайдеггер, – хто при читанні останньої книги ще пам’ятає, про що йшла мова в першій”²⁰. Стосовно “Армінія” актуально звучить попередження знаменитого дослідника про те, що “збільшення масштабу є супутником виродження мистецтва”²¹, звісно, якщо розуміти цю тезу не буквально, а в смислі процесів вичерпання традиції, коли в ході еволюції жанру

I. Історико-літературний процес

виявляється реальна загроза “підміни краси розміром”²². Звернімося до роману Лоенштейна й простежимо хоча б почасти, яким чином він реалізував поетику універсалізму бароко, щоб конкретно-аналітично наблизитися до розуміння специфіки романічних творів цього напрямку.

У величезному жанровому утворенні, де відчувається чітко продуманий план, сюжетна нитка є тонкою й загрожує розчинитися в масі подробиць. На перший план найчастіше виходять конгломеративні включені жанри, що тяжіють до самостійності фабули, “малі романи”, котрі, виходячи з екзотичної лінії сюжету, можна позначити як “вірменський”, “фракійський”, “амазонський”, “нумідійський” та ін. Слабка інтегрованість таких внутрішніх структур є характерною рисою нарративу панорамного “Армінія”. Крім цього, уже з першого погляду помітна нетрадиційна в руслі жанрового ряду (“Геркулес і Валиска” Г.Бухгольца, “Арамена” А.У. фон Брауншвейга) композиція цілого: епізодам універсальної поліісторії²³ відведена в патріотично-міфологічному творі центральна сюжетна позиція.

У першому томі вони займають 6 книг і вміщені у синхронну подієву рамку, що утворюється ситуативними віхами Тевтобурзької битви (кн.1), вінчання Германа і Туснельди, передісторії головної пари (кн.8) і весілля (кн.9). В другому томі романічно осмислена поліісторія складає п'ять перших книг, тоді як 6-9 книги викладають історію воєн Тіберія і Германіка з херусками. Особливим чином використовуваний дискурс із його відкритою – поза синтезом – проблематикою також послабляє напруженість сюжетно-подієвої дії та свідчить про розпушеність оповідальної структури у порівнянні з попередниками, перш за все з класичним зразком жанру – “Араменою” А.У. фон Брауншвейга. Усе це дає літературознавцям підстави констатувати художні прорахунки автора²⁴ і переконує в тому, що цей твір, який досяг межі енциклопедичності, котру М.Бахтін відзначав як генеральну властивість німецького роману²⁵, підходить до своїх концептуально-

текстуальних кордонів, коли жанрова форма зсередини відкриває конгломеративну граничність і свої естетичні рубежі: вона зазнає процесів деформації, вочевидь, пов'язаних з “внутрішнім спустошенням бароко”²⁶, стосовно яких усі спроби упорядкувати “прозаїчний колос”²⁷ у вигляді приміток, реєстрів, коментарів, параграфів, резюме виявляються неорганічними, привнесеними ззовні, такими, що порушують цілісність жанру.

Час дії I частини складає місяць – від Тевтобурзької битви до весілля Германа і Туснельди, – тоді як II частина виявляє більш широкий хронологічний подих і охоплює шість років, сповнених воєнними подіями. Однак незліченні алегоричні (як оноματοлогічні, так і власне хронікальні) проєкції в сучасність практично позбавляють час дії хронологічних обмежень. Створюється враження, ніби гостро динамічний, але водночас позначений статикою обґрунтованості (в ерудитських коментарях оповідача) роман падає жертвою нескінченного розширення, зазнає впливу часової тотальності людської цивілізації, воістину стає “позачасовим”, охоплює весь світ у спробі синхронізувати події світової історії.

Дослідники давно звернули увагу на особливу збірність твору Лоенштейна, розуміючи під цим істотне зведення воєдино властивостей, до того реалізованих у різних романах роздільно²⁸. Думається, що підсумкова інтегруюча контамінація попереднього романного досвіду справді визначає одну з важливих жанрових рис твору, який запліднювали як національно-патріотична, так і метафорично-ілюзійні традиції великомасштабних попередників, – у цьому дається взнаки зрілий досвід жанру “високого” роману бароко.

Досвід “Армінія” переконує, що німецький роман бароко, у принципі локалізований, не “хоче”, однак, бути строго пов'язаним з однією епохою чи країною, – його емблемний, заснований на алегоричній аналогії хронотоп тяжіє до експансії вглиб і вшир, потребує усе нових обріїв, тому існують усі підстави стверджувати: дія роману

I. Історико-літературний процес

розгортається на географічних континентах земної кулі (у Європі, Азії, Африці, Америці) і на просторах світової історії, підтверджуючи справедливість зауваження теоретиків бароко щодо його локально-темпорального поліглотизму: “Бароко вносить у мистецтво нове, засноване на відчутті нескінченності розуміння простору”²⁹.

Місце дії в романі слабко деталізоване, сюжетна дія зосереджена у горах, лісах, під відкритим небом, значну роль відіграє загрозна для життя героїв стихія природних катаклізмів – землетрус на Кавказі, буря на Каспії та у Північному морі, штормовий вітер у ніч Тевтобурзької битви, гроза над Ельбою. Якщо події синхронного часу відбуваються в Тевтобурзі та у долині Танфани, потім на Рейні, на Везері, під Бременом, на Індиставському полі, то власне поліісторичні малі фабули відзначаються ще менш конкретизованою в деталях локалізацією: автор повідомляє окремі топографічні прикмети і назви міст, морів, рік, лісів, фортець, його цікавлять окремі пам'ятки архітектури й мистецтва різних країн, окрім Риму, що можна пояснити гостро полемічною історико-політичною національною концепцією письменника.

Притаманне репрезентативному роману бароко в Німеччині могутнє прагнення розширити обрії – географічний, історичний, повсякденного буття – набуває на пізньому етапі розвитку жанру свого крайнього вияву: нетерпимості до камерності, до замкнутого, строго локалізованого простору. Автора вже не надихає, як Антона Ульріха, декоративно осмислений внутрішній інтер'єр палацевих покоїв або затишно-задушевний, інтимний природний локус, – “Армінії” абсолютизує позначений бароко “вихід у світ”³⁰, якщо сприймати цю властивість у руслі постановки глобальних і метафізичних проблем, як це з самого початку було характерно для даного напрямку.

Роман пропонує експресивний образ світу, що сповнений ритмічної зміни зображення епох, країн, народностей, імен і доль політичних діячів та перебуває в

постійній динаміці алегоричного кругообертання³¹. Всеосяжній історико-географічній панорамі відповідає універсалізація духовного і матеріального світу, заснованого на “аналогіях”³², світу, який включає всі мислимі й немислимі з погляду естетичної дистанції сучасності відносини, події, зв’язки, який освоює незліченні маси універсалій, і в цій спробі вмістити “усе” – воістину є ненаситним. Залишаючи осторонь 2-8 книги I-го тому, які є ще більш тематично поліфонічними, оскільки включають окрім різнорідних сюжетних шарів ще й різноманітні топоси – у міркуваннях персонажів, звернімося до тематично більш однорідної 9-ої книги, що присвячена весіллю Германа і Туснельди.

Роман пропонує експресивний образ світу. Зображується пишне театралізоване свято з його лицарськими іграми і турнірами, алегоричними сперечаннями-змаганнями квітів, віршованими фрагментами. Основний сюжет декоративно обрамляють такі метафоричні дієства, як спектакль заручення Неба і Землі, боротьба природних елементів і стихій за право первородства перлин. За сценами вітання молодят костюмованими Індією й Африкою та двобоїв тварин відбуваються танці алегоризованих фігур Пір року. Потім Сонце й сузір’я обирають та увінчують королеву квітів – троянду, цей епізод супроводжується викладенням міфологічних флоронімних фавул. Появу алегоричної фігури Німеччини з її 12 ріками та Природи-матері в супроводі основних елементів увінчують фігури Венери в союзі з Марсом і Амуром – божества Любові й почуттів. Зосереджуючись на змалюванні пишної трапези (яка у підтексті має слугувати сатиричною ілюстрацією вартої осуду надмірної розкоші римських бенкетів), автор водночас розмірковує про різноманітні матерії, приміром, про уяву сплячих, про те, що рум’янець – це колір добродетності, про вчення Піфагора, про вияви чуттєвої любові й необхідність приборкання пристрастей розумом, про спокій духу як джерело блаженства, про передбачення долі, улюблені напої

I. Історико-літературний процес

римлян, властивості перлин, про надмірне марносластво і його згубні наслідки, про користь мистецтв та ін.

Привертає увагу вперте бажання автора досягнути онтологічно неосяжне, однаково ґрунтовно сказати про все одразу, що завдає шкоди упорядкованості й стрункості конструкції, – барочна художня логіка наслідування-суперництва автора – творця малого словесного всесвіту з Творцем, який сотворив світ, у подібних рішеннях вичерпує себе. Такі риси цілком закономірно спонукають дослідників характеризувати цей роман як “всесвітньо-історичну суму”³³ або “філософічну суму”³⁴.

Дійсно, *summa philosophica* Лоенштейна – величний компендіум бароко, що втілив колосальне зведення сучасних авторів знань у їх різноманітних і багатозначних регістрах. Тематика “Армінія” надзвичайно широка і різноманітна, і в той же час вона, як здається, у кожний конкретний момент розвитку оповідання нарочито не пов’язана й не упорядкована ніяким іншим задумом, окрім метафори всебуття, це повною мірою “енциклопедія реалій, що сказалася” (Й.Ейгендорф). Уже склад А-статті предметного лексикона, доданого до “Армінія” у XVIII ст., досить добре характеризує широту діапазону уваги оповідача: *Aberglaube, Abhärtung, Ackerbau, Adel, Agstein, Aloe, Alpen, Alter, Ämter, Anbetung, Armuth, Arzneien, Aurerstehung*. Тож цілком справедливо Й.Рифферт вже у XIX ст. відзначав: “Роман розмірковує про предмети, які насміхаються над будь-якою класифікацією”³⁵. Знакове начало цієї домінуючої тотальності буття помітне не стільки навіть у тому суттєвому розширенні, яке вилилося в текст обсягом у 300 сторінок ін-фоліо, скільки в тому, що Лоенштейн не встиг довести свого задуму, що виявився надзвичайно грандіозним, до кінця, твір було закінчено братом письменника, – бароко намічає особливе розуміння граничності, здатної вмістити нескінченність, поглинути окремі, дискретні субстанції та онтологічні сутності, за Лейбніцем – “малі монади”.

Розмірковуючи над жанровими властивостями подібної інтегруючої сумарності, вчені вбачають у “підсумовуванні” (summatio) Лоенштейна низхідний рух до подробиць, зворотний сходженню до світової гармонії “Арамени” А.У. фон Брауншвейга³⁶. Це звучить дотепно, але затемнює більш істотну подібність цих творів, що ґрунтується на розробці метафорично узагальнюючої сюжетної алегорії як провідного принципу жанрової конструкції: онтологічна метафора світової суми втілює у “високому” романі бароко ідею естетично “закритого” організму, що нагадує чи, можливо, копіює вербально-утворюючою проекцією космологічний макрокосм. У всякому разі, поліісторично осмислений універсум Лоенштейна також прагне до системостворення, ціль якого – уможлядно охопити в колосальному часовому діапазоні образ світу в цілому, – як загальні, так і часткові прояви духовної цивілізації, сполучивши усі численні підсумовані подробиці з ідеєю циклічного кругообертання. Можливо, саме цей багато в чому позаесхатологічний рух, що випереджав післябарочну горизонталь, відрізняє роман Лоенштейна від “Арамени” з її торжествуючою ідеєю безперервного сходження до Творця. Структура і поетика “Армінія” відзначені прагненням як можна ширше охопити духовну практику і матеріальну реальність історичного досвіду людства, звідси виникає щільний історико-міфологічний контекст ідей та образів.

Уявлення, яке йде ще від лицарського роману, про жанр – вмістилище різноманітного авторського досвіду, – “як особистого” так і книжно-набутого”³⁷, знаходить у Лоенштейна своє логічне завершення, навряд чи “героїчне”³⁸, а скоріше універсально-інтелектуальне, що живиться естетикою всеїдності бароко. При цьому вважати, що письменником, який знехтував дисципліною думки, цим “гідним подиву полігістором”³⁹ володіє асоціативна логіка начотчика, – означає спростити специфіку образного і жанрового мислення романіста. Насправді в “Армінії” кожен наведений факт поставлений у культурно-

I. Історико-літературний процес

історичний контекст, “приріс” до нього, заглиблений у раціонально-логічну розумуючу стихію культури загальних місць, у середовищі яких він обрив незліченними топосами, самоцінними з погляду фабули, але гідними згадування в силу культурно-історичної, онтологічної зв’язаності змісту. Звідси й виникає та ґрунтовність Лоенштейна, яка реалізується в численних екскурсах і часом загрожує перетворити оповідання в колекцію ерудитських істин, якщо й не переходить навіть іноді цю межу⁴⁰.

Так, Туснельда, що полонила в бою невідомого батька, уподібнюється “безсердечній тулі”⁴¹; добродісна Вальпурґія, яка посмертно жадає помсти, викликає порівняння з “матір’ю цивільних прав Рима Лукрецією”⁴²; Херменгарде, котра пожертвувала малолітнім сином заради порятунку законного спадкоємця, проковує каталог жертвних батьків: “Багато жінок у Карфагені жертвували своїми дітьми...”⁴³. Врода Туснельди, Ісмени, Ерато – німецька аналогія трьох грацій; закоханий у зображення руки Фідія король Садал нагадує Пігмаліона⁴⁴; фальшива любов подібна до “жорстокої Медеї, чаруючої Цирцеї”⁴⁵. Небезпечна врода Есмільди нагадує її батькові Єлену прекрасну і змушує не без внутрішнього здригання припустити можливість “другої Трої”⁴⁶; Маркомір – це “новий Геркулес”⁴⁷; німці, що подолали опір римлян, подібні до війська Енея⁴⁸. У довгих каталогах риторичних уподібнень вчені приклади з міфології та історії вибудовуються в єдиний перелічувальний ряд, таким є, наприклад, каталогізуючий перелік невдалих династичних шлюбів⁴⁹.

Відчутно, що найважливішу роль у подібних експлікаціях відіграє історичний, міфологічний, образний ерудитський прецедент: жорстокі до бранців германці настромлюють голови полеглих римлян на списи, але цей войовничий залякувальний звичай ввів у практику боїв Ганнібал у битві під Каннами; лютість Тиберія, який жертвує Тумеліхом на очах його матері – Туснельди – перевершує безсердечність жертвопринесення Агамемнона. Романіст розробляє популярні риторичні топоси

всесильного часу, правди, що змушена носити маску, духовної й фізичної сліпоті, хоробрості, що непідвласна силі, однак безпомічна перед хтивістю й розкішшю. Теми війни і миру, сільського усамітнення, душевних якостей людини негайно розростаються у риторичні розмірковування, що були звичними в літературі, обростають фрагментами натурфілософських вчень та історико-філософських ідей, виливаючись у тематично вільні, непов'язані твердою дисципліною сюжетної дії ерудитські експлікації.

Особливою культурно-історичною змістовністю наділяються предмети матеріального світу та оточуючого людину середовища – храми, колони, пам'ятники, кислі джерела через їхні цілющі, нерідко чудодійні властивості, зброя, насамперед – щити з гербами та всякого роду емблемами, девізи, предмети начиння. Будучи залучені до орбіти життя суспільства, вони мають свій родовід, оскільки виступають носіями багатовікового досвіду людства. Наприклад, речовинність кубка Германа – історична: це трофей його непереможного діда Ембриха, німий свідок перемог германців над римлянами; золота каблучка Маркомира – доказ його мужності, адже німецький лицар може носити лише каблучки, здобуті на полі брані; вбитий на полюванні олень має нашійник з історичним написом, що засвідчує перемоги Цезаря над німцями⁵⁰. Історико-культурна онтологія визначає специфіку наративної побудови роману, в якому переважають риторичні фігури думки. У дискурсивному викладі домінує певна конкретика психологічних, історичних, міфологічних відомостей, нерідко розчинених у єдиному оповідальному періоді, вона дробить і по-новому синтезує зміст.

Оповідь рясніє вченими екскурсами, ерудитськими бесідами, ланцюжками порівнянь, паралелей, аналогій, антитез, асоціацій, аргументів. Можна зробити висновок, що “Арміній” є двічі репрезентативним, – не тільки як роман “високої” стильової лінії жанру, але й як художній витвір певної епохи, що знайшла в ньому адекватне

I. Історико-літературний процес

відображення з точки зору історико-культурного контексту мислення, який відбито урочисто-вражаючим чином. Реалії мислення культури традиціоналізму одержали в поезиці роману своє монументальне, самодостатнє вираження. Саме тому цей роман заслуговує визначення, наданого йому як у зарубіжній германістиці (“пансофське ревью”⁵¹), так і в екс-вітчизняній: “...це грандіозна симфонія всіх знань своєї епохи, а разом з тим, у зв’язку з історичним місцезнаходженням епохи бароко, сума вікового морально-риторичного ведіння”⁵². Думається, що жанрово-поетологічний підхід до цього художнього тексту допоможе глибше осягнути своєрідність феномену “високого” бароко в Німеччині.

¹ Див.: *Пуришев Б.И.* Немецкая литература // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1987. – Т.4. – С.235-265.

² Див.: *Морозов А.А.* “Симплиссимус” и его автор. – Л.: Наука, 1984. – С.103-107.

³ *Федорова Г.И.* Немецкая литература // История зарубежной литература XVII века. – М.: Высшая школа, 1987. – С.197.

⁴ У даній статті використовується друге видання роману: *Lohenstein D.C. von.* Großmüthiger Feld-Herr Arminius oder Hermann, Nebst seiner Durchlauchtigsten Thusnelda in einer sinn-reichen Staats-Liebes-und-Helden-Geschichte. – Leipzig: Johann Friedrich Geditschens fil. Sohn, 1731. Подальші посилання даються на це видання.

⁵ Див.: *Пастушенко Л.И.* Роман позднего барокко в творчестве Д.К. фон Лознштейна // XI Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. – М.: МГПУ, 1999. – С.61-62.

⁶ Наприклад, видавці роману у 1731 році своєрідно “упорядкували” його текст, додавши сумарний зміст, обсяг якого склав 100 сторінок, та розчленувавши роман на відповідні параграфи.

⁷ *Texte zur Romantheorie I (1626–1731) / Hrsg. von Weber E.* – München; Wilhelm Fink Verlag, 1974. – S.228.

⁸ *Keiter H., Kellen T.* Der Roman: Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung. – Essen-Ruhr: Fredebeul & Koenen, 1908. – S.37.

⁹ *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620 – 1880 / Hrsg. von Lämmert Eb.* – Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1971. – S.49.

- ¹⁰ Ibid. – S.49.
- ¹¹ Keiter H., Kellen T. Op. cit. – S.35.
- ¹² Gebauer G.C. Vorrede der neuen Auflage // Lohenstein D.C. von. Großmüthiger Feld-Herr Arminius. – Op. cit. – S.1.
- ¹³ Gaede F. Humanismus. Barock. Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. – Bern und München: Francke Verlag, 1971. – S.211.
- ¹⁴ Müller G. Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. – Wildpark – Potsdam: Athenaion, 1927. – S.259.
- ¹⁵ Bender W. Lohensteins „Arminius“. Bemerkungen zum „Höfisch-Historischen“ Roman // Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730 / Hrsg. von Rasch W., Geulen H. und Haberkamm K. – Bern, München: Francke-Verlag, 1972. – S.405.
- ¹⁶ Можливо, ця точка зору веде походження від поглядів М.Верлі, відомого швейцарського літературознавця, історика та теоретика літератури, великого вченого-германіста, який визнавав, що твір Лоенштейна не є “чистим” і “репрезентативним” зразком придворно-історичного роману, та все ж таки схилився скоріше залишити його в даному жанровому ряді, аніж відторгнути від нього: див.: Werli M. Der barocke Geschichtsbild in Lohensteins “Arminius”. – Frauenfeld, Leipzig: Huber, 1938. – S.90.
- ¹⁷ Spellerberg G. Das „Verhängnis“ in den Trauerspielen und im “Arminius” –Roman Daniel Caspers von Lohenstein. – Berlin, Zürich: Gehlen Bad Homburg Verlag, 1970. – S.216.
- ¹⁸ Laporte L. Lohensteins „Arminius“. Ein Dokument des deutschen Literaturbarock. – Berlin: Emil Ebering, 1927. – S.159.
- ¹⁹ Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб.: Изд-во “Грядущий день”, МСМХІІІ. – С.27.
- ²⁰ Heidegger G.H. Mythosopia romantica: oder Discours von den so benannten Romans // Romantheorie. Dokumentation... Op.cit. – S.50.
- ²¹ Вельфлин Г. Ук. соч. – С.33.
- ²² Лихачев Д.С. О филологии. – М.: Высшая школа, 1989. – С.159.
- ²³ Див. про це: Пастушенко Л.І. Художественная концепция истории Д.К. фон Лоэнштейна // Література в контексті культури. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2000. – С.175-181.
- ²⁴ Л.Холевіус вважав, що роман починається з кінця, маючи на увазі епізод Тевтобурзької битви – кульмінаційний для тексту. Ця особливість становила в очах дослідника “композиційний порок” твору (Cholevius L. Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. – Leipzig: V.G. Teubner, 1866. – S.378), “що склався зрештою з епізодів” (Там само. – S.381).

I. Історико-літературний процес

- ²⁵ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. л-ра, 1975. – С.207.
- ²⁶ *Wehrli M.* Op. cit. – S.11.
- ²⁷ *Verhofstadt E.* Daniel Casper von Lohenstein: Untergehende Wertwelt und ästhetischer Illusionismus. Fragestellung und dialektische Interpretationen. – Brugge: De Tempel, 1964. – S.84.
- ²⁸ *Keiter H., Kellen T.* Op. cit. – S.35.
- ²⁹ *Вельфлин Г.* Ук. соч. – С.63.
- ³⁰ *Wentzlaff-Eggebert F.-W.* Die deutsche Barocktragödie. Zur Funktion von „Glaube“ und „Vernunft“ im Drama des 17. Jahrhunderts // Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963. – S.149-150.
- ³¹ Деякі вчені вважають, що в цьому круговороті “втрачається всяка індивідуальність”, а єдино істотним є поновлення історичної тотожності. Див.: *Wehrli M.* Op. cit. – S.60.
- ³² Див.: *Geulen H.* Erzählkunst der frühen Neuzeit. – Tübingen: Verlag Lothar Rotsch, 1975. – S.115.
- ³³ *Spellerberg G.* Höfischer Roman // Deutsche Literatur. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus. Barock. – Bd.3: 1572–1740 / Hrsg. von *Steinhagen H.* – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1985. – S.330.
- ³⁴ *Hankamer P.* Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Die deutsche Literatur im Zeitraum des 17. Jahrhunderts. – Stuttgart: J.B. Metzler, 1964. – S.443.
- ³⁵ *Riffert J.E.* Die Hermannsschlacht in der deutschen Literatur // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. – 1880. – Jg. XXXIV. – Bd.63. – S.256.
- ³⁶ *Bender W.* Op. cit., – S.405.
- ³⁷ *Еремина С. И.* “Высокие” жанры прозы Сервантеса. К проблеме формирования романа в испанской литературе позднего Возрождения. Автореф. дисс. канд. филологич. наук. – М., 1978. – С.11.
- ³⁸ *Müller G.* Op. cit. – S.229.
- ³⁹ “Ходячою бібліотекою” та “гідним подиву полігістором” Лоенштейна називали освічені інтелектуали кола Томазія. Див.: *Gebauer G.C.* Op. cit. – S.XXII-XXIII.
- ⁴⁰ Безстороннє спостереження вченого-позитивіста Л.Холевіуса є таким: “Письменник не запитує себе, чи стоять його цитати в тому місці, де читач достатньо прихильний, щоб дозволити себе повчати, чи вони йдуть врозріз із його ліричним настроєм, – автор хоче тільки виблискувати”. Див.: *Cholevius L.* Op. cit. – S.390.

⁴¹ *Lohenstein D.C.* Op. cit. – S.44.

⁴² Ibid. – S.9.

⁴³ Ibid. – S.238.

⁴⁴ Ibid. – S.137.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid. – S.126.

⁴⁸ Ibid. – S.37.

⁴⁹ Ibid. – S.154-156.

⁵⁰ Ibid. – S.82.

⁵¹ *Hankamer P.* Op. cit. – S.439.

⁵² *Михайлов А.В.* Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С.150.

*Сидоренко Оксана
(Запоріжжя)*

Стан вивченості шванку в літературознавстві другої половини ХХ ст. та шляхи подальшого наукового пошуку

У 90-ті роки ХХ ст. відчутно поживається інтерес до вивчення жанрової системи літератури Середньовіччя, яке, на відміну від античності та Ренесансу, не створило власної чіткої поетики жанрів. Та й взагалі, слово “система” стосовно жанрової картини середньовічних західноєвропейських літератур можна вживати лише з певними застереженнями. Адже у Середні віки ще “не склалося, і не могло скластися, несуперечливої стрункої системи жанрів. Не було єдиної системи жанрів – не тільки в плані діахронії, але й у плані синхронії. За відсутності такої всеохоплюючої системи, склалися окремі жанрові підсистеми, які не обов’язково були пов’язані між собою, вони зазвичай функціонували в межах окремих напрямків...”¹. З огляду на це, вивчення середньовічних жанрів, які здебільшого не вкладаються в чітко визначені рамки родовидових класифікацій, доцільно співвідносити із загальними тенденціями розвитку тогочасної культури, враховуючи при цьому, що в умовах Середньовіччя жанр “мав своє коло сюжетів, мотивів, тем, а також відповідні прийоми, методи, способи їхньої обробки,... характеризувався певним “пафосом”, емоційною, психологічною домінантою”².

Водночас, проблема осмислення сутності категорії жанру в середньовічній літературі залишається актуальною ще й тому, що її розв’язання дозволяє висвітлити питання типології, адже “стадіально-типологічні подібності в середньовічній словесності проявляються саме на жанровому рівні”³, тому що середньовічні жанри були виразниками не індивідуальної творчості, а “соціально-типового світогляду і стилю”⁴.

Відчутним стимулом до поглибленого вивчення середньовічної літератури в цілому та її жанрової картини зокрема слугують також ті кардинальні зрушення, що відбулися в рецепції культурного змісту середньовічної цивілізації протягом 60–90-х років ХХ ст., починаючи з славнозвісного “бунту медієвістів” та своєрідного перевороту у ставленні до художніх надбань “десяти темних віків”, зумовленого роботами Й.Гейзінгі⁵, Д.С.Лихачова⁶, А.Я.Гуревича⁷, М.А.Ігнатенка⁸. Це призвело до переосмислення якісно-ціннісної характеристики середньовічної літератури, з її класичним поділом на “високу” та “низьку”. Якщо раніше до сфери дослідницьких зацікавлень здебільшого потрапляли твори, розраховані на елітарну аудиторію, а “низова” література залишалася на периферії уваги літературознавців, вважаючись другорядною, низькопробною літературною продукцією, то нині, за словами Н.М.Торкут, відбувається “усвідомлення цивілізуючої ролі “низової” літератури”⁹, що й зумовлює посилення інтересу до вивчення її жанрової парадигми. Отже, *проблема* вивчення жанрової парадигми “низової” літератури Середньовіччя залишається актуальною, оскільки її вирішення дозволить скласти більш повне й системне уявлення про зазначений період розвитку літератури, особливості її функціонування та ін.

Перші спроби аналізу жанрових форм “низової” літератури у вітчизняній науці були здійснені в працях таких вчених, як Є.Мелетинський¹⁰, М.Андрєєв¹¹, А.Михайлов¹², Р.Хлодовський¹³. І хоча їхні роботи присвячені головним чином новелістиці та великим розповідним жанрам епохи Відродження, однак їх становлення та формування припадає на розвиток саме середньовічної “низової” літератури.

Завданням цієї статті є:

- здійснити огляд робіт, присвячених шванку – німецького варіанту “низової” міської літератури;
- висвітлити стан його вивченості на сьогодні;
- намітити подальші перспективи в дослідженні даного жанрового утворення.

I. Історико-літературний процес

Аналіз літературознавчих робіт показує, що лише окремі аспекти у вивченні шванку можна вважати висвітленими, цілісна ж картина генезису, формування та функціонування цього жанрового утворення відсутня. Окрім того, впадає в вічі той факт, що всі праці, в яких хоча б дотично розглядаються питання, пов'язані з даним жанром, належать перу радянських або сучасних російських дослідників. В українському ж літературознавстві інформацію про шванк можна знайти хіба що в довідникових статтях та в поодиноких наукових дослідженнях, де наводиться головним чином лише його загальна характеристика.

Трактування шванку в сучасній вітчизняній довідниковій літературі можна звести до наступного: це “переважно сатиричне оповідання, подеколи у віршованому вигляді. Близький за мотивами до фабльо та прозової новели доби Відродження, шванк обмежується епатуванням побуту клерикалів та лицарства...”¹⁴. Таке визначення є справедливим лише почасти, оскільки зводить до мінімуму весь ідейно-тематичний спектр шванку, яким він був представлений на початковому етапі свого розвитку, і через те, не накреслює його подальшої еволюції в освоєнні тих суспільно-історичних реалій, на фоні яких відбувався процес його розвою. Втім, схематичність таких визначень, відсутність інформації щодо композиційної будови, конкретного соціально-історичного адресату та місця шванку в системі жанрів “низової” літератури не дозволяють скласти більш-менш повного уявлення про нього як оригінальну жанрову модель.

Недоліків попередніх робіт певною мірою вдалося уникнути П.Рихлу – авторові словникової статті найновішого довідкового видання “Лексикон загального та порівняльного літературознавства”. За його визначенням, шванк – це “коротка оповідь анекдотичного характеру з парадоксальним “пуантом” або новелістична історія про веселий, кумедний випадок у віршах чи прозі, нерідко з грубим, непристойним змістом та моралізаторськими тенденціями”¹⁵. Прикметно, що П.Рихло разом з термінологічним визначенням шванку представляє діахронічний аспект розвитку цього жанру та “джерельну”

базу шванкових сюжетів. І якщо більшість літературознавців при характеристиці сюжетної бази обмежуються впливом мотивів фабліо, “прикладів” і фацецій, то український вчений, справедливо відзначає, що частина сюжетів запозичені з античних джерел або занесені зі Сходу. Називаючи найвизначніші зразки жанру, він показує ті зміни, яких зазнавав шванк у процесі еволюції: окремі віршовані шванки об’єднувалися в цикли, які згодом перетворювалися на народні та авторські збірки прозових шванків. Визначаючи історико-літературну перспективу жанру, дослідник зауважує, що шванки мали вплив на розвиток прозового роману. В цілому довідникова стаття П.Рихла дає доволі повну інформацію для розуміння сутності даної жанрової моделі “низової” літератури.

Загальну характеристику шванку подають автори навчальних посібників, здебільшого зводячи весь матеріал до представлення ідейно-тематичного діапазону, поділу героїв на позитивних/негативних та досить поверхового аналізу творів. Наприклад, у розділі “Міська сатира і дидактика” другого тому “Історії всесвітньої літератури” (автори Р.М.Самарін, А.Д.Михайлов) вся інформація про шванк обмежується загальною характеристикою циклу Штрікера “Піп Аміс”. Незаперечним позитивним моментом згаданого підручника є те, що аналіз міської літератури супроводжується в ньому характеристикою культури середньовічного міста, що дозволяє глибше осягнути причини виникнення і функціонування жанрів міської “низової” літератури¹⁶.

Автори підручника “Історія зарубіжної літератури” (М.П.Алексєєв, В.М.Жирмунський, С.С.Мокульський, О.О.Смирнов) взагалі оминають своєю увагою шванки, роблячи акцент лише на народних книгах, які ознаменували собою завершальний період розвитку цього жанру міської “низової” літератури¹⁷.

До характеристики суспільно-політичних чинників Німеччини XIV–XV ст. (розвиток гуманізму, реформаційний рух), які сприяли становленню і розвитку масової демократичної літератури, що отримала назву “народні книги”, звертається і відомий радянський вчений В.М.Жирмунський у

I. Історико-літературний процес

роботі “Нариси з історії класичної німецької літератури”. Вчений наголошує на такій провідній рисі бюргерської сатири і дидактики, як “гробіанізм”¹⁸. До речі, український вчений Б.Шалагінов у статті “Німецька література Х–XVIII сторіч”, даючи загальну характеристику німецькій сміховій культурі, також підкреслює, що середньовічний гумор функціонував у своїх двох різновидах – блазенському та гробіанівському. Варта уваги позиція дослідника щодо категорії ренесансного сміху, який, на його думку, багато в чому спирався на традиції сміхової культури середньовічного міста, а за зразки ренесансним митцям слугували такі шванки, як “віршова повість” Штрікера “Піп Аміс”, і цикли “Піп із Каленберга”, “Тіль Уленшпігель”¹⁹.

Іншими роботами, які побіжно висвітлюють окремі аспекти історико-літературної перспективи шванку, є праці визначного радянського літературознавця Є.М.Мелетинського. Так, у “Історичній поетиці новели” цей вчений розглядає шванк разом з фаблю, байками та “прикладками” як передновелістичні оповідання, що готували підґрунтя для виникнення класичної новели Відродження. Вчений підкреслює подібність шванку та анекдоту, зазначаючи, що “в них чітко показана шахрайська і блазенська стихія в її протиставленні дурнів і простаків”²⁰. В іншій праці “Вступ в історичну поетику епосу і роману” Є.М.Мелетинський, прослідкувавши генетичний зв’язок “архаїчних малих жанрів” (і зокрема шванку) з новелою, розглядає низову “передновелістику” середніх віків як таку, що “передбачила наперед ті еволюційні чи навіть “революційні зміни, які пізніше відбулися в долі роману”²¹. Позиція вченого виявляється суголосною з концепцією М.Бахтіна про карнавалізований світ. “Шванк, – пише Є.М.Мелетинський, – вводить демократичні персонажі, побутовий фон, низькі натуралістичні і комічно-непрстойні моменти, еротичні і шахрайські мотиви, матеріально-фізіологічні імпульси дій і т. ін.”²².

Вельми цікавою є стаття М.Ю.Реутіна “Комічні жанри в літературі середньовічної Німеччини (Конструкція раннього австро-німецького шванку)”, головним завданням якої є

реконструкція форм побутування усної культури на матеріалі комічної літератури німецького середньовічного міста (загадок, байок, прислів'їв, приказок). З-поміж усіх жанрів дописемної літератури автор статті основний акцент робить на ранньому шванкові, оскільки саме в ньому “в силу його наративності, спільна для всіх фольклорних жанрів конструкція існує в своїй повній розгорнутості”²³. Дослідник подає коротку довідку про історію раннього шванку, а також робить кілька зауважень стосовно пізнього бюргерського шванку, намітивши, таким чином, періодизацію в розвитку зазначеного жанру. В зв'язку з поставленими завданнями М.Ю.Реутін розглядає композиційну побудову комічних фольклорних жанрів Німеччини XI–XV ст. і наголошує на тому, що шванк має аналогічну структуру, оскільки співвідноситься із давньою протодрамою. В основі структурної організації жанрів комічної літератури лежить слово, тому автор вдається до аналізу природи сміхового слова, як основи карнавальної стихії, і в залежності від того, хто пародіює слово (блазень, шахрай чи дурень) виділяє три основні типи різновидів шванку: блазенський, шахрайський та шванк про дурнів.

Вивченню жанрової моделі шванку другого періоду присвячені роботи Б.І.Пурішева – “Німецькі прозаїчні шванки і народні книги епохи Відродження” та “Німецькі народні книги”. Бюргерсько-демократична література, в лоні якої розвивався шванк як складовий елемент так званих народних книг, “в своїх найбільш значних проявах підготувала наступний розвиток літератури, зокрема реалізму”²⁴. В статті “Німецькі прозаїчні шванки і народні книги епохи Відродження” Б.І.Пурішев подає власну класифікації шванків, поділяючи їх на ті, що передбачають розважальну мету, й ті, які мають суспільне значення. Відтак, перші уникають висвітлення соціальних проблем, а другі, вдаючись інколи до засобів сатири, змальовують соціальні негаразди. Вчений наголошує, що реалізм “народних книг” був ще примітивним і рідко хто з авторів шванків піднімався до соціальних узагальнень. Стаття “Німецькі народні книги” містить інформацію про

I. Історико-літературний процес

“відкриття” народних книг романтиками, котрі практично дали їм друге життя, та подає цінний фактичний матеріал з німецькомовних джерел про підвищений попит у населення на народні книги. Однак головним здобутком роботи, як бачиться, є те, що в ній подані історії створення народних книг, походження сюжетів, які лягли в їх основу²⁵. Оскільки “низова” література зародилася на протигагу рицарській, куртуазній, то цілком закономірно, що вона протистояла куртуазній ідеалізації, вдавалася до критики рицарства. І в такий спосіб, як вважає Б.І.Пурішев, “третьому стану вдалося взяти гору над феодално-рицарськими колами”²⁶.

Об’єктом дослідницької уваги став шванк у дисертаційному дослідженні О.О.Юрчук “Новела в світлі історичної поетики: проблеми типології жанру”, присвяченому становленню класичної новели. Авторка доводить, що шванк, зазнавши помітного впливу італійської фацеції, утворив нову літературну форму шванк-фацецію, тобто національний місцевий варіант світської новели. Подібний проміжний етап у становленні класичної новели мав місце і в інших західноєвропейських літературах: у Франції з’являється фавль-нувель, в Італії – фацеція-новела, в Іспанії – новела корте. Однак лише в Німеччині, наголошує дослідниця, новела не досягла рівня класичної²⁷. Аналогічної думки дотримується і Б.Б.Буніч-Ремізов, який вважає, що на заваді розвитку німецької новели, як і взагалі національної літератури, стало лютеранство, яке “прагнуло перетворити німецьку літературу в служницю богослів’я”²⁸.

Знайомство з німецькомовними працями, на жаль, істотно не розширює діапазон наших знань про шванк. Так, у роботі “Deutsche Literatur in Epochen”²⁹ цілісної візії розуміння даного жанру немає, оскільки автори вдаються до виокремлення поодиноких характеристик шванку лише принагідно, коли деталізують інформацію про інші жанри, літературні періоди та епохи. У сьомому томі “Lexikon des Mittel Aeters”³⁰ шванк представлений як мала форма розповіді. У цій енциклопедичній довідці вказується на трьохваріантний поділ розвитку конфліктної ситуації, що є вихідним пунктом шванку: завдяки

своїм діям слабкий герой зрівнюється з більш сильним, а іноді й бере верх над ним; протест слабого не досягає своєї мети і тим самим покращує становище супротивника; конфліктна ситуація залишається без розв'язки. Цікаво, що автори довідникової статті розглядають шванк як універсальну жанрову модель, притаманну не лише німецькій літературі. У французькій літературі, на їх думку, національний варіант-еквівалент шванку представлений фаблію, а в англійській – джестом. “Своєрідним резервуаром” називають шванк автори “*Deutsche Literatur – Geschichte*”³¹, відзначаючи, що на становлення даного жанру вплинули італійські фацеції, приклади (*exempla*), фаблію, середньовічні сказання. При цьому вони наголошують, що, починаючи з XVI ст., цей жанровий різновид стає виразником “політичної та соціальної опозиції”. Вартим уваги є представлене в даному виданні бачення історико-літературної перспективи шванку. Німецькі вчені вважають, що шванки та їх цикли, як, до речі, й народні книги, можна назвати передроманом або раннім романом, початком німецького прозового роману.

Таким чином, представлений огляд робіт, присвячених вивченню шванку – одного з жанрів німецької “низової” літератури, свідчить, що в них розглядаються лише окремі аспекти його генезису, структурування та трансформації в інші жанрові модифікації, представлені загальні характеристики шванків та народних книг. Потреба в праці, яка заповнила б лакуни невисвітлених питань у вивченні шванку, дала б цілісне уявлення про цей жанр, є стимулом для подальших наукових пошуків.

Думається, що цікаві перспективи для майбутніх досліджень відкриває застосування методології “нового історизму”, розробленої наприкінці 70-х – на початку 80-х років минулого століття Стівеном Грінблатом, Луї Монрозом, Гейденом Вайтом та ін. Сутність “нового історизму” полягає в тому, що “він відмовляється від не підданих проблематизації розрізень між “літературою” та “історією”, між “текстом” та “контекстом”, а також в тому, що він заперечує пануючу тенденцію віддавати перевагу деякій однорідній і автономній

I. Історико-літературний процес

одиниці – будь-то Автор чи Твір – протиставляючи цю фігуру соціальному чи літературному фону”³².

До речі, “новий історизм” виник саме в процесі вивчення англійського Ренесансу. Вчені відчули волаюче протиріччя між усталеною позитивною оцінкою елизаветинської епохи та тими новими фактами, що ставали відомими про владну структуру тюдорівської монархії. При цьому “нові історики” “намагалися почути в текстах голоси пригнічених, маргіналізованих і знедолених”³³. Недоліками літературної критики, як вважають теоретики цієї методології, є те, що вона, поперше, не бере до уваги особливості “культурної системи” (“для нових істориків” історичний контекст – це “культурна система”³⁴), в лоні якої був написаний аналізований твір, тобто не враховує достатньою мірою синхронічний аспект; а подруге – нерідко забуває про те, що “наші аналізи й інтерпретації неминуче обумовлені нашими власними, історично, соціально та інституціонально заданими пріоритетами”³⁵. “Нові історики” розглядають твір на перетині двох історичних зрізів – минулого і сучасного, – наголошуючи на тому, що “минуле сформувало сучасність, а сучасність переформовує минуле”³⁶.

Думається, цілком доцільно в контексті вивчення генезису і жанрової типології шванку використовувати методологію “нового історизму” для реконструювання соціокультурного поля, тобто з’ясування тих онтологічних та гносеологічних чинників, що сприяли виникненню й активному розвитку цієї традиції. Водночас необхідно, враховуючи еволюцію жанру, представити кореляцію жанрової ідеології шванку з культурними практиками тогочасся і окреслити коло його провідних тематичних різновидів. Слід також дослідити характер взаємодії комічного і сатиричного начал та визначити роль шванку у становленні нових жанрових різновидів німецької літератури доби Відродження.

¹ Михайлов А.Д. От редактора // Проблема жанра в литературе средневековья. – М.: Наследие, 1994. – Вып.1. – С.4.

- ² Там само. – С.5.
- ³ *Мелетинский Е.М.* Заметки о средневековых жанрах, преимущественно повествовательных // Проблема жанра в литературе средневековья. – М.: Наследие, 1994. – Вып.1. – С.7.
- ⁴ *Михайлов А.Д.* Старофранцузская городская повесть (фаблио) и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М.: Наука, 1986. – С.6.
- ⁵ *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. – М.: Наука, 1988.
- ⁶ *Лихачов Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979; *Лихачов Д.С., Панченко Н.М., Поньирко Н.* Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984.
- ⁷ *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. – М.: Искусство, 1981; *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984; *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990.
- ⁸ *Ігнатенко М.А.* Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986.
- ⁹ *Торкут Н.М.* Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). – Запоріжжя, 2000. – С.104.
- ¹⁰ *Андреев М.Л.* “Новеллино” в истории итальянской литературы и европейской новеллы // Новеллино. – М.: Наука, 1984. – С.219-252.
- ¹¹ *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986; *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990.
- ¹² *Михайлов А.Д.* Средневековый французский фарс // Средневековые французские фарсы. – М.: Искусство, 1981. – С.7-32.; *Михайлов А.Д.* Старофранцузская городская повесть... – (фаблио) и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М.: Наука, 1986.
- ¹³ *Хлодовский Р.И.* Декамерон. Поэтика и стиль. – М.: Наука, 1982.
- ¹⁴ Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – С.740.
- ¹⁵ *Рихло П.* Шванк / Лексикон порівняльного та загального літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.622.
- ¹⁶ Дет. див.: Городская литература и дидактика / История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1983. – Т.2. – С.571-586.
- ¹⁷ Дет. див. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение / М.П.Алексеев, В.М.Жирмунский, С.С.Мокульский, А.А.Смирнов. – М.: Высшая школа, 1987.
- ¹⁸ Дет. див. *Жирмунский В.* Очерки по истории классической немецкой литературы. – Л.: Худ. лит., 1972.
- ¹⁹ *Шалагінов Б.* Німецька література Х–XVII сторіч // Вікно в світ. – 1999. – №1. – С.8-22.

I. Историко-літературний процес

- ²⁰ *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990. – С.69.
- ²¹ *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – С.205.
- ²² *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику... – С.204.
- ²³ *Реутин М.Ю.* Комические жанры в литературе средневековой Германии (Конструкция раннего австро-германского шванка) // Проблема жанра в литературе средневековья. – М.: Наследие, 1994. – Вып. 1. – С.326
- ²⁴ *Пуришев Б.* Немецкие прозаические шванки и народные книги эпохи Возрождения // Немецкие шванки и народные книги XVI века. – М.: Художественная литература, 1990. – С.8.
- ²⁵ *Див. Пуришев Б.И.* Немецкие народные книги // Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. – М.: Наука, 1986. – С.261-282.
- ²⁶ *Пуришев Б.* Немецкие прозаические шванки... – С.8.
- ²⁷ *Юрчук О.О.* Новела в світлі історичної поетики: проблеми типології жанру: Автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2002.
- ²⁸ *Бунич-Ремизов Б.Б.* Западноєвропейські новелісти Відродження – обличчя лжеавторитетів // Новелла епохи Відродження. – К.: Політиздат України, 1990 – С.22.
- ²⁹ *Vaumann B., Oberle B.* Deutsche Literatur in Epochen. – Ismaning: Max Hueber Verlag, 1985.
- ³⁰ *Lexikon des Mittel Alters* – Stuttgart. Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999. – V.VII. – P.1616-1619.
- ³¹ *Deutsche Literatur – Geschichte.* – Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989. – P.78-84.
- ³² *Монроз Луи А.* Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры // Новое литературное обозрение. – 2000. – №2 (42). – С.16
- ³³ *Козлов С.* На rendez-vous с «новым историзмом» // Новое литературное обозрение. – 2000. – №2 (42). – С.8.
- ³⁴ *Хейден У.* По поводу «нового историзма» // Новое литературное обозрение. – 2000. – №2 (42). – С.38
- ³⁵ *Монроз Луи А.* . Изучение Ренессанса... – С.22.
- ³⁶ Там само.

Василина Катерина
(Запоріжжя)

Єлизаветинське суспільство у дзеркалі соціально-побутової памфлетистики

За часів Відродження на літературну авансцену почали виходити нові жанри, зокрема автобіографія, біографія, памфлет, есе, що орієнтувалися на репрезентацію досвіду окремого індивідуума. Бурхливі зрушення в онтологічній та гносеологічній сферах ренесансного суспільства обумовлювали велику популярність памфлетистики, яка за відсутності періодичної преси стала важливим і чи не єдиним джерелом актуальної інформації. Друковане слово памфлетиста, попри підкреслено тенденційну репрезентацію матеріалу, було для пересічних громадян набагато переконливішим і авторитетнішим, ніж плітки або чутки.

Особливого розвитку набула памфлетистка у пізньоренесансній Англії. Підвищення культурного і освітнього рівня населення, усвідомлення окремою особистістю цінності індивідуального буття та власної унікальності у контексті розвитку нації й суспільства зумовлювали зростання інтересу пересічних англійців до одержання більш різноманітної та широкої інформації. При цьому спостерігалася певна поляризація станів суспільства за інформаційними інтересами. Належність людини до певного прошарку або “цеху” визначала й коло її зацікавленостей. Представники релігійних конфесій, приміром, фокусували свою увагу здебільшого на особливостях соціально-політичної ситуації, літературний бомонд цікавився питаннями поетичної майстерності, а купці чи ремісники – інформацією про ціни, нерухомість, ліцензії, податки та ін. Усі ці відомості можна було знайти у

I. Історико-літературний процес

тогочасних памфлетах, чия форма і жанрова суть дозволяли найбільш швидко і адекватно реагувати на насущні проблеми суспільства.

Найбільш популярним в елизаветинській Англії був соціально-побутовий памфлет, який висвітлював проблеми повсякденного життя. Такі твори, що здебільшого орієнтувалися на запити широкої читацької аудиторії, перетворювалися не тільки на невеличкі літописи, але й на своєрідні люстерка, в яких відбивалися морально-етичні орієнтири представників третього стану. На жаль, цей тематичний різновид досі ще залишається маловивченим, хоча й має, без сумніву, важливе історико-культурне значення, оскільки в історії англійської літератури ознаменував одну з фаз становлення *novel* та визначив напрямок еволюції шахрайського памфлету – одного із генетичних джерел англійського кримінального роману. Соціально-побутовий памфлет, як явище маргінального характеру, є надзвичайно цікавим об'єктом дослідження. Адже, “вивчення “гібридних”, взагалі напіввизнаних жанрів, – як зазначає С.С.Аверінцев, – завжди має непересічне значення для історії літератури, тому що ці жанри є навдивовижу пластичними і рухомими; в них закладаються основи більш пізніх жанрових явищ... Об'єктивний підхід до літературного процесу, до літератури як процесу, без урахування таких форм є неможливим”¹.

У XVI ст. в Англії, як відомо, відбувалося прискорене розшарування населення, внаслідок якого ремісничко-купецький стан перетворився на потужну соціально-економічну силу й почав активно впливати як на соціально-політичне, так і на культурне життя країни. Представники третього стану мали нагальну потребу у підвищенні рівня освіченості та у друкованій продукції з різних проблем, зокрема з питань торгівлі чи бухгалтерського обліку. Але водночас, маючи певний матеріальний статок та доволі вільного часу, вони нерідко бажали задовольнити і власні естетичні смаки. Як свого часу рицарська спільнота, диктуючи менестрелям свою волю,

культивувала куртуазний етикет і куртуазну культуру, так і англійські торговці, ремісники та підприємці визначали провідні тенденції розвитку тогочасної популярної літератури, закладали підвалини нових форм міської культури.

Увага митців зосереджувалася на побутовій реальності, конкретних подіях і явищах суспільного життя, і це зумовлювало тематичну різнобарвність, гостроту й актуальність памфлетів. Як наголошує Д.С.Наливайко, “ренесанс відкрив естетичну цінність реального світу, як у всій його цілісності, так і окремих проявів, окремих миттевостей “наявного буття”, відповідно з’явилося прагнення відчувати їх, перейнятися ними і зафіксувати у конкретно-чуттєвій формі”². Багатоманітність проявів життя спричинила розширення тематичного спектру памфлету. В цьому контексті доречно навести також думку Д.С.Лихачова про те, що в добу Відродження “кількість тем у мистецтві, що спочатку була дуже обмеженою, прагне зрівнятися з кількістю сторін та аспектів самої дійсності”³. Практично всі явища суспільного та культурного життя знаходили свій відбиток у памфлетній літературі: від політичних подій до страт відьом і еретиків та розмірковувань про шкідливість паління тютюну.

Цікаво зауважити, що соціально-побутовий памфлет, який орієнтувався головним чином на естетичні смаки заможного середнього стану, нерідко у вельми негативному ракурсі представляв життя окремих представників цього стану. Приміром, Т.Лодж у памфлеті “Протест проти лихварів” (1584) піддає нищівній критиці професійних кредиторів, які не просто наживаються на чужій біді, але й часто доводять заможних городян, збіднілих аристократів та довірливих джентльменів до повного розорення⁴. До речі, провідна ідея цього твору була надзвичайно актуальною і цілком відповідала загальному ставленню більшості елизаветинців до лихварства, яке вважалася небезпечною соціальною виразкою. Образ лихваря, змальованого переважно у негативному ключі, з’являвся в той час у багатьох книгах і театральних постановках. Згадаймо хоча

I. Історико-літературний процес

б памфлети Р.Гріна (“Гріш мудрості, придбаний за мільйон каяття”, 1592) та Г.Кінга (“Мудрості на півпенні на папері за пенні, або ж розповіді самітника”, 1599), драматичні твори Т.Лоджа і Р.Гріна (“Дзеркало для Лондона та Англії”, 1587-1591), К.Марло (“Мальтійський єврей”, 1590), В.Шекспіра (“Венеціанський купець” (1596) та ін. У цьому контексті доцільно пригадати й слова одного пуританського проповідника, який у 1589 році сказав, що “лихварство – це диявол, якого в Англії не здатні винищити навіть всі апостоли Христа разом”⁵.

Англійські пізньоренесансні памфлетисти, які намагалися порушувати всі найактуальніші проблеми суспільного життя, не могли, звісно, оминати воєнної тематики. На сторінках анонімних памфлетів “Звичайний правдивий звіт про криваві злочини Франції...” (1573) та “Новини з Бресту” (1594), приміром, висвітлювався хід війни Англії з Францією, а памфлети “Застереження Англії” (1578) та “Мрія солдата” (1604), що належали перу відставного вояка Барнабі Річа, інформували пересічного читача про стан справ у англійській армії

Жодна зі сфер духовного життя чи побутової реальності не залишалася поза увагою надзвичайно прискіпливих, спостережливих і гострих на слівце “men of letters”. Причому гострі соціальні вади, зокрема такі, як проституція, лихварство, шахрайство або пияцтво, зазвичай ставали об’єктом нищівної критики та висміювання, а негативні явища іншого плану, на кшталт чаклунства, знахарства чи паління тютюну, не стільки викривалися, скільки анатомізувалися, тобто розглядалися всебічно, детально, з декларативно-зухвалою претензією на об’єктивність. Приміром, Т.Неш у памфлеті “Жахи ночі” (1594) детально аналізує природу страху своїх сучасників перед відьомською силою, з’ясовує причини виникнення такого страху та розмірковує про можливі наслідки спілкування людини з демонами. Цей памфлет досить органічно вписувався у загальний психологічний контекст тієї доби, адже наприкінці XVI століття чимало англійців захоплю-

валися демонологією, а книжки про потойбічний світ, привидів, бісів та різні демонічні сили мали великий попит у читачів. До того ж широкого резонансу у суспільстві набували судові процеси над відьмами, один із яких, наприклад, описаний в анонімному памфлеті “Новини з Шотландії” (1591).

Слід зауважити, що у XVI ст. всілякі окультні науки, заняття алхімією, астрологією та чорнокнижництвом були надзвичайно популярними в усіх європейських країнах. Звісно, не обійшла ця мода і Туманного Альбіону. Світогляд пересічного англійця, як, до речі, й світогляд переважної більшості представників інтелектуальної еліти, перебував під впливом містицизму⁶.

Сучасні науковці розглядають інтерес до ірраціонального, потойбічного й таємничого як вияв суто ренесансного світовідчуття або маньєристичного світобачення. Л.Пінський вважає такий інтерес органічною рисою ренесансного погляду на світ і зазначає, що “невгамовна допитливість спонукає видатних мислителів ... звернутися до кабали, магії та до інших “таємних наук”, до народної медицини”⁷. Аналогічну думку висловлює й О.Ф.Лосєв, наголошуючи, що “побутова практика алхімії, астрології і всілякої магії охоплювала все ренесансне суспільство знизу доверху і була аж ніяк не результатом невігластва, а результатом все тієї ж індивідуалістичної жаги оволодіти таємничими силами природи”⁸. Саме у специфіці ренесансного мислення прагне знайти гносеологічні причини поширення демономанії у XVI ст. і Ю.М.Лотман. Він, зокрема, зазначає, що “епоха Ренесансу і наступна доба бароко розхитали середньовічні устої. Однак несподіваним побічним продуктом стало зростання впливу забобонів на найбільш освічені уми та бурхливий розвиток культу диявола”⁹. Втім, у колах західних дослідників більш популярною виявляється теза про маньєристичну природу тогочасного містицизму. Так, англійський дослідник Р.Еванс розглядає захоплення демонологією та розквіт забобонів як прояв маньєризму, а саму творчість маньєрис-

I. Історико-літературний процес

тів, котра передбачала “створення своєї реальності”, навіть порівнює з магією¹⁰.

Слід зауважити, що факт масового захоплення ірраціональним не набув в англійській памфлетистиці такого розгорнутого висвітлення, як, скажімо, проблеми театру чи кримінального життя. Він так і залишився (поряд із лихварством, проституцією, палінням тютюну та пияцтвом) однією з численних тем соціально-побутового памфлету.

Осмислюючи реалії повсякдення, памфлетисти зверталися не тільки до побуту пересічного громадянина, а й до духовно-естетичної сфери, у якій формувалися певні загальні уявлення, стереотипи та ключові ідеї епохи. У пошуках “життєвого простору” для свого творчого самовираження автори памфлетів обирали об’єктом змалювання, апологетики або критики ті явища, події та феномени, які мали привернути увагу потенційного реципієнта і гарантували б отримання певного матеріального зиску. Нагадаємо, що тодішні пересічні читачі не були надто вибагливими у своїх естетичних уподобаннях: на відміну від інтелектуальної еліти, прості англійці ще не мали традиції накопичення естетичного досвіду, тому у виборі читива вони здебільшого керувалися власною інтуїцією, цікавістю та прагматичною користю. Приміром відомо, що елизаветинці полюбляли не тільки споглядати такі жорстокі видовища, як бої з ведмедями або страти злочинців¹¹, але й читати про них. Численні розправи над еретиками, віровідступниками, відьмами та ін. описувалися у коротеньких сенсаційних памфлетах, які незрідка вже у назві містили згадку про сам інцидент або випадок: “Балада про Тіборнські витівки Дурня Ватта і його спільників та про їхню ганебну смерть на шибениці” (1581), “Страта трьох скандальновідомих відьом, яка відбулася під час роботи останньої сесії суду в Челмісфорді” (1589).

Великим попитом і широкою популярністю користувалися також і памфлети, в яких наводилися “правдиві” звіти про конкретні злочини та покарання винуватців. Самі

назви таких творів збуджували уяву потенційного читача. Приміром, “Два скандальні вбивства. Шкіряник вбив сина своєї жінки біля церкви Хорнчоч в Ессексі. Скотаря було вбито біля Ейсбері в графстві Бакенгем. Також розповідається про замах на вбивство в Рісліпі у Мідлсексі. І все це трапилося протягом поточного місяця” (1595).

При знайомстві з цим та подібними творами впадає у вічі прагнення авторів ретельно змалювати саму сцену покарання, вираз обличчя злочинця, емоції й реакцію публіки. “Мої очі бачили, як палять їхні зрадницькі серця, а відрізані від тулуба голови виставляють для огляду та для задоволення багатьох тисяч людей”¹², – так писав один із численних анонімних свідків страт. Цікаво, що з часом у таких памфлетах почав суттєво зростати рівень метафоризації мови, їхні автори почали активніше використовувати риторичні прийоми, тропи. І це, як думається, було зумовлено не тільки певною зміною мистецьких інтенцій єлизаветинських літераторів, але й еволюцією естетичних смаків читацької аудиторії.

Характерними рисами злободенно-актуальних памфлетів були сенсаційність тематики та схильність до надмірної гіперболізації негативних проявів людської натури. Такі твори були позбавлені конструктивізму та виступали своєрідним засобом задоволення не досить вишуканих смаків пересічних англійців. Головне завдання авторів подібного читива на шахрайську або кримінальну тематику полягало у тому, щоб презентувати шокуючі та неординарні у своїй жахливості відомості. Щоправда, деякі з таких творів відзначалася потягом до аналітизму. Приміром, “Трактат про гру в кості та азартні ігри для профанів” (1577) Т.Ньютона, “Трактат про кості” (1577) Дж.Нортбука. Головною ж рисою кримінальних і шахрайських памфлетів була повчальність, а приводом для дидактичних настанов зазвичай слугували ганебні вчинки або щире розкаяння грішників – “Сповідь одного священика, який стояв біля ганебного стовпа” (1560-61), “Передсмертна сповідь пастора Дарзі” (1566-67), або ж

I. Історико-літературний процес

злочинців – “Сумна сповідь Маргарет Дорінгтон, ... яку було страчено біля Вестмінстерського палацу за вбивство Аліси Фокс” (1578), “Ламентация молодого чоловіка, який сповідається про своє колишнє життя” (1578).

Іноді памфлетисти, щоб одразу ж шокувати читача, виносили у назви своїх творів конкретні факти чи подробиці кримінальних вчинків головного героя: приміром, “Жорстоке вбивство в Кенті” (1577), “Мати, яка вбила своїх дітей в Кілборні” (1578), “Короткий трактат про надзвичайно дивну та жахливу жорстокість Єлизавети С’юл, яку ще називали Бакінгем, та про її спільників, яких стратили в Абінгтоні” (1579), “Правдиве повідомлення про останнє жахливе вбивство, скоєне Вільямом Шервудом” (1581), “Різноманітні дивні та нелюдські вбивства, скоєні останнім часом” (1591) та ін. Як бачимо, етична оцінка міститься уже в заголовку кримінального памфлету, а в самих творах при цьому пріоритет надається сенсаційності.

Підвищений інтерес до такого роду літератури значною мірою був зумовлений загостренням криміногенної ситуації, зокрема тим, що в Англії кінця XVI ст. зростав прошарок бродяг та злочинців. Численні банди пройдисвітів і злодіїв поповнювалися за рахунок колишніх моряків та солдатів, які після повернення з війни, не могли знайти роботу (або ж не хотіли працювати); а також за рахунок збіднілих селян та молодих людей, що вешталися по країні в пошуках кращої долі та легкої наживи. Відомо, що в Лондоні та Бристолі конні-кетчерство стало основним заняттям тих, хто знаходився на нижчому щаблі соціальної піраміди¹³.

За таких соціокультурних умов, що сприяли розвитку шахрайської літератури, виникли й набули гучної слави перші конні-кетчерівські памфлети Р.Гріна. У цих творах письменник досить реалістично змальовував звичай декласованого прошарку суспільства, наводив ієрархічні списки та етимологічні довідки щодо злодійського сленгу. Саме така модель англійської памфлетистики й стала органічним джерелом розвитку шахрайського та криміналь-

ного роману на англійському ґрунті. Мода на подібні твори виявилася надзвичайно стійкою: і в наступні епохи пересічний англієць все ще захоплювався перипетіями життя декласованих елементів, радіючи власній обізнаності та безпеці.

Змальовуючи широку панораму англійської дійсності та чутливо реагуючи на соціальне замовлення тогочася, памфлетні твори виступали адекватним художнім еквівалентом тих духовних і психологічних запитів, які виникали в епоху первісного накопичення капіталу, в умовах становлення нового типу читацької аудиторії та розвитку друкарської справи. Репрезентуючи барвисту різноманітність тематичних і структурно-композиційних модифікацій та стилістичних варіантів, єлизаветинський памфлет постав як надзвичайно складний симбіоз прагматичних розрахунків та мистецьких амбіцій, як еклектична форма, що спроможна поєднувати в собі різні, навіть антиномічні, компоненти поетики багатьох літературних жанрів. Щоправда, і творчі імперативи памфлетистів, і рівень їхньої художньої майстерності були настільки відмінними, що часом важко уявити собі в єдиному жанровому ряді такі полярні за естетичною вартістю і смисловим наповненням твори, як вишукано-риторичні памфлети “університетських умів” та примітивні у стилістичному плані інформативні анонімні звіти про сенсаційні новини.

Однак у цілому англійський пізньоренесансний памфлет правомірно може бути віднесений до публіцистичної групи жанрів і названий літературним предтечею журналістики. І за загальним пафосом, і за широтою діапазону змальовуваних тем, і за відцентровою позицією висвітлення подій реального життя твори єлизаветинських памфлетистів до певної міри нагадують ті літературні зразки, що згодом вийшли з-під пера перших англійських журналістів XVII ст. – Дж.Мільтона, Б.Джонсона, Д.Дефо, Дж.Свіфта та ін.

- ¹ *Аверинцев С.С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // *Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы.* – М.: Наука, 1989. – С.20.
- ² *Наливайко Д.С.* Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1980. – С.98.
- ³ *Лихачов Д.С.* О филологии. – М.: Высш. шк., 1989. – С. 80.
- ⁴ *Lodge Thomas.* An Alarum Against Usurers // *A Defence of Poetry, Music and Stage-plays* by Th.Lodge. – L.: Printed for the Shakespeare Society, 1853. – P.33-81.
- ⁵ *The Age of Shakespeare. A Guide to English Literature / Ed.by B.Ford.* – London, 1961. – Vol.2. – P.32.
- ⁶ Про вплив містицизму на уми елизаветинців йдеться у таких працях: *Волков И.Ф.* Творческие методы и художественные системы. – М.: Искусство, 1978. – С.76; *Парфенов А.Т.* Кристофер Марло и легенды Востока и Запада // *Marlowe Christopher. Two Tragedies.* – М.: Высш. шк., 1980. – С.219; *Brooke N.* The Moral Tragedy of Dr.Faustus // *Critics on Marlowe/ Ed.by Judith O'Neil.* – London: George Allen and Unwin Ltd., 1969. – P.93-114; *Craig H.* The Literature of the English Renaissance, 1485–1600. – N.Y.: Collier books, 1962. – P.65; *Sanders W.* The Dramatist and the Received Idea. *Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare.* – Cambridge: The Univ.Press, 1968. – P. 194-196. та ін.
- ⁷ *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. – М.: Худ. лит., 1961. – С.9.
- ⁸ *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – С.116.
- ⁹ Цит.за *Горфункель А.Х.* “Молот ведьм” – средневековье или Возрождение? // *Культура Возрождения и общество.* – М.: Наука, 1986. – С.162.
- ¹⁰ *Evans R.J.W.* Rudolf II and His World. A Study in Intellectual History, 1576-1612. – London: Thames and Hudson, 1997. – P.267.
- ¹¹ *Tuckerman B.* A History of English Fiction. – N.Y., L.: G.P.Putman's Sons, 1891. – P.72.
- ¹² Цит.за *Bennett H.S.* English Books and Readers, 1558 to 1603. – London: Cambridge Univ.Press, 1965. – P.232.
- ¹³ *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.16.

II. Свіжий погляд на давні тексти

*Торкут Наталія
(Запоріжжя)*

Шекспірознавчий дискурс ХХ століття: специфіка і тенденції

Вільям Шекспір належить до числа тих парадоксальних феноменів світової культури, магічний вплив яких на свідомість і духовне буття людства з плином часу відчутно зростає. Поява чисельних наукових розвідок, дослідницьких “прочитань” та сценічних інтерпретацій не стільки прояснює смислову багатовимірність шекспірівських шедеврів, скільки збуджує нові хвилі інтересу до них. П’єси Великого Барда не сходять зі сценічних підмостків і посідають найпочесніші місця в репертуарах кращих театрів світу. Тексти його творів, перекладені багатьма мовами світу, протягом століть не втрачають своєї ідейно-естетичної привабливості та актуального звучання. Унікальна спроможність Шекспірового слова народжувати у нових часо-просторових координатах сотні нових культурних смислів стала запорукою позачасової популярності Великого Барда, яку влучно і метафорично схарактеризував Й.-В.Гете: “Шекспір ... й кінця йому немає”.

За чотири століття, що віддаляють нас від шквалу овацій, яким зустрічала публіка славнозвісного „Глобуса” прем’єри п’єс Великого Вілла, про нього було написано стільки текстів, що нині їхній загальний обсяг уже в тисячі разів перевищує обсяг шекспірівського канону¹. Таке глобальне захоплення творчістю видатного британця

II. Свіжий погляд на давні тексти

американські вчені назвали „тиранією Шекспіра”, про яку з усією очевидністю свідчать і шекспірознавчий бум останніх десятиліть, коли кожні вісім хвилин у світі з’являється нова публікація про видатного англійського драматурга, і шквал шекспірівських ремінісценцій та алюзій в літературі постмодернізму, і сонм сценічних експериментів та кіноверсій, що живляться енергією з бездонного джерела – Шекспірового Тексту, і навіть той факт, що з ініціативи міністра оборони США Д.Рамсфельда в бюджеті Пентагону на 2004 рік передбачено цілий мільйон доларів на популяризацію серед американських військових творчості Барда з Ейвона.

Сутність „тиранії Шекспіра” не обмежується невичерпним ідейно-естетичним магнетизмом, яким наділений художній універсум геніального драматурга. Вона проступає також і в тотальному впливі творця “Гамлета” на культурні тенденції сучасної цивілізації, на художнє мислення митців і масову свідомість широкого загалу. Когнітивна амбівалентність Шекспірового слова – тобто його спроможність породжувати у свідомості реципієнта різні, інколи навіть полярні смисли та умовиводи – стала своєрідною запорукою позачасового успіху „божественних трагедій” великого драматурга. Вони, як слушно зауважує Г.Чарлтон, наділені дивовижною властивістю перетворювати кожного з нас на „режисера”, що бачить п’єсу саме такою, якою вона постає у театрі його власної думки².

“Тиранія Шекспіра” накладає помітний відбиток і на розвиток гуманітарних наук, кожна з яких по-своєму намагається розгадати таємничу сутність феномену Шекспіра й використовує “вічні тексти” як ситий ґрунт для результативної апробації нових методологічних підходів. Амбіційне прагнення осягнути естетичну природу його мистецьких прозрінь стимулює творчі пошуки літераторів, режисерів і акторів, що призводить до появи оригінальних

літературних творів, цікавих інтерпретацій та сміливих художніх рішень.

Цілком природно, що кожна епоха відкриває „свого” Шекспіра, впізнає у його героях риси своїх сучасників і вчуває у лейтмотивах його безсмертних творів відлуння власних умонастроїв, думок та ідей.

Доволі показовою у цьому сенсі є, зокрема, рецепція образу Гамлета, який протягом кількох століть зберігає дивовижну спроможність породжувати все нові й нові хвилі інтерпретацій. Приміром, сучасник великого драматурга Ентоні Столкер вважав принца датського зразком моральної досконалості, а ранні романтики А.-В.Шлегель та Т.Колрідж – людиною, що цілком позбавлена волі. Класик німецької літератури Й.-В.Гете називав Шекспірівського героя “прекрасним, чистим, шляхетним, високоморальним створінням”, якому бракує тієї сили почуттів, що створює героїв, а великі російські письменники С.Тургенєв та А.П.Чехов – егоїстом і скептиком, що опікується виключно власними проблемами. Відомий психоаналітик З.Фройд, проголосивши Гамлета носієм Едіпового комплексу, стверджував, ніби той відчував сексуальний потяг до власної матері. Представники ж міфокритичної школи Дж.Меррей та Дж.Голлоуей порівнювали цей образ з фігурою цапа-відбувайла, яка в стародавніх ритуальних дійствах виконувала важливу ідеологічно марковану функцію очищення.

У повоєнні роки, коли людство, приголомшене жахливими трагедіями Освенциму та Хіросіми, з особливою гостротою почало усвідомлювати цінність кожної особистості, Гамлет нерідко інтерпретувався як безжальний ренесансний егоїст, вбивця Розенкранца і Гільденстерна. На схилі сімдесятих особливої популярності набули акценти на суцільній амбівалентності психіки й духовної організації Гамлета, а наприкінці століття помітно

II. Свіжий погляд на давні тексти

загострився інтерес до осягнення сутності гамлетівської філософії, яку одні намагаються “прочитувати” у контексті тогочасних, тобто ренесансних, культурних практик, інші розглядають крізь призму ключових функцій мови, але всі неодмінно визнають таємничу загадковість цього художнього образу.

Пропонуючи низку нових прочитань творів Шекспіра, кожна нова генерація дослідників стає, по суті, учасником тієї тотальної гри культури, в якій сьогодні, вдивляючись у шедеври, створені минулим, починає глибше розуміти себе. Вчитуючись у незбагненні у своїй семантичній невичерпності Шекспірові рядки, допитливий розум вченого не тільки наближається до розуміння ідейно-естетичної суті авторського задуму, але й відкриває нові обрії розуміння власних духовних проблем.

У гравітаційне поле магічної Шекспірової музи потрапляли не тільки прості смертні, а й такі генії як Вольтер і Фройд, Гете і Пушкін, Колрідж і Гюго, Верді і Вагнер, Чайковський і Берліоз. Відблиск популярності шекспірівських героїв, впавши на текстову палітру деяких визначних майстрів слова, надавав особливого ідейного забарвлення змістовому малюнку їхніх власних літературних творів³. Геній Шекспіра воістину непідвладний руйнівній силі часу: належачи всім епохам і всім поколінням, він уособлює вічність.

Думається, й сьогодні не втратив актуальності висновок американського романтика Ральфа Вальдо Емерсона: „В наш час література, філософія і саме мислення стали шекспірівськими. Його думка – це той горизонт, поза який наш сьогоднішній зір не сягає”⁴. Інтелектуальні реакції, породжені шекспірівськими текстами, перетворюються на важливі рушії культуротворчого процесу, а спокусливе бажання зрозуміти складні механізми творення художнього світу Шекспіра, постійно

збуджуючи мисленнєву активність науковців і критиків, сприяє появі нових дослідницьких розвідок.

Шекспірознавчий дискурс сьогодення відзначається поліфонією дослідницьких суджень, завдяки якій критична рецепція творчої спадщини великого драматурга набуває особливої стереоскопічності. У межах єдиного інтерпретаційного поля протягом тривалого часу співіснують і взаємодіють десятки наукових шкіл, кожна з яких має власний арсенал аналітичних процедур і підходів. Протягом ХХ століття у вивченні шекспірівської драми сформувалося декілька провідних тенденцій.

Перша з них була започаткована славнозвісними лекціями (1904) А.С.Бредлі⁵, які заклали основи шекспірівської характерології. Спираючись на романтичні інтерпретації Шекспіра і полемізуючи з ними, цей вчений запропонував доволі цікавий ракурс аналізу трагедій: вони розглядалися не як твори, що писалися для сценічних втілень, а як романи, чи навіть біографії реальних людей. При цьому кожний головний персонаж сприймався як живий індивідуум, наділений певним комплексом психологічних характеристик, як особистість, що має власну систему цінностей і світоглядних уявлень, а також конкретний життєвий досвід, укорінений у минулому, яке Бредлі „реставрує” із „натяків”, розсіяних по Шекспіровому тексті. Людську природу дослідник вважав незмінною та позачасовою і тому концентрував увагу передусім на психології та внутрішньому світі героїв, не враховуючи ані історичної детермінованості Шекспірової ейдології, ані законів елизаветинської драми, за якими вона вибудовувалася.

Саме ці особливості методології Бредлі й стали головним об'єктом критики з боку його опонентів. Приміром, Л.С.Найтс у своєму сатиричному есе „Скільки дітей мала леді Макбет” (1947) іронічно зазначав, що ігнорування контексту ренесансного ментального поля та

II. Свіжий погляд на давні тексти

специфіки тогочасної драматургії призвело А.С.Бредлі до надмірного захоплення добудовуванням життєвих історій персонажів шекспірівських трагедій⁶. Втім, внесок цього шекспірознавця у вивчення трагедій великого драматурга є дуже вагомим: розроблені Бредлі принципи літературного аналізу згодом використовувалися не тільки його прямими послідовниками (Л.Кемпбелл, Г.Чарлтон, Дж.Стюарт, М.В.Урнов, Дж.Бейлі та ін.), але й представниками інших дослідницьких напрямків, зокрема деконструктивістами, наратологами та міфокритиками.

Інша доволі потужна тенденція у вивченні шекспірівських п'єс, що представлена іменами Дж.Довера Вілсона, Г.Крейга, Е.М.Тільярда, Т.Спенсера, Дж.Денбі, І.Рібнера, М.Барга та ін., характеризується підвищеною увагою до того історичного контексту, в якому сформувалася елизаветинська драма, до соціокультурної ситуації тогочасного суспільства та інтелектуально-духовної атмосфери пізнього англійського Ренесансу. В річищі цієї тенденції йдуть і роботи тих шекспірознавців, що належать до таких наукових шкіл, як „марксистська критика”, „культурний матеріалізм”, „новий історизм”, „християнська критика”, а також деякі дослідження, здійснені на методологічних засадах гендерного, феміністичного та неофройдистського підходів. Плідні наукові пошуки історично орієнтованого шекспірознавства дозволяють глибше зрозуміти специфіку соціально-психологічного клімату англійського Відродження і в новому світлі побачити поетичний універсум Солодкоголосого Лебедя Ейвона. Це, в свою чергу, надає нового поштовху осмисленню ідейно-змістових концептів та естетичних засад його трагедій.

Перенесення акценту з позатекстових реалій і постаті шекспірівського героя на власне текстове полотно трагедій визначає пафос досліджень Дж.Вілсона Найта, Р.Крейна, Е.Чемберса, П.Александера, Н.Фрая та ін., які

репрезентують текстологічну тенденцію шекспірознавства. Розглядаючи кожну п'єсу Шекспіра як поетичну метафору, що містить в собі метафізичний глибинний смисл, Дж.Вілсон Найт, один із фундаторів школи „нового критицизму”, пропонує оригінальну семантичну інтерпретацію „вічних текстів”. Він називає трагедії Великого Барда драматичними поемами-симфоніями, кожна з яких є комплексом символічних образів і космічних метафор, що утворюють часо-просторову єдність⁷. Представники структуралізму і наратології, зокрема Р.Крейн та В.Бут, аналізують Шекспірові трагедії з точки зору жанрової структури і наративних стратегій, що дозволяє їм прояснювати складні механізми народження смислів і творення художнього світу. Дж.Меррей, Дж.Голлоуей, Н.Фрай та їхні послідовники, які розвивають традиції міфокритичного літературознавства, розглядають п'єси геніального англійця крізь призму теорії архетипів, виявляючи при цьому алегоричні, міфологічні й символічні підтексти та структурні елементи ритуалістичного походження, що сприяють актуалізації певних міфологем. Поєднання в літературознавчій практиці здобутків науково-технічного прогресу та дослідницької інтуїції сприяло інтенсивному розвитку „бібліографічної школи” сучасної шекспірівської текстології. Представники цієї школи – А.Поллард, Дж.Довер Вілсон, Е.Чемберс, Г.Грег, П.Александр, Ч.Сіссон, Дж.Фроджер, І.Рацький та ін. – уточнили хронологію написання окремих творів Шекспіра, дати театральних прем'єр і перших публікацій його п'єс. Завдяки їхній ретельній і кропіткій праці було підтверджено, що драми „Перикл”, „Двоє шляхетних родичів” і „Едвард III” належать перу Великого Барда.

Досить продуктивною в плані теоретичних знахідок і цікавих інтерпретаційних практик є й інша, так звана театрознавча, тенденція шекспірознавчого дискурсу, біля витоків якої стоять праці німецького теоретика драми

II. Свіжий погляд на давні тексти

Ф.Рудольфа та славнозвісні „Передмови до Шекспіра”, написані відомим англійським режисером, драматургом і критиком Г.Гранвіл-Баркером. Висхідною тезою наукового пошуку театрознавців, до числа яких належать також М.Морозов, П.Брук, Я.Котт, Г.Бояджиєв, О.Бартошевич та ін., є визнання принципової відмінності законів, за якими будувалася англійська ренесансна драма, від драматургічних канонів більш пізніх епох. А їхній дослідницький імператив звучить в унісон із відомим зауваженням О.С.Пушкіна: „Драматичного письменника слід судити за законами, які він сам над собою визнає”⁸. Зосередивши свою увагу на вивченні драматургічної техніки Ренесансу та специфіки англійського театру шекспірівської доби, ці науковці переконливо довели, що так звані „неправильності” Шекспірових п’єс (суперечності між фабулою і текстом, логічна неузгодженість окремих моментів сценічної дії, відмова від класичної гармонії структурних частин) не можуть вважатися свідченням художньої неповноцінності чи наслідком творчої недбалості драматурга. Ці „неправильності, що так дратували класицистів доби Просвітництва та Бернарда Шоу і так подобалися Г.Ібсену, Дж.Джойсу і С.Беккету, слід розглядати як іманентну властивість художнього методу Шекспіра, зумовлену взаємодією ренесансу, маньєризму і бароко.

Безперечно, названі тенденції не вичерпують усього проблемно-тематичного спектру і методологічного розмаїття тих робіт, які формують шекспірознавчий дискурс сьогодення. Цілий масив залишається поза межами запропонованої класифікації, що є умовною, як і всі подібні схематичні побудови. Протягом двох останніх десятиліть з’явилася галерея цікавих фундаментальних робіт, які акумулюють найвищі досягнення характерологічної, історичної, текстологічної та театрознавчої тенденцій сучасної шекспіріани. З-поміж праць такого типу, що, по суті, є інтеграційно-синтезуючими, варто згадати моногра-

фії Дж.Гіббарда⁹, О.Анікста¹⁰, Д.Меля¹¹, Р.Беррі¹², Е.Фааса¹³, Б.Гіббонса¹⁴, С.Велса¹⁵, а також передмови до новітніх випусків давно відомих та нещодавно започаткованих видань текстів Великого Барда. Найавторитетнішими з таких видань є “Арденівський Шекспір” (“The Arden Shakespeare”), перший випуск якого датується ще 1899 роком, “Новий Кембриджський Шекспір” (“The New Cambridge Shakespeare”), що продовжує академічні традиції двох видань минулих часів – “Кембриджського Шекспіра” (засн. 1863) та “Нового Шекспіра” (засн. 1921), “Оксфордський Шекспір”, який виходить в Оксфордській серії “Світова класика”, а також “Повне зібрання творів В.Шекспіра” (“The Complete Works of Shakespeare”) під редакцією Д.Бевінгтона – президента Американської шекспірівської асоціації. Заслуговує на увагу також і цікавий аналітично-інформаційний матеріал, який супроводжує тексти творів великого драматурга в україномовному шеститомнику В.Шекспіра (1984).

На рубежі тисячоліть такий інтеграційно-синтезуючий підхід не тільки набув поширення в наукових колах, але й знайшов визнання широкого загалу шанувальників творчості Шекспіра. Думається, що саме він значною мірою визначає сьогодні обличчя світового шекспірознавства, яке вже досягло чималих успіхів у проясненні „темних місць”, у тлумаченні ускладненої символіки, у розкритті ідейних задумів та художніх інтенцій драматурга. Втім, як це не парадоксально, ані сотні тисяч наукових розвідок, ані досить висока частотність появи нових театральних інтерпретацій і кіноверсій не позбавили Шекспірів Текст дивовижного ореолу нерозгаданої таємниці та магічної привабливості. Навіть у пост-модерністському дискурсі, спрямованому на деканонізацію класики, Шекспір “не тільки зберіг свої позиції, але й набув ще більшої величі й популярності”¹⁶.

II. Свіжий погляд на давні тексти

- ¹ Шекспірівським каноном називають сукупність творів, які належать перу Шекспіра. Сучасна наука включає до цього канону 2 поеми, 37 п'єс, сонетарій, що складається зі 154 віршів, та декілька поетичних творів.
- ² *Charlton H.V. Shakespearian Tragedy.* – Cambridge: At the University Press, 1952. – P.5.
- ³ Створені Шекспіром художні образи надихали багатьох письменників, зокрема Л.Стерна („Життя і роздуми Трнстрама Шенді, джентльмена”), М.Лєскова („Леді Макбет Мценського повіту”), І.Тургєнева („Гамлет Щигрівського повіту”, „Степовий король Лір”), А.Чєхова („Іванов”), Т.Стоппарда („Розенкранц і Гільденстерн мертві”) та ін.
- ⁴ *Emerson R.W. Shakespeare; or, the Poet* – Boston: Houghton, Mifflin, 1904.
- ⁵ *Bradley A.C. Shakespearian Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth.* – L., Penguin Books, 1991.
- ⁶ *Knights L.C. How Many Children Had Lady Macbeth? / Explorations.* – N.-Y., 1947. – P.36-38.
- ⁷ *Knight G.Wilson. The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearian Tragedy with Three New Essays.* – L.: Methuen, 1949.
- ⁸ *Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10 т.* – М.–Л., 1949. – Т.10. – С.41.
- ⁹ *Hibbard G.R. The Making of the Shakespeare's Dramatic Poetry.* – Toronto, 1981
- ¹⁰ *Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет».* – М.: Просвещение, 1986.
- ¹¹ *Mehl D. Shakespeare's Tragedies: An Introduction.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- ¹² *Berry R. Shakespeare and the Awareness of the Audience.* – N.Y., 1985.
- ¹³ *Faas E. Shakespeare's Poetics.* – Cambridge, 1986.
- ¹⁴ *Gibbons B. Shakespeare and Multiplicity.* – Cambridge, 1993.
- ¹⁵ *Wells S. Shakespeare. A Life in Drama.* – N.-Y., L.: W.W.Norton & Company, 1997.
- ¹⁶ General Introduction. / *The Complete Works of Shakespeare.* Ed. by David Bevington. – N.Y., Longman. – 1997. – P.cvi.

III. Україна в контексті європейського Відродження

*Білоус Петро
(Житомир)*

Тип ренесансного лицарства у поемі “Про Острозьку війну” Симона Пекаліда

У своїй праці “Естетика Відродження” О.Ф.Лосєв пропонує розрізняти “середньовічне лицарство” і “куртуазний побут” постсередньовічного періоду. Лицарські ідеали XI–XIII ст. “мали небувалу художню обробку не тільки у вигляді вишуканої поведінки лицарів, а й у формі витонченої поезії”, тоді як нова лицарська естетика виражала себе у творах з елементами пригодництва та авантюризму¹. У середньовічній Україні лицарство постало у двох формах – військово-героїчне (літописи, “Слово о полку Ігоревім”) та релігійно-аскетичне (життя святих, Києво-Печерський патерик). З часу виникнення козацтва зароджується і тип ренесансного лицарства, риси якого проявляються у нових літописних творах, історико-героїчній поезії.

Один із таких яскравих творів – “Про Острозьку війну під П'яткою проти низових”, написаний латинською мовою бакалавром мистецтв Симоном Пекалідом наприкінці XVI ст. (вперше опубліковано у Кракові 1600 року). Цей твір не належить до панівної в тодішній українській літературі візантійської традиції, його глибинна генеза – у новій європейській естетиці, що підтверджує тезу О.Савчук про те, що “новолатинська українська література пов'язана із західними, передусім польськими культурними впливами, а також із притаманним творцям цієї літератури прагненням включитися в загальноєвропейський культурний кон-

III. Україна в контексті європейського Відродження

текст”². Симон Пекалід за походженням є поляком, освіту здобув у Краківському університеті, після чого, мабуть, прийняв православну віру (“став русином”) та опинився при дворі князя Острозького. Зміст написаної ним поеми вказує на те, що автор міг брати участь у військових походах князя.

Поема Симона Пекаліда, як і значна частина латиномовних творів на українську тематику, досі була невідома, оскільки її ніхто й не перекладав. Вперше в перекладі українською мовою (В.Маслюк) вона з’явилася тільки 1987 року в антології “Українська поезія XVI століття”. Проте залишається не проаналізованою з літературознавчого погляду, відтак її місце, культурний контекст ще не окреслені.

Лицарський кодекс, відтворений у поемі, відрізняється від кодексу середньовічного лицаря, домінантами якого були благородне походження, етикетні станові норми поведінки, ритуальність, мужність, помножена на кришталеву віру, відданість ідеалам; герой епічних творів, проте, був позбавлений індивідуальності³. Симон Пекалід змальовує новий тип героя, лицарський кодекс якого складається із таких цінностей, як подвиг (“героїчні діяння”), добродесність, багатство, патріотизм, “сила душевна”, мужність, доблесть. Характерно, що ці риси набувають індивідуальної реалізації. Зокрема, Костянтин Острозький “захищав батьківщину свою”, він – “воєнне світило”, “серед великих багатств задоволений жив собі скромно”, “жертви великі приніс він ченцям за їх щирі молитви”, “палко любив духовенство”, “сприяв він всіяко всім добрим діянням”, “великодушний”, “щедрий”⁴. У такому ж дусі характеризується його син Януш: “ратні діяння”, “славу ти роду свого захищав, і воєнну, і мирну”, “ти шануєш мистецтво Мінерви”, “сила душевна і мужність”, “добродесність і розуму сила”, “сила твоя і в багатстві”, “був переможцем, острозький свій герб захищаючи мужньо”⁵.

Загальний портрет князя-лицаря обов'язково включає часово-просторові категорії: конкретизується географія героїчних діянь, згадуються походи, битви, які випали у різний час на долю героїв поеми, кульмінацією їх була саме битва під Пяткою із січовиками. Наскрізно через характеристику князів проходить мотив старовинного і благородного походження: задля цього автор твору заглиблюється у часи Данила Галицького (і його означено як лицарську постать), у генеалогію роду Острозьких (тут для певності Симон Пекалід розпочинає від легендарного Руса, спогадує Кия, Ольгу, Святослава, Володимира – власне, пов'язує рід Острозьких з найдавнішою історією України). Відзначено дві основні якості, що були в Острозьких, – військова доблесть і побожність, що символізуються мечем і хрестом, як це зображено і в Герасима Смотрицького в геральдичному вірші на честь Костянтина Острозького: “воин... меч бо обнажен в десницы имя острый обоуду, им же крѣпци на враги пріємлют побѣду”; “на кресті руці простири, всі к себѣ пріємля”⁶.

У лицарському кодексі Острозьких є риса, що суттєво відрізняється від середньовічних культурних категорій, – просвіта, яка художньо реалізується в образі Острозької академії. Симон Пекалід називає її “прекрасним творінням, Острозького імені гідним”. Завдяки князю тут зібрана була бібліотека (“достойний плід спільної праці”), надрукована знаменита Біблія (“Біблія світ тут побачила”), тут процвітає будівництво, лікарство, астрономія. Та й сам князь Костянтин названий “Аполлоном прекрасним” – очевидно, за те, що не зневажав “ученими богинями, оцими музами”, що сприяли розквіту “вільних мистецтв”⁷.

Лицарство у поемі представлене не тільки образами князів Острозьких, а й образами козаків, зокрема їхнім ватажком Косинським. Правда, тут маємо антитезу княжому лицарству, і це зрозуміло з огляду на те, які соціальні симпатії чи антипатії мав сам Симон Пекалід. Як придворний поет Острозьких він вороже ставився до козаків, що посягнули на маєтності князя. Тому і наділяв їх

III. Україна в контексті європейського Відродження

відповідними означеннями: “ворог свавільний”, “меч козака низового шаліє в дерзаннях безмежних”, “дика сила ворожа”, “дідько зловіщий забрав у вас розум, і ви загордились”, “злочинці”, “дика жадоба”, “здобич велика – це вам нагорода”, “козак низовий, лютістю гнаний, пожежам віжки попускає” тощо⁸. Лицарство козаків (у цьому їм автор поеми не відмовляє) позбавлене благородства, отож воно розбійницьке, грабінницьке, хиже, хоч і відважне, відчайдушне. Але якщо Острозькі захищають “свій дім”, то козаки зазіхають на чуже, хочуть “навіть великих магнатів вигнать із власних палаців”. При цьому такий порив січовиків нагадує стихію, він збурує люд до бунту (“під час походу до них приєдналось чимало загонів”). М.Грушевський у свій час визначив, що це не була “дрібна зачіпка кн. Острозьких з козацьким ватажком Косинським”, битва під П'яткою – то “вступний акт великої національної боротьби українського народу під традиційним прапором благочестивої віри”⁹.

У поемі ж козацьке військо і сам Косинський змальовані як дика ватага п'яниць і розбишак: “Тож з них частина жила лиш сьогоднішнім днем і, напившись, п'яна хропіла”; “призвідник походу Косинський швидко під'їхав і Вакху зробив узливання жертовне”¹⁰.

Таке протиставлення лицарських характеристик Симон Пекалід накладає і на перебіг головної битви – під П'яткою. Розлогі описи підготовки до битви, військових таборів, численні деталі протистояння військ, батальні сцени пронизані духом слави/неслави, перемоги/поразки, благородства/нищоти, героїзму/приниження. Це – авторська інтерпретація не тільки самих подій, а й лицарства у конкретних соціально-історичних вимірах.

За своєю поетикою твір суттєво відрізняється від середньовічного героїчного епосу. З кінця XVI ст. в українській літературі заявлено естетичні принципи із суто ренесансним характером, “оскільки провідною категорією художньої самосвідомості стала античність”¹¹. Симон Пекалід щедро вдається до античної образності у

змалюванні своїх героїв, військових сцен, у численних описах та ремарках. Для розповіді він обирає “вірш героїчний” (гекзаметр), часто апелює до Музи, прохаючи гідно відобразити величні події, вдається до співвіднесення героїв поеми з античними персонажами: “Ви, півбоги, що вас доблесть від прашурів наших і предків аж до небес піднесла і чий імена, скрізь відомі, вище стоять “Енеїди” преславного всюди поета”¹². Вже у зачині поеми автор демонструє свою зорієнтованість на героїчний епос античності, а відтак – на античний тип лицарства, якому надає у своєму творі відповідної історичної забарвленості у дусі Відродження.

Таким чином, поема Симона Пекаліда “Про Острозьку війну” виразно виявила ренесансний тип лицарства і всією своєю художньою структурою відтінила нову тенденцію в українській літературі – на відміну од візантійської, середньовічної естетики і поетики, зображати світ оновленими художніми засобами.

¹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – С.113,117-119.

² Савчук О. Поет-гуманіст Павло Русин із Кросна // Європейське Відродження та українська література XIV-XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1993. – С.126.

³ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – С.214-219.

⁴ Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія у 2 частинах. – К.: Наук. думка. Основи, 1995. – Ч.2. – С.53.

⁵ Там само. – С.41.

⁶ Українська література XIV-XVI ст. – К.: Наук. думка, 1988. – С.459-460.

⁷ Українські гуманісти епохи Відродження... – С.54.

⁸ Там само. – С.56-58.

⁹ Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – К.: Наук. думка, 1995. – Т.VII. – С.181.

¹⁰ Українські гуманісти епохи Відродження... – С.64.

¹¹ Філософія Відродження на Україні. – К.: Наук. думка, 1990. – С.128.

¹² Українські гуманісти епохи Відродження... – С.40-41.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*Михед Тетяна
(Ніжин)*

“Гора діамантів, що потребує гранування” – Шекспір на сцені Реставрації: випадок Томаса Отвея

“Я зробив із цього п’єсу...” – триумфував Томас Шедвелл 1674 року, переінакшивши шекспірівського “Тімона Афіньського”. Саме така перцепція тексту Шекспіра, як матеріалу потенційно придатного для “вдосконалення”, притаманна багатьом драматургам доби Реставрації в Англії (1660–1680 р.р.), породила одне з найцікавіших явищ в історії літератури – адаптацію/обробку шекспірівських творів.

Власне, Шекспіра адаптували завжди, і це тема окремої великої розмови. Зупинюсь лише на принциповій відмінності у сприйнятті шекспірівського тексту в XVII і XX століттях.

Почну з останнього. У XX ст. докорінно змінилося ставлення до творця друкованого слова. Проголошена Р.Бартом і М.Фуко “смерть автора” єдино валідним полишила текст, кожне слово якого сприймається як самодостатня і сакральна-незмінна цінність. Сучасні сценічні чи фільмові адаптації, взяті на загаль, у діапазоні від Ю.Любимова до Т.Стоппарда (імена тут не присутні), вільно трансформують контекст, залишаючи без змін Шекспірове слово. Сьогодні це слово – канонічний документ, а триста років тому воно було імпульсом до змагального діалогу, який вели глядач-читач і автор-

сучасник, свідомо жадаючи вдосконалення/викінчення літературного першоджерела, з чого, до слова, починав і Шекспір. У XVII столітті, високо шануючи автора/творця (для Джона Драйдена Шекспір – “єдиний серед древніх поет душі і серця”, Томас Отвей вважає його “найкращим серед поетів свого часу,... слава якого ніколи не згасала”, бо “з щедрого врожаю його Пера нащадки смиренно годуються”¹), досить зневажливо ставились до тексту. Як афористично зауважив саме з приводу переробок Шекспіра Джон Драйден, авторитетний критик, поет-лауреат, плідний і визнаний драматург, а до всього і “оновлювач Шекспіра”: “Слова – не знаки власності аж такі святі, що замінити їх не можна”². До змагання/конкурування зі знаменитістю нещодавнього минулого (нагадаю, що театри були закриті ще 1642 року і тому слава Шекспіра-драматурга мала дещо легендарно-споминковий відтінок) охоче стала нова генерація поетів. Адаптація шекспірівських творів відбувалась масово (у 1660-1777 роках зафіксовано понад 50 різноманітних друкованих і сценічних переінакшень Шекспіра³), що дозволило означити бодай кілька найзагальніших векторів трансформації.

По-перше, це була обов’язкова стилістична адаптація, оскільки тепер мова Шекспіра звучала як “варварська” (Драйден), як побічний продукт генія, що по-справжньому розкрив себе у сюжетах і характерах. Тому текст Шекспіра скорочують, спрощують, прояснюють метафори, прагнучи експліцитності слова і думки. Справа не лише у модернізації орфографії і фразеології, хоч і це мало місце (одразу наведу приклад із Отвея: “seeling night” змінюється на „dismal Night”, “the tender eye of pitiful day” на “the Eye of the quick sighted Day”). Ця потреба прозорості Шекспірового слова говорить певніше про недовіру до мови, що, неконтрольована, може zdeформовано вплинути на суспільні настрої. Як застерігав Ф.Бекон, і ця думка була поширена у XVII ст., сприйняте нижчими верствами, “неточне слово заважає вірному розумінню” і, за певних обставин, “вони можуть використати його, викликавши

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

хаос”⁴. Як підсумував це трохи пізніше Т.Спрат, провівши прямий зв’язок між політикою і мовою: “Бо чистота мови і велич Імперії в усіх належних їй країнах взаємопов’язані”⁵. Тому зрозумілим і закономірним, мотивованим політичним запитом, постає переписування Шекспіра, канонізованого класика Британії, у кризові періоди її історії. До всього п’єси Шекспіра у XVII ст. були знані за недосконалими суфлерськими списками, не дуже придатними для вдумливого читання, що відзначив у своєму щоденнику, прочитавши “Генріха IV”, завзятий театрал Семюел Піпс: “Мої сподівання були завеликі”⁶. Зазначу, що наприкінці XVII ст., а ця традиція підтримувалась і в наступну добу, із формуванням книжкового ринку лапками у друкованих адаптаціях виокремлювались Шекспірові рядки в оточенні модернізованої елоквенції.

По-друге, спрощення шекспірівської мови йшло обіруч елімінавання старих образів чи з’яви нових, що опосередковано пов’язано з різними чинниками: впливом новомодних французьких віянь (класицизм), реформуванням сцени і появою нових театральних механізмів і, найголовніше, зміною гендерної політики театру.

1660 року вперше в історії англійського театру на його сцені з’явилися акторки, що, крім неминучої данини вуайеризму, спричинило ревізію і переакцентацію старої тематики. Як наслідок, не лише розширилося зображення сфери сімейного чи приватного життя, але змінилася соціальна і рольова функція жінки в театрі доби, віддзеркалюючи переміни, наявні в суспільстві Реставрації.

Порівняно з початком століття соціум Реставрації стає більш ієрархізованим, з чіткіше означеними, за французькою моделлю Людовика XIV, соціальними функціями. У гендерному вимірі це виявилось у розмежуванні суспільних пріоритетів для чоловіка і жінки та формуванні нової концепції кохання й шлюбу, які впроваджувались через театр, пресу, а також через рекомендовані до використання у житті приписи з книжок гарних манер та етикету, що заповнили ринок у 1670-ті. Найбільш широко відома серед

них – “Покликання жінки” Річарда Ейлстрі (1673). Автор розводить світи жінки і чоловіка як виразно дистанційовані. “Світ жінки” – чітко окреслений і обмежений сім’єю, її обов’язок – шанувати батька, а за ним – чоловіка, який є батьковим наступником. Покірність, пасивність, смиренність вважає Ейлстрі біологічно притаманними природі жінки, тавруючи супротив цьому імперативу як “потворність”⁷. Ось чому за доби Реставрації тільки образи Дездемони і Офелії не зазнали суттєвих трансформацій, будучи належною мірою пасивними і беззахисними перед бруталністю світу, в якому владарюють чоловіки. “Світ чоловіків”, за Ейлстрі, “безмежно широкий” і “зваблює примарами влади й політики”⁸. Прірву між цими “світами” має подолати кохання, що є “силою і добродієністю жінки”⁹. Увиразнення і функціональна зміна мотиву кохання призвела до переглядання більшості образів шекспірівських героїнь згідно нового суспільного запиту. Драйден так відкоментував цю очевидну “слабкість” Шекспіра: “Давайте поаплодуємо його Сценам Кохання, але водночас зізнаємось, що він не втілює ні величі, ні досконалої честі і високої жертвності в жодному зі своїх жіночих образів”¹⁰.

Зваживши на означені ціннісні орієнтири “світу чоловіків”, зауважимо, що саме у напрямку акцентованої політизації відбувається найпосутніша зміна шекспірівських текстів.

Доба Реставрації – це не тільки руйнація старої системи цінностей і відчуття нового історичного простору, але й поступовий пошук нових, ще не досить певних орієнтирів, серед яких театр мав зайняти чільне місце. Це розумів король, Карл II, який через місяць після коронації (червень 1660), поновив діяльність театрів. Це розуміли сучасники. Як зазначив один із провідних антрепренерів і драматургів доби, ймовірний бастард і хрещеник Шекспіра, названий на його честь, Вільям Девенант: “Лавр і Корона обіруч ішли, боронячись від спільних ворогів і вигнання зазнавши”¹¹. Ті соціокультурні орієнтири і цінності, ідеали і

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

норми, що регулювали громадські стосунки протягом десятиліть республіки, були зрушені з усталених місць і потребували модерних рефлексій у підказаному новою владою, що потроху набирала силу, напрямку. Театр стає місцем, де, як свідчать прологи та епілоги до тогочасних п'єс, збирались не тільки столичні аристократи та городяни, а й провінційні джентрі під час парламентських сесій та виборів. Театральна публіка не була репрезентантом нації, але була носієм політичних поглядів, якими влада прагнула маніпулювати. Сучасний дослідник вважає знаковою для суспільно-художнього життя Реставрації “парадигму мислення, сформованого на класичних текстах Греції, Риму і Ренесансу в обрамленні сучасної політики”¹². Театральна естетика Реставрації у світлі нових вимог влади тяжіє до прозорості, ясності, визначеності тем і сюжетів, до політичної певності героїв, перебираючи, наче гральні карти, репертуар минулого у пошуках необхідного адекватного. До слова, були безуспішні спроби повернути на сцену Марло, Мессінджера, Бомонта і Флетчера, але найбільш потенційно придатним для адаптацій залишився Шекспір.

Його “оновлювачі” так і не спромоглися пояснити, чому саме Шекспір став об’єктом їх вправ, за звичай, обмежуючись банальним “хотів оновити чи повернути на сцену”¹³. Можливо, справа у тому, що п’єси Шекспіра, потенційно просторі для безкінечного спектру смислів, зваблюють позірною доступністю маніпуляцій на всіх рівнях тексту, а також дозволяють, при бажанні, вбачати прямі паралелі між власним тривожним часом і збуреним світом, змальованим драматургом. Це дозволяло у відносно безпечний спосіб висловити певні політичні симпатії, а додавши пікантні чи фарсові сцени, привернути і публіку до театру. В такий спосіб Едуард Ревенскрофт пояснює необхідність адаптації “Тіта Андроніка” (1680) як відгук на чутки про “змову папістів” і можливий прихід католиків до влади¹⁴, Джон Краун перетворює “Генріха VI” на політичну агітку “Нещастя громадянської війни” (1680), “Король Лір”

під пером Наума Тейта (1681) стає відображенням мізерій громадянської війни, щасливо подоланої воцарінням Ліра і одруженням достойних героїв – Корделії та Едгара. Тож політичний конфлікт був не тільки ядром драми Реставрації, але саме драматизм політичного життя став її змістовним стрижнем.

Гендерна і політична репрезентація витворює, як здається, головні вектори, за якими відбувалась адаптація Шекспіра. Зміна образу і ролі жінки стала поступкою театру смакам споживачів, політизація, в свою чергу, засвідчила прямий, безпосередній вплив зовнішнього світу на театр.

Однією з найбільш успішних, як тоді вважали, і водночас в усіх відношеннях показових для Реставрації адаптацій шекспірівських творів була переробка “Ромео і Джульєтти”, здійснена знаним драматургом Томасом Отвеєм (Thomas Otway, 1652–1685), під назвою “Життя і смерть Кая Марія” (The History and Fall of Caius Marius, 1679–80). Ця п’єса на століття витіснила зі сцени трагедію Шекспіра, більше того, фрагменти Отвейового варіанту вплітались у шекспірівський текст включно до 1884 року¹⁵.

Отвей, один із небагатьох драматургів Реставрації, створив власну п’єсу на основі викладеної Плутархом історії політичної боротьби Гая Марія (у транскрипції Отвея – Кай, що від початку вказує на відхилення від історичного джерела), екстрапольованої на елементи сюжетної конструкції трагедії Шекспіра. Як підрахували дослідники¹⁶, Отвей запозичує у Шекспіра заледве одну чверть тексту. Він присутньо скорочує кількість дійових осіб, серед яких леді Капулетті, друзі Ромео – виняток Меркуціо, слуги, знімає мотив закоханості Ромео у Розалінду і знамениту сцену першого знайомства під час балу. Інші образи і сцени зазнали таких змін, що дозволяють говорити про Отвея як драматурга-інтерпретатора, який складає=формує із елементів старого новий літературний текст. Це навіть не звична контамінація, а скоріше постмодерністський бриколаж (згідно концепції

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

постмодернізму Д.Затонського), однією із домінант якого є вияв сутності авторського письма, самоідентифікація. Отвеева творча особистісна манера стала засобом гармонізації різнорідних літературних (Плутарх, Шекспір, Отвей) та історичних (античність, Ренесанс, Реставрація) складових. Суміщення умовно-історичного (Плутарх), літературного (Шекспір) з безумовним простором політичної заангажованості (Отвей) витворює ефект дистанціювання від першоджерела й наближення дії до свого часу.

Отвея-драматурга завжди цікавлять основи людського буття – кохання, сім'я, свобода вибору, обов'язок (п'єси “Дон Карлос”, “Сирота”, “Врятована Венеція”), але в трагедії про Кая Марія вони розглядаються крізь призму влади, яка не вибачає поразок, нетерпима до слабкостей. Вона нівелює, роблячи безглуздими, всі людські цінності. “Кай Марій” – це п'єса про сутність влади, що культивує протистояння як основну ідею, де принциповість помсти і жорстокість стають головними засобами політичної боротьби.

Така візія влади була підказана реаліями сучасного Отвею життя, заплутаної і складної політичної ситуації 1678–79 рр. У вересні 1678 р. такий собі Тітус Оутс заявив про наявність “змови папістів” з метою замаху на короля і переходу влади до католиків. Нагла смерть мирового судді, сера Едмунда Беррі Гоффри, який вів справу Оутса, отримані парламентом відомості про французькі субсидії Карлу II спровокували хвилю страху перед можливим пришествям католиків і привели до відставки першого міністра Томаса Осборна, графа Денбі, а за тим – до розпуску парламенту. Напружене протистояння між королівським двором і громадою, щойно створеними політичними угрупованнями торі і вігів виявилось у результатах парламентських виборів у лютому 1679 р., коли партія короля зазнала нищівної поразки. Як саркастично прокоментував Карл II: “Собака мав кращі шанси бути обраним, аніж мій придворний”¹⁷. Другий тур виборів, у серпні-вересні 1679 р., теж завершився

програшем приборчників короля, що не дозволило створити парламентську більшість і викликало політичну кризу. Сьогодні історики твердять, що “за винятком кількох посправжньому тривожних днів у серпні 1679 р., коли Карл II був важко хворим, загроза громадянської війни і суспільних заворушень була радше уявною, аніж реальною”¹⁸. Але саме тоді громадськість усвідомила хисткість і непевність форм контролю короля за владою і саме тоді виникло питання, що настійливо звучало за доби Реставрації: про прерогативи короля і привілеї парламенту. Як писав 1681 року Генрі Невілл: “Ми до сьогодні долаємо ті самі труднощі, ведемо ті самі дебати у парламенті,... які вели наші предки напередодні 1640 року”¹⁹. Загроза близької громадянської війни була очевидною для всіх. Активна політизація нації, маніфестована створенням політичних масових партій, наступально-войовничою агітацією і пропагандою, була пам’ятно-тривожною із нещодавнього досвіду. Тому зрозуміле висловлене Отвеєм у Пролозі до “Кая Марія” побажання швидкого одужання королю, який “покінчить із жахами нації” [Prologue, 35-41]; нації, яка опинилась між деструктивними старими політичними формаціями і невідомими новими утвореннями, було чого боятись.

Історики літератури протягом століть звинувачують Отвея у невизначеності політичних симпатій, вважаючи “Кая Марія” “безідейною п’есою” (С.Стейвз), “написаною на захист вігів” (Дж.Лофтис) чи “за утвердження республіки” (Р.Д.Х’юм). Така варіативність ідеологічних потрактувань є показовою для Отвейових п’ес, оскільки він, по-перше, і прагнув створення жанрової форми, для якої опозиційність=протистояння і є фокусом драматичної напруги, а, по-друге, шукав шляхів вияву взаємозв’язку між політичною/історичною подією і індивідуальним/приватним буттям – долею, яке вільно чи мимовільно залучається до історичного простору і формується ним. Найголовніше ж для Отвея – це сама природа влади, незалежна від конкретики індивіда/особистості.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Отвей обмежує час дії п'єси двома днями, в які вирішується доля республіканського Риму: втрата влади Каєм Марієм, його загибель і воцаріння Сулли, одного з перших диктаторів.

Трагедії, як і комедії, притаманний закон руху – розвитку, згідно якого дія має призупинитись для роздумів, пауз і співчувань. Поволі розгортається експозиція, займаючи два перших акти. Автор свідомо притримує динаміку дії, привертаючи увагу до діалогів – суперечок між Каєм Марієм, плебеєм за походженням, і Метеллом, який очолює партію патриціїв, лобіюючи інтереси воєначальника Сулли. Взаємні обвинувачення у корупції, зраді інтересів Риму і народу, підкуп голосів під час виборів до Сенату, підступні збройні напади на вулицях становлять зміст майже трьох актів, у яких романічний субсюжет, що розгортається між Ромео – Марієм-молодшим і Джульеттою – Лавінією, дочкою Метелла, заледве пунктирно означений. Обіцяне синові Марієм одруження із Лавінією, що розумілось як хід у нейтралізації політичного ворога, стає неможливим, бо Метелл вирішив віддати її за Суллу. Не знаючи про зміни у намірах батьків, Марій-молодший і Лавінія одружуються, але змушені обставинами це приховувати. У IV акті підкуплені Метеллом римляни виганяють Марія, який із сином ховається у передмісті. До них приєднується Лавінія, але майже одразу слуги Метелла викрадають її й силоміць повертають до батька. Уникаючи небажаного шлюбу із Суллою, Лавінія випиває снодійне, імітуючи смерть. Лейтенант Марія Сульпіцій, двійник Меркуціо, за підтримки невдоволених амбіціями Метелла патриціїв, змінює політичну ситуацію на користь Марія. V-й акт починається тріумфальним входженням Марія у Рим, якому він мстить, власноруч вбиваючи перехожих і віддаючи накази про безжальну страту ворогів. Марій-молодший, переконаний у смерті дружини, випиває отруту у гробниці Метелла. Лавінія, прокидаючись, зворушливо прощається з Марієм, який помирає в її обіймах. У

гробниці намарне шукає порятунку Метелл, якого Марій-старший вбиває на очах дочки. Лавінія звинувачує Марію у тиранії і вбиває себе його мечем. Вісник сповіщає, що прибічників Марія розбито і війська Сулли стоять біля воріт Риму. Це підтверджує смертельно поранений Сульпіцій, і Кай Марій, розкаявшись у своїх діях, чекати може тільки на смерть. За Плутархом, він накладає на себе руки, за Отвеєм, його виводять воїни Сулли.

Перебіг романічного субсюжету, задіяного у перипетіях головного – політичного, підсилює відчуття суцільної конфліктності, якою насичена атмосфера дії і настрої головних персонажів. Кохання Марія і Лавінії стає точкою перетину цілої низки конфліктів: політичних партій, амбітних батьків, батьків і дітей, шлюбу як засобу досягнення політичної мети і шлюбу як природного почуття та ін.

На думку Р.Д.Х’юма, “сміховинним сучасному читачеві видається знайоме за Шекспіром питання Лавінії: «Марію, Марію! Чому ти звешся Марієм?» [2.267]”²⁰. У контексті політичної боротьби, як показує Т.Отвей, ідентифікація репрезентованого імені залежить від зміни кон’юнктури і ситуації: за іменем – не конкретна людина, як сприймала Ромео Джульєтта, а політична проблема, що потребує вирішення. Шукаючи союзу із Метеллом через шлюб сина, Марій-старший Називає Лавінію “чарівно, ніжною квіткою” [1.330], коли ж пропозицію відкинуто, вона для нього – “Метеллова брудна калюжа” [1.337]. Ні Лавінія, ні Марій-молодший не є втіленням ідеального кохання і, на відміну від шекспірівських прототипів, не спроможні сприяти встановленню суспільної злагоди, оскільки почуття вже не є рівноцінною альтернативою владі чи родовому обов’язку. Марій-молодший, свідомий негативного ставлення батька до Лавінії за нових обставин, у розпачі бажає, “щоб вона зовсім не народжувалась” чи “хоч би до сім’ї Метелла не належала” [1.242-43]. Саме почуття zdeформоване зовнішнім світом, з яким щільно пов’язані і у межах якого діють юні коханці Отвея.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Матеріальні умови, до яких було байдуже Джульетті, всерйоз турбують Лавінію, бо вона знає, що, одружившись всупереч волі батька, стала “бідною, знедоленою волоцюжкою” і може чекати “на рахунки поцілунків, що грошей ще не замінили” [4.15-17]. Для Марія-молодшого і Лавінії відданість кохання означає зраду не тільки сімейного, але й політичного обов’язку. Одружений Марій називає себе “полоненим, з поразки якого радіє лютий ворог” [4.79-71], а Лавінія, відповідно, кляне себе “за зраду першим клятвам” [4.72-73].

Діючи проти батьківської волі, герої Отвея відчують свою провину й шукають, якщо не примирення з батьками, то патерналістської підтримки. Марій-молодший просить і щиро потребує схвалення батька [3.240-44, 479-80], бути йому з Лавінією чи ні – залежить від рішення батька, якому він кориться. Лавінія, тікаючи з дому, першим зустрічає Марія-старшого і просить прийняти її “як Дочку, бо Син ваш – Чоловік мені” [4.329-30]. Марій-старший гидливо згоджується й надалі називає її не на ім’я, яке втратило цінність ідентифікації в умовах втрати політичної влади, а просто “річ” (“a thing” – [4.332]). Хай і у такий спосіб, але Лавінія знаходить батька, залишаючись, як і Марій-молодший (“найжалюгідніший із дітей” – [3.149]), дитиною біля сильного батька.

Зазначу, що тема батька сім’ї і батька держави проходить крізь усю п’єсу. Так, Марій-стариший вбиває старого римлянина, що трапився на дорозі, але дарує життя його онукові, бо той назвав його “Батьком”: “Цей малий крокодил добряче урока засвоїв” [5.227, 229].

На першому плані в п’єсі Отвея від початку було протистояння батьків, яке в художньому просторі трагедії поступово окреслюється безкомпромісно й жорстко. Тому Отвей і виключає образ леді Капулетті, який би знизив градус емоційної напруги. Крім Лавінії в його п’єсі присутній ще один жіночий образ – годувальниці, який переписувався спеціально під Джеймса Ноукса, найвідомішого комічного актора-трансвестита доби. Після

тріумфального успіху в п'єсі Отвей його знали за прізвиськом "годувальниця" ("nurse"). З Ноуксом, прем'єром Театру Герцога, для якого працював Отвей, пов'язаний найбільш шокуючий відхід від тексту Шекспіра. Коли Лавінія засинає, годувальниця сповіщає Метелла, що його "дочка мертва, як дохла риба, як мерзла тріска чи як гвіздок у дверях" [5.135], що унеможливорює трагічний шекспірівський дискурс. Хоч це поки що сцена імітації смерті, яка, за Шекспіром, та й за Отвеем, у фіналі обернеться трагічною реальністю. Гендерно-невизначена годувальниця – Ноукс, прикладаючись до карафки, і плаче, і регоче над начебто мертвою Лавінією, обіцяючи "повтикати квіточки у кожную частиноньку твого тіла" [5.152-54].

Годувальниця-Ноукс розігрує фарс-карнавал, екстраполюючи трагічну ситуацію у площину саркастичного, часом, провокативного гумору. Її=його активна присутність і задіяність у любовному субсюжеті акцентує відхід від шекспірівського тексту й водночас виразно маркує відмову від романтизації, ідеалізації чи сентименталізації цієї лінії. Годувальниця, як це зафіксовано у тексті Отвей, і, як певно, зіграв Ноукс, функціонує як голос дисонуючий. Вона=він руйнує трагічну патетику п'єси, провокуючи підсміювання публіки, вже готової співчувати закоханим. Любовний сюжет постає зниженим, заземленим на фоні непристойного і нестримного реготу Ноукса, хоч, здавалось би, сцена смерті мала компенсувати втрати трагічного пафосу. Але її облаштування доводить першорядність саме політичного сюжету.

Отвей радикально змінює сцену смерті закоханих, які і в ці хвилини не стільки прощаються, скільки зводять рахунки зі світом, в якому "правлять жорстокі Батьки" і "деспотичні Закони" [5.383]. Вибір Лавінією зброї для самогубства – не кинджал чоловіка, але меч Марія-старшого, "ще теплий від батькового тіла" [5.454], послаблює її зв'язок із Марієм-молодшим, увиразнюючи насамперед залежність від патерналістської=політичної влади, що деструктивно пройшла крізь сім'ю і державу.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Прикметно, що Лавінія карає батьків, помираючи від їх символу влади і її самогубство візуалізує одну із стрижневих тем – конфлікт батьків як причину загибелі дітей=громадян і сім'ї=держави. Останні слова Лавінії – згадка про особисті втрати (“батька зарізали й чоловік помер”) та прокляття світові: “Тепер хай лють, розруха й відчай все Людство обіймуть” [5.456-57] – дисонують зі словами Джульетти.

Фінальна сцена п'єси розігрується у родовій приватній гробниці, що стає гробницею суспільною: тут Кай Марій вбиває Метелла, свого політичного ворога, сюди приносять звістку про його поразку як державного діяча.

Тема протистояння батьків, а Марій-старший і Метелл сприймаються як образи-двійники, віддзеркалені один у одному, обрамляє п'єсу. Марій і Метелл, батьки-тирани, емблематичні фігури державної нестабільності, претендували водночас на роль *pater familiae* і *pater patriae* і в обох зазнали провалу. Влада для них виявилась, перш за все, можливістю нищити і вбивати. Слушним здається в цьому сенсі опис парадоксу влади Мішелем Фуко, згідно якого “правитель утверджує своє право бути утвердженням права вбивати або не вбивати; він демонструє владу над життям тільки через смерть, яка йому підвладна”²¹.

П'єса завершується словами смертельно пораненого у бою з військами Сулли Сульпіція – Меркуціо, який не приймає розпачливого каяття Марія: “Я б краще почув виття собаки, ніж скавучання мужа” [5.484-85]. У такий спосіб Отвей відмовляється від традиційного моралізаторства, бо його сценічний Рим – це “світ руїні спроданий” [1.18] і потенційно вибуховий новим політичним безладом. Адже досі немає критеріїв для встановлення “чітких законів, чеснот і обов'язків: хто має правити, а хто коритись” [1.4-6]. Людина, як її влучно означив Отвей, це – “звір від Розуму” [5.27], політизована тварина, здатна змінювати характер, погляди, обставини і безкінечно руйнувати, перебудовуючи, себе і суспільне довкілля. Республіканський Рим Отвея є не тільки стабільно

нестабільним, але постає емблематичною моделлю державної дезінтеграції та ентропії.

Отвей, на відміну від Шекспіра, не був філософом ні в житті, ні на сцені, але саме його твори, без зайвих рефлексій демістифікували сакральні поняття сім'ї і держави, засвідчивши інтенсивну задіяність драматурга у вирішенні проблем, обговорюваних сучасниками. Драма Отвея – це завжди драма політичної боротьби за владу, в яких би лаштунках – Рим, Венеція чи Фландрія – не відбувалась дія. Політичний запит, домінуючий у трагедії Отвея, призвів до кардинальної зміни, а точніше заміни шекспірівського тексту. Обмежений тенденційними, утилітарно-прагматичними вимірами Реставрації, текст Шекспіра втратив свою глибинну потенцію, перетворившись на вагому і почуту громадою репліку Томаса Отвея у політичному діалозі доби.

-
1. Prologue // The Works of Thomas Otway. Plays, Poems and Love-Letters. Ed. by J.C.Ghosh. – Oxford, The Clarendon Press, 1968.– Vol.1. – P.26-27. Подальші посилання на п'єсу Отвея подаються у тексті, де перша цифра означає номер акту, а подальші – цитовані з нього рядки.
 2. Essays of John Dryden.– New York, Russell & Russell, 1961. – P.267.
 3. Marsden Jean I. . The Re-Imagined Text.– The University Press of Kentucky, 1995. – P.IX.
 4. Bacon Francis. New Organon. With an Introduction by Fulton H. Anderson. – New York, MacMillan, 1985. – P.56.
 5. Цит. за: Marsden Jean I. Op. cit. – P.21.
 6. Pepys Samuel. The Diary. – London, Bell, 1970-83. – V.1. – P.264.
 7. Allestree Richard. The Ladies Calling. – Oxford, 1673. – P.35.
 8. Ibid. – P.IX.
 9. Ibid. – P.34.
 10. Dryden John. A Defence of the Epilogue, Or, An Essay on the Dramatique Poetry of the Latest Age. – London, J.M.Dont and Sons, Ltd., 1962. – P.182.
 11. Цит. за: Hotson Leslie. The Commonwealth and Restoration Stage. – New York, Russell & Russell, 1962. – P.208-209.
 12. Scott Jonathan. Algernon Sidney and the English Republic, 1623–1677. – Cambridge, CUP, 1988. – P.15.
 13. Marsden Jean I. Op. cit. – P.22.

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

14. Цит. за: *Munns Jessica*. The Dark Disorders of a Divided State // *Comparative Drama* 19. – № 4. – P.348.
15. *Marsden Jean I*. Op. cit. – P.157
16. Ibid. – P.48.
17. Цит. за: *Hutton Ronald*. Charles II, King of England, Scotland and Ireland. – Oxford, OUP, 1989. – P.367.
18. *Miller John*. Popery and Politics in England, 1660–1688. – Cambridge, CUP, 1973. – P.179.
19. Цит. за: *Player's Scepters: Fictions of Authority in the Restoration*. – University of Nebraska Press, 1979. – P.43.
20. *Hume R.D*. Development of Restoration Drama. – Oxford, 1965. – P.322.
21. *Foucault Michel*. The History of Sexuality. Vol.1., trans. Robert Hurley. – New York.: Vintage, 1980. – P.136.

V. Полемічна трибуна

*Селезінка Ірина
(Львів)*

До питання про сучасну термінологію.

Всім відомо, яке неоціненне духовне багатство – рідна мова. В ній “народ живе, передає з покоління в покоління свою мудрість і славу, культуру і традиції. У рідному слові народ усвідомлює себе як творчу силу. Слово рідної мови – могутній засіб передачі від покоління до покоління історичного, морального, естетичного, побутового досвіду народу. Рідне слово – то вичерпне, животворне невмируще джерело, з якого дитина черпає уявлення про навколишній світ, про свою родину, про своє село і місто, про свій край”¹. Крім того, слово – це “найкоштовніше і гарне в людині, що відрізняє її від скотини і уподібнює Богу – Слову”².

У наш час пильна увага приділяється розвитку української мови, зокрема, в Законі про мови записано, що “одним із вирішальних чинників національної самобутності українського народу” є саме українська мова. Для “сприяння всебічному розвитку духовних та творчих сил народу їй надано статус державної мови”³. Сьогодні для української мови притаманні невичерпні образні засоби, усталена граматична будова, науково обґрунтований правопис, високорозвинені функціональні стилі.

Все це дає українській мові можливість виконувати багатогранні, в тому числі суспільні функції. Право щодо виконання цих функцій гарантується Конституцією, а умови забезпечуються державою, її керівниками та народом.

У. Полемічна трибуна

Загальновідомо, що мову творить народ. Вона поділяється на літературну й народну. Літературна мова відрізняється від народної тим, що вона до певної міри “штучно” унормована, опрацьована багатьма вченими й письменниками. В перелік основних тенденцій розвитку мови Н.Д.Бабич включає:

1) розширення її функцій, що виявляється у застосуванні в нових наукових галузях: генетиці, космо-навтиці, біоенергетиці, а також у сучасних видах літературної й публіцистичної творчості, в дипломатії.

2) зміну територіальних діалектів під впливом літературної мови, яка, витісняючи вузькодіалектичні риси, збагачується за рахунок діалектичних слів, форм та конструкцій, які “мають виразні семантико-стилістичні чи емоційно-експресивні переваги над стандартизованими одиницями літературної мови;

3) розширення контактів української мови з мовами інших народів в Україні та за її межами, що позначається на всіх рівнях (у першу чергу лексичному) як самої української мови, так і мов, з якими вона контактує⁴.

Саме літературна мова використовується в художній літературі, науці, періодичних виданнях. Проте певні застереження викликає вживання деяких термінів у сучасній філологічній науці. Це не означає, що в українських філологічних дослідженнях немає досягнень. Звичайно є, і є багато. Але в цій статті хотілось би наголосити на таких моментах, які викликають деякі сумніви.

Треба зазначити, що відомий літературознавець О.В.Чичерін ще у 1975 році у передмові до другого видання монографії “Виникнення роману-епопеї” писав про ті негативні явища, які вже тоді були наявними у лінгвістичній науці. Зокрема про те, що зростає тенденція щодо перетворення лінгвостилістики “у такого роду дисципліну, де за архінауковою, “штучною” мовою часто “ховається цілковита пустота”⁵. Вчений, відстоюючи чистоту й ясність російської наукової філологічної мови, наводив численні приклади з видання “Наукових праць”

Московського педагогічного інституту ім. Моріса Тореза, яке вийшло у 1973 році. Він зазначав, що багато фраз, якими сповнені ці праці, потребують “перекладу” на звичайну мову та відзначаються “послідовним догматизмом”, бідністю думки, становлять собою туманні, незрозумілі висловлювання. На жаль, це стосується й української мови. Хоча треба зазначити, що подібне застосування термінології спостерігалось вже віддавна. Відомий італійський філософ Д.Бруно в комедії “Candelaio” (“Свічник”) висміює вченого педанта Манфуріо, репліки якого густо пересипані термінами, а В.Шекспір у трагедії “Гамлет” подібним чином змальовує “недоумкуватість” Полонія. Шекспірознавець Х.Гатті цілком доречно вказує на те, що їхні фрази складаються із слів яких “може бути багато і які можуть бути вченими термінами, проте вони неспроможні передати саму сутність природи і, отже, неминуче призводять до спотвореної інтерпретації природи і самих слів”⁶. Асоціації між філософською думкою Д.Бруно та світоглядом В.Шекспіра мають місце у тих діалогах трагедії, які англійський драматург “використовує як засіб боротьби проти етичних, культурних та лінгвістичних спотворень... таким шляхом, який явно нагадує використання діалогу Бруно у його працях на італійській мові”⁷.

У комедії В.Шекспіра “Багато галасу з нічого” діє надзвичайно колоритний персонаж – поліцейський пристав Кизил, якого глядачі сприймали не лише як гротескне зображення, а як живу дійсність. Кизил та його підлеглі не були на королівській службі, – вони належали до добровільної охорони, яку створювали громадяни для забезпечення порядку у місті, особливо вночі. Звичайно такими охоронцями ставали люди не придатні для більш важливої справи, тому література цієї доби сповнена жартів щодо цих незначних людей.

Ось один із прикладів такого жарту у В.Шекспіра. Згідно з народними переказами, які записав Джон Обрі, В.Шекспір створив образи охоронців з реальних людей:

У. Полемічна трибуна

“Де б не були Бен Джонсон та В.Шекспір, вони помічали дивовижні риси у поведінці людей”. Характер констебля із “Багато галасу з нічого” В.Шекспір списав з реального поліцейського у Грендоні-на-Баксі, по дорозі з Лондона в Стретфорд. У 1642 році, коли Джон Обрі їхав у Оксфорд, цей констебль ще жив там⁸. Однією з дивних рис (humours) цього персонажу є його ставлення до наукової термінології – адже Кизил надзвичайно полюбляє юридичні терміни, а його супутник Булава поділяє цю його пристрасть. Особливо комічно це виглядає у V сцені III акту комедії. Після довгої, стомливої розмови з Кизилом та його підлеглим, Леонато, не в змозі зрозуміти їх туманні фрази через те, що вони переповнені юридичними термінами, вимовляє таку репліку: “I would fain Know what you have to say” (дослівний переклад – “Я радий був би довідатись про те, що ви маєте сказати”).

На жаль, це стосується й багатьох висловлювань у сучасній філологічній науці, яким притаманне надлишкове вживання термінології. Зараз, коли лінгвостилістичний аналіз як складова частина увійшов у такі науки як перекладознавство та літературознавство, загроза перетворення наукової мови у штучну мову, як ніколи, актуальна. Що таке науковий термін? Це – “однозначне слово, яке фіксує певні поняття науки... Термін – елемент мови науки, введення якого зумовлено необхідністю точного й однозначного позначення даних науки, особливо тих, для яких у звичайній мові нема відповідних назв”⁹. Якщо ж розглянути терміни, які часто використовують у лінгвостилістиці, літературознавстві та перекладознавстві, то виявиться, що в українській мові існують назви, нічим не гірші за нововведені терміни, які походять від латини та грецької мови:

латентний (від лат. latens (latentis) – потаємний, прихований);

лакуна (від. лат. lacuna) – прогалина, пропуск;

амбівалентність (від лат. ambo – обидва і valentia – сила, міць) протилежність, суперечливість;

ампліфікація (від лат. *amplificatio*) – поширення.

Крім того, багато з українських філологічних термінів являють собою вторинні переклади вже з англійської мови, наприклад:

латентний – від англ. *latent*

амбівалентність – від англ. *ambivalence*.

Як бачимо, вони утворені методом кальки саме з англійської мови, оскільки український суфікс “н” та закінчення “ий” додається до кореня “*latent*”, а не латинського “*latens*”; закінчення “ість” додається саме до основи англійського слова “*ambivalence*”, яке утворене з двох латинських слів.

Для англомовного читача такі терміни звучать зрозуміло, а для українського – “гномічно” – це одне із новоутворень такого типу, що походить з грецької мови і означає стисле, таємне висловлювання, яке нелегко зрозуміти і яке видається мудрим. Це стало своєрідною модою, прикрою і незрозумілою рисою нашого часу. На думку О.В.Чичеріна, справжній філолог повинен був би відмовитись від подібної мови, яка через перенасиченість термінами-кальками (в одному реченні деколи можна нарахувати 7-8 термінів і більше) стає непереборним бар’єром для читання і розуміння не лише просто освіченою людиною, а навіть для самих науковців.

Дійсно, в багатьох випадках вживання подібної термінології в сучасній філологічній науці порушує її комунікативну, пізнавальну та естетичну функції. Адже характерною рисою, притаманною науці, мала би бути ясність та зрозумілість висловлених думок, а не їх заплутаність та туманність.

Звичайно, тут доречне питання: “На яку аудиторію розраховані ці наукові праці?” Якщо на вузьке коло кабінетних вчених, які добре володіють іноземними мовами, тоді це ще якимось зрозуміло. Хоча і їм треба виконати певні розумові операції при ознайомленні з таким матеріалом: 1) розпізнати подібність звучання цих термінів до відповідного іноземного слова, що не так-вже й легко

V. Полемічна трибуна

зробити; 2) перекласти цей термін на українську мову, оскільки при читанні англійського слова в англійському контексті, людина, яка оволоділа англійською мовою, сприймає слово одразу, без його перекладу на рідну мову. В таких випадках має місце певна несумісність між терміном, який звучить і не по-англійськи, і не по-українськи та його мовним оточенням (українським). Щоб зрозуміти такий термін треба докласти відповідні зусилля і час, що надзвичайно ускладнює сприйняття подібних праць.

Більш того, деякі з термінів викликають в українського читача дивні асоціації. Ось, наприклад, термін параномазія – *paranoma sia* – гра слів, каламбур. Адже у читача, чутливого щодо звучання й етимології слова, може виникнути й така аналогія – параноїчна мазня (парано – параноїк, мазія – мазня) чи щось подібне. А як же уважно треба ставитись до кожного слова філологу – думати й осмислювати його звучання, те, які асоціації воно викличе в аудиторії! Так, ще один подібний термін – “зсув” – це переклад англійського терміну “*shift*”. По-англійськи він звучить доречно і не викликає заперечень щодо свого вживання. А от по-українськи вислови “зсув мотиву”, “стилістичний зсув” не звучать. Адже українське слово “зсув” означає “сповзання верхнього шару землі вниз”. По-англійськи воно також має таке значення, але оскільки це полісемічне слово, то означає ще “зміна”, “переміщення”. *Shift of meaning* перекладається в лінгвістиці як зміна значення¹⁰. Отже, в українській мові слово “зсув” означає звичайно сповзання ґрунту, гірських порід, щось важке, матеріальне. А мотив і стиль – це абстрактні поняття, які належать до нематеріального світу. Добре відомо, що переклад треба робити не буквально, а передавати зміст. Вважаємо, що замість висловлювань “стилістичний зсув” та “зсув мотиву”, краще було би вжити “стилістичний перехід” та “зміна мотиву”, тому що подібне вживання термінів, у несумісному мовному оточенні далеко від того, щоб виконати естетичну функцію, а якраз навпаки. Термін “зсув” явно стоїть не на своєму місці. До речі, треба

вказати, що деякі вчені відчують цю несумісність щодо вживання термінів і оминають її. Так С.Е.Гончаренко у своєму дослідженні замість англійських термінів-кальок вживає слов'янські: цільність, зв'язність та завершеність тексту¹¹.

Чому ми не помічаємо й не цінуємо того доброго й гарного, що в нас є? Звичайно, без впливу англійської мови зараз не обійтись – ця мова стала загальнорозповсюдженою, люди вступають у безпосередній контакт з її “носіями”, ознайомлюються з сучасними науковими досягненнями, викладеними на ній. Але у всьому має бути міра, яку не треба переступати. Маючи свої, такі рідні, гарні, і, головне, зрозумілі слова, навіщо звертатись до численних кальок, які замість того, щоб “розкодовувати” текст, “закодовують” його?

Знайти відповідний термін на українській мові не так просто. Інколи треба таки добре помучитись, щоб зробити це. Легше взяти англійське слово, записати його українськими літерами без довгого обмірковування. Виходить “науково” та ще й загадково – адже опонент не одразу здогадається, про що йдеться, тому й не зможе зробити зауважень. Однак ця полегкість лише зовнішнє явище, оскільки в кінцевому рахунку, філологи “своїми руками” псують рідну мову, створюючи замість неї штучну антиприродню мову настільки незрозумілу й важку для сприймання, що спеціальні дослідження, написані нею, втрачають своє призначення. Вони стають вже не тією наукою, яка збуджує думку, зацікавлення, природній потяг людини до знань, а навпаки відштовхують від себе.

Треба, щоб науковці всією душею відчули мудрість та глибину того, що І.Франко написав про людину науки: “Наука сама по собі не може ущасливити чоловіка, як довго той чоловік все і всюди має на оці тільки самого себе. Аж коли він всі свої здобутки, всю свою силу поверне на працю около ущасливлення других, тоді чоловік може бути щасливим”¹².

У. Полемічна трибуна

Звичайно, щоб досягнути всю глибину художнього й наукового тексту, треба докласти певних зусиль, праці, без якої нічого й ніколи в світі не дається. Але науковцям слід зважати на те, щоб ця праця не стала занадто непереборною перешкодою на шляху до досягання істини. Як зауважили давньогрецькі мислителі Сократ, Платон та Арістотель, Істина несе в собі тріаду – вона охоплює Красу, Добро і Любов саме тому, що вона проста, ясна і зрозуміла (В.Шекспір у 66 сонеті називав її *simple truth* – проста правда, істина). Слово – це той інструмент, завдяки якому висловлюється істина, і ми не повинні перетворювати його з засобу, який допомагає її досягнути, у перепону, яка заважає це зробити, у щось настільки таємне, настільки непіддатливе, як важке каміння, яке лежить на дорозі і заважає людині йти вперед, тому що вона весь час натикається на нього. Врешті-решт людина може звернути з такого шляху і вже ніколи не повернутися на нього.

Молодь може відкинути науку, яка буде видаватись їй лише набором таких на перший погляд “наукових”, а по суті туманних фраз, яких вона не в змозі буде зрозуміти. Тільки тоді, коли наукова праця створена ясною рідною мовою, вона стане набутком багатьох.

Наука, незважаючи на методи, які вона застосовує, повинна бути справжньою, нести світло людям. Згадаймо слова О.В.Чичеріна: “Це не жарти! Це жахлива річ! Культурне багатство – не лише мова поезії та художньої прози, але й мова науки. Мова філолога ... спадок не лише поетів і прозаїків... але й вчених, майстрів викарбуваного, ясного, цілеспрямованого слова. Не філологу її псувати... Різними можуть бути шляхи вивчення поетичного слова... Проте вимога не бутафорської, а істинної науковості залишається обов’язковою. І чистота рідної мови – це обов’язок філолога”¹³. Глухота до слова притаманна багатьом: не тільки представникам нашої молоді, а й деяким науковцям і взагалі людям. Добровільне зречення від ясного і зрозумілого Слова чистої й гарної рідної мови, призведе в кінцевому рахунку до спотворення української

мови, за чистоту якої ми повинні боротись усіма силами, а філологи – у першу чергу.

-
- ¹ Русанівський В. М. Українська мова. – Київ: Освіта 1992. – С.110.
 - ² Воробйовський Ю.Ю. Ніяке гниле слово.../ Світло православ'я. – 2002 – № 11 – С.10.
 - ³ Літературна Україна, 1989, 12 листопада. – С.1.
 - ⁴ Бабич Н.Д. Історія української літературної мови – Львів:Світ, 1993. – С.7.
 - ⁵ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – М.:Сов. писатель, 1975. – С.8.
 - ⁶ Gatti H. Bruno and Shakespeare: Hamlet / The Renaissance Drama of Knowledge. – L.: Routledge, 1989. – P.132.
 - ⁷ Ibid. – P.148.
 - ⁸ Смирнов А.А. Послесловие к «Много шума из ничего» / Шекспир. Поли. собр. соч. в 8т. – М.:Искусство, 1959. – Т.4. – С.647.
 - ⁹ Розенталь М.М. Философский словарь. – М.: Изд. полит. лит., 1972. – С.414.
 - ¹⁰ Баала М.І. English-Ukrainian Dictionary. У 2т. – Т.2. – Київ: Освіта, 1996. – С.343.
 - ¹¹ Гончаренко С.Э. Информационный текст.../ Тетради переводчика. – 1987. – Вып. 22. – С.38.
 - ¹² Франко І.Я. Зібр. тв.: у 50т. – К.: Наук, думка, 1976-1980. – Т.13 – С.178.
 - ¹³ Чичерин А.В. Цит. вид. – С.10-11.

VI. 3 майстерні художнього перекладу

*Висоцька Наталія
(Київ)*

Дж.Р.Р.Толкіен як інтерпретатор “Поєми про Беовульфа”

Від перекладача: Відомий англійський письменник Дж.Р.Р.Толкіен, автор трилогії “Володар кілець”, був також професійним медієвістом. Заперечуючи сприйняття “Беовульфа” переважно як джерела історичної інформації, він наполягав на приматі художньої самоцінності твору, в якому, на його думку, універсально-символічна проблема-тика знаходить досконале естетичне втілення. Відповідаючи критикам поеми, які докоряли її автору за вибір у героїчну добу надто архаїчної теми (боротьба з чудовиськами, а не з представниками інших етносів), він обстоює своє розуміння центрального конфлікту твору, який уявлявся йому так: “людина, що протистоїть ворожому світу, та її неминуча поразка у Часі”.

...Беовульф, таким чином, не є у точному сенсі слова героєм героїчної пісні. Він не страждає ані від суперечливих зобов'язань, ані від нещасного кохання. *Він – людина, і це, як і для багатьох інших, само по собі достатньо трагічно.* Те, що тон поеми такий піднесений, а тема така незначуща, не є прикрим випадком. Саме тема у своїй смертельній серйозності породжує урочистість тону... Думка, яка лежить у підґрунті, настільки смертельна та невідворотна, що люди, котрі знаходяться у колі світла, всередині обложеного палацу, занурені в роботу чи розмову, або не сміють зустрітися з нею віч-на-віч, або відсажуються від неї. Смерть приходить на свято...

...Автора поеми все ще турбує, насамперед, *доля людини на землі*, і він під новим кутом зору обробляє стародавню тему: **що людина, кожна людина і всі люди, і всі їхні справи, мають померти**. Це тема, якою не може нехтувати жоден християнин. Проте вона не дістала б саме такого трактування, якби поганські часи не були ще такі близькі. Тінь їхнього відчаю, принаймні як настроїв, як потужне відчуття жалю, все ще присутня тут. Цінність переможеної звитяги в цьому світі все ще глибоко відчувається. Оглядаючись назад у минуле, на історію королів та вояків старих традицій, поет бачить, що будь-яка слава (чи, як сказали б ми, “культура” або “цивілізація”) закінчується ніччю. Розв’язання цієї трагедії не розглядається – воно не впливає з матеріалу. Фактично, перед нами поема, створена у важливий момент рівноваги та оглядання назад, у прірву, людиною, обізнаною у старих переказах, яка намагалася окинути загальним поглядом їх всі, усвідомлюючи їхню спільну трагедію неминучої руйнації, і водночас відчуваючи її більш поетично, оскільки сама вона вийшла з-під прямого тиску їхнього відчаю. Він міг спостерігати ззовні, але відчувати безпосередньо та зсередини, стару догму: відчай від події, разом з вірою у вартість приреченого опору. Він все ще розглядав велику часову трагедію, але не писав ще алегоричну проповідь у віршах. Грендель мешкає у видимому світі та живиться плоттю та кров’ю людською; він входить в їхні оселі через двері. Дракон викидає реальне полум’я і прагне золота, а не душ; його вбивають залізом у черево. Погребальне вогнище для Беовульфа робить Веланд, а залізний щит для захисту від дракона – його власні ковалі: це ще не броня праведності або щит віри для протистояння всім полум’яним язикам зла...

...Якщо подивитися на поему з такої точки зору, неважко зрозуміти загальну побудову твору... Безперечно, слід викинути з голови уявлення про те, що “Беовульф” – це оповідна поема, що в ній розповідається якась історія, причому послідовно... Перед нами насамперед збалан-

VI. 3 майстерні художнього перекладу

соване протиставлення начал та кінців. Попросту кажучи, це контрастне зображення двох моментів великого життя, підйому та занепаду; розробка стародавнього та надзвичайно зворушливого протиставлення молодості та старості, першого успіху та кінцевої смерті. Відповідно, вона поділяється на дві протиставлені одна одній частини, відмінні за змістом, манерою та довжиною...

...”Беовульф” – не епічна поема, і навіть не розширена “пісня”. Жодний термін, запозичений з грецької або будь-якої іншої літератури, повністю не підходить для визначення її жанру: а чому, власне, вони мають підходити? Але якщо ми все-таки повинні знайти термін, радше слід назвати її “елегією”. Це героїчно-елегійна поема; і у певному сенсі всі її перші 3136 рядків є прелюдією до погребальної пісні..., однієї з найбільш зворушливих з написаних будь-коли. Але для досягнення універсальної значущості, якої вона надає долі героя, ...просто необхідно, щоб його остаточним суперником був не якийсь шведський вояк або зрадливий друг, а дракон: істота, створена уявою саме для такої цілі...

...Саме тому, що головними ворогами в “Беовульфі” не є людські істоти, ця історія набуває більшої значущості... Вона [поема] прозирає у космічні глибини та відповідає думкам всіх про долю людського життя та поривань; вона стоїть серед дрібних сутичок ватажків, але над ними, і виходить за межі дат та історичних періодів, хоча вони й важливі. На початку, і в процесі розгортання, і особливо в кінці ми дивимося униз ніби з уявної висоти на людське помешкання в юдолі світу. Спалахує світло... і лунають звуки музики; але зовнішня темрява та її вороже породження постійно чекають у засідці, доки не згаснуть смолоскипи та не замовкнуть голоси. Гренделя розлючують звуки арфи...

(переклад Н.Висоцької за виданням: J.R.R.Tolkien, *The Monsters and the Critics*. L., Harper Collins, 1997. P.5-49).

Summaries

Anatoliy Niamtsu

Renaissance tradition in the context of world literature (theoretical aspects)

The author of the article elicits the main principles of Renaissance literature subjects and characters functioning in the XX C. literature. The scholar indicates the parameters of transforming Renaissance legendary and mythological material in the process of literary evolution.

Olena Lilova

“Supposes” by G.Gascoigne: ways of forming English Renaissance comedy

G.Gascoigne’s “Supposes”, the first English Renaissance comedy in the vernacular, is under the consideration in the article. The scholar looks into such problems as the borrowings from classical comedy, the character and peculiarities of inheriting Roman comedy canon by the author, the role of Gascoigne’s innovations for the further development of English Renaissance drama.

Ludmila Pastushenko

The poetics of baroque universalism in German novel

The analysis of the poetics of D.C. von Lohenstein’s novel “Großmüthiger Feld-Herr Arminius oder Hermann” that is a bright sample of “elevated” baroque novel is presented in the article. The scholar controverts the disdainful appraisals of such literary phenomenon as German preciosity novel and demonstrates how the poetics of baroque universalism is embodied in D.C. von Lohenstein’s work.

Oksana Sydorenko

Studies of schwank in the second part of the XX C. and directions of further scientific search

The author presents the review of the concepts dealing with the most popular genre of German folk literature – schwank. Having outlined the perspectives of further research of the given genre formation the scholar reasons the choice of the methodology that is meant to resolve the stated goals.

Kateryna Vasylyna

Elizabethan society in the mirror of the social pamphlet

The article concerns those social and cultural factors that provided the upsurge of pamphlet literature predestined for showing various aspects of the life of the XVI C. English middle-class. English pamphlet of late Renaissance urgently reacts upon the extraordinary events and reflects important social, ideological and political changes in the society. So it can be considered a precursor of journalism.

Nataliya Torkut

**Shakespeare studies in the XX C.:
specific features and tendencies.**

The author of the article elucidates the essence of so-called “Shakespeare tyranny” tracing the influence of the Great Bard’ works upon the cultural tendencies of the modern civilization, the development of the humanities, authors’ artistic thinking and mass consciousness. The main tendencies of Shakespeare drama studies are also revealed in the article.

Petro Bilous

**Renaissance chivalry in Simon Pecalid’s poem
“About Ostroh War”**

The Renaissance tendencies in the late XVIth C. Ukrainian Literature are investigated on the basis of the poem in Latin.

Tetiana Mykhed

**“The mountain of diamonds that needs cutting” –
Shakespeare on the stage of Restoration:
Thomas Otway’s case**

The article looks into peculiarities of perceiving Shakespearean text in the period of Restoration that was characterized by active stylistic adaptation of W.Shakespeare’s plays. It also treats of the main vectors of transforming the Great Bard’s works. On carrying out the detailed textual analysis of Thomas Otway’s “The History and Fall of Caius Marius” that is a remake of “Romeo and Juliet” the scholar comes to the conclusion that the most essential changes in Shakespeare’s works occurred in the direction of accentuated politicization.

Irene Selezinka

Summaries

To the problem of nowadays terminology

The author of the article warns against the excessive use of terminology when the satiation with vague, unclear expressions or loan translations becomes the insurmountable barrier to reading and comprehending a scientific text.

Natalia Vysots'ka

J.R.R. Tolkien as an interpreter of “The Poem of Beowulf”

The scholar presents her own translation of the extract from J.R.R. Tolkien's “The Monsters and the Critics” where the famous English writer gives his understanding of the central conflict in the outstanding sample of the Mediaeval Literature “The Poem of Beowulf”.

Резюме

Няццу Анатолий

Ренессансная традиция в контексте мировой литературы (теоретические аспекты)

В данной статье выявляются основные закономерности функционирования ренессансного сюжетно-образного материала в литературе XX в. Обозначаются векторы, по которым в ходе литературной эволюции видоизменялся легендарно-мифологический материал эпохи Возрождения.

Лилова Елена

«Подмененные» Дж. Гасконя: пути формирования английской ренессансной комедии

В статье анализируется первая англоязычная комедия эпохи Возрождения «Подмененные» Дж. Гасконя. Рассматривается проблема заимствований из классической комедиографии, выясняется характер и специфика наследования английским позднеренессансным литератором драматического канона римской комедии, определяется значение Гасконеvских нововведений для дальнейшего развития английской ренессансной драматургии.

Пастушенко Людмила

Поэтика универсализма барокко в немецком романе

В статье представлен анализ поэтики романа «Несравненный Арминий» Д.К. фон Лознштейна в соотнесении с художественной спецификой «высокого» барочного романа. Ставя под сомнение правомерность пренебрежительных оценочных характеристик такого литературного явления, как немецкий прециозный роман, исследовательница показывает, как в произведении Д.К.Лознштейна реализована поэтика универсализма барокко.

Сидоренко Оксана

Состояние изученности шванка в литературоведении второй половины XX в. и пути дальнейшего научного поиска

В статье осуществлен обзор работ, посвященных изучению наиболее популярного жанра немецкой «низовой» литературы – шванка. Намечены перспективы дальнейших исследований данного жанрового образования, а

Резюме

также обоснован выбор методологии, которая позволит решить поставленные задачи.

Василина Екатерина

Елизаветинское общество в зеркале социально-бытовой памфлетистики

В статье рассматриваются социокультурные факторы, которые обусловили появление и популярность памфлетной литературы, нацеленной на освещение различных аспектов быта и духовной жизни английского среднего сословия в XVI веке. Английский позднеренессансный памфлет, чутко реагирующий на неординарные события и отражающий важные социальные, идеологические и политические изменения в обществе, правомерно относить к публицистической группе жанров и считать предтечей журналистики.

Торкут Наталья

Шекспироведческий дискурс XX столетия: специфика и тенденции

Автор статьи раскрывает сущность так называемой «тирании Шекспира», прослеживая влияние произведений Великого Барда на культурные тенденции современной цивилизации, развитие гуманитарных наук, художественное мышление людей искусства и массовое сознание. В статье также обозначены основные тенденции в изучении шекспировской драмы.

Билоус Петр

Тип ренессансного рыцарства в поэме «Об Острожской войне» Симона Пекалида

В статье на основе латиноязычного произведения отслеживаются ренессансные тенденции в украинской литературе конца XVI века.

Михед Татьяна

«Гора бриллиантов, которая нуждается в огранке» - Шекспир на сцене Реставрации: случай Томаса Отвея

В статье выявлены особенности восприятия шекспировского текста во времена Реставрации, которая характеризовалась активной стилистической адаптацией пьес В.Шекспира, а также выявлены основные векторы трансформации произведений Великого Барда. Проведя детальный текстуальный анализ пьесы Томаса Отвея «Жизнь и смерть Кая Мария», которая является переделкой «Ромео и Джульетты» В.Шекспира, исследовательница приходит к выводу, что наиболее существенное изменение

Резюме

шекспировских произведений происходило в направлении акцентированной политизации.

Селезинка Ирина

К вопросу о современной терминологии

Автор статьи выступает против чрезмерного употребления в научной литературе туманных, непонятных выражений, калькированных терминов, которые усложняют понимание текста, приводят к разночтениям и терминологической путанице.

Высоцкая Наталья

Дж.Р.Р. Толкиен как интерпретатор «Поэмы про Беовульфа»

Исследовательница представляет собственный перевод отрывка из работы Дж.Р.Р.Толкиена «Чудовища и критики», в которой известный английский писатель излагает свое понимание центрального конфликта в выдающемся памятнике средневековой литературы «Поэме про Беовульфа».

Відомості про авторів

Білоус Петро Васильович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Житомирського державного педагогічного університету ім. І.Франка (м. Житомир).

Василина Катерина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Запорізького державного університету, науковий співробітник лабораторії ренесансних студій ЗДУ (м. Запоріжжя).

Висоцька Наталія Олександрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).

Лілова Олена Євгенівна – кандидат філологічних наук, науковий співробітник лабораторії ренесансних студій Запорізького державного університету (м. Запоріжжя).

Михед Тетяна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Ніжинського державного педагогічного університету ім. Миколи Гоголя (м. Ніжин).

Нямцу Анатолій Євгенович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича (м. Чернівці).

Пастушенко Людмила Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Дніпропетровського національного університету (м. Дніпропетровськ).

Селезінка Ірина Олександрівна – кандидат філологічних наук, шекспірознавець (м. Львів).

Резюме

Сидоренко Оксана Василівна – аспірант, науковий співробітник лабораторії ренесансних студій Запорізького державного університету (м. Запоріжжя).

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри англійської філології Запорізького державного університету, провідний науковий співробітник лабораторії ренесансних студій ЗДУ (м. Запоріжжя).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

<i>Няму Анатолій.</i> Ренесансна традиція в контексті світової літератури (теоретичні аспекти)	3
<i>Лілова Олена.</i> “Підмінені” Дж.Гасконя: шляхи формування англійської ренесансної комедії	16
<i>Пастушенко Людмила.</i> Поетика універсалізму бароко в німецькому романі	29
<i>Сидоренко Оксана.</i> Стан вивченості шванку в літературознавстві другої половини ХХ ст. та шляхи подальшого наукового пошуку	44
<i>Василина Катерина.</i> Єлизаветинське суспільство у дзеркалі соціально-побутової памфлетистики	55

II. Свіжий погляд на давні тексти

<i>Торкут Наталія.</i> Шекспірознавчий дискурс ХХ століття: специфіка і тенденції	65
---	----

III. Україна в контексті європейського Відродження

<i>Білоус Петро.</i> Тип ренесансного лицарства у поемі “Про Острозьку війну” Симона Пекаліда	75
---	----

IV. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

<i>Михед Тетяна.</i> “Гора діамантів, що потребує гранування” – Шекспір на сцені Реставрації: випадок Томаса Отвея	80
--	----

V. Полемічна трибуна

<i>Селезінка Ірина.</i> До питання про сучасну термінологію	95
---	----

VI. З майстерні художнього перекладу

<i>Висоцька Наталія.</i> Дж.Р.Р.Толкієн як інтерпретатор “Поєми про Беовульфа”	104
<i>Summaries</i> (англійською мовою)	107
<i>Резюме</i> (російською мовою)	110
<i>Відомості про авторів</i>	113