***Тема 13.Жанрова парадигма англійської ренесансної драми***

***1.Становлення******англійської ренесансної драми***

Стрімкий розквіт англійської драматургії припадає на другу половину XVI ст. та початок XVII ст. – період пізнього англійського Ренесансу, коли суттєві зрушення в економічній і соціальній сферах супроводжуються кардинальними змінами у сфері духовній.

Інтенсифікації розвитку драми великою мірою сприяє насамперед те, що протягом 1570–1590 років театральне мистецтво в Англії набуває статусу популярної світської розваги і водночас поступово перетворюється на доволі поважну сферу інтелектуально-духовної активності. Зростає кількість постійно діючих стаціонарних театрів, вхід до яких є доступним для широких кіл глядачів із різних суспільних верств. Протягом 1576–1587 років в Лондоні будуються перші стаціонарні театральні приміщення: «Театр», «Куртина», «Блекфраєрс», «Троянда», на їхніх сценах ставляться п’єси таких талановитих драматургів як ***Дж.Лілі*** (J.Lyly, 1554-1606), ***Дж.Піл*** (J.Peel, 1557–1596), ***Р.Ґрін*** (R.Greene, 1558–1592), ***Т.Кід*** (T. Kyd, 1558–1594), ***К.Марло*** (K.Marlowe, 1564–1593), ***В.Шекспір*** (W.Shakespeare, 1564–1616) ***Е.Манді*** (A.Mundy, 1560?-1633), ***С. Ґоссон*** (S.Gosson, 1555?–1624) та ін. Більшість із цих драматичних творів («Ірландський Лицар», «Змови Катіліни» C. Ґоссона, «Цезарь і Помпей» «Амур і Псіхея», «Єврей», 1578, «Славетні героїчні вчинки Генріха V», 1586, «Фелікс і Філомена», 1585, «Альфонс, король Арагонський» Р.Ґріна, 1587, «Тамерлан» К.Марло, 1587, «Іспанська Трагедія» Т.Кіда, 1587) мали неабиякий успіх у глядачів і читачів.

Щодо мешканців провінції, які з часів Середньовіччя традиційно залучалися до театральних розваг завдяки жонглерам, гістріонам та мандрівним акторам, то за часів Єлизавети вони відчувають позитивні зрушення у театральній практиці. Мандрівні театральні трупи одержують можливість отримати королівську ліцензію, яка дозволяє їм гастролювати по всій Англії. Як вказує Д.Бевінгтон, «у кінці 1580-х років під патронатом Королеви, графа Ворчестера, графа Лестера, графа Оксфордського, графа Суссекського, Лорда Адмірала та Чарльза, Лорда Говарда із Еффінгема діяло декілька груп акторів,... втім у Лондоні зазвичай давали виступи лише три трупи одночасно»[[1]](#footnote-2). Великою популярністю у лондонців користуються вистави дитячих труп, таких як «Діти Церкви» (the Children of the Chapel), «Королівські Веселуни» (Queen’ Revels) та «Діти Собору Св. Павла» (the Children of Paul’s).

Все це перетворює драматичне мистецтво на впливовий фактор формування суспільної моралі й громадської думки і водночас активізує художні пошуки драматургів, спонукає до розширення тематичного діапазону, урізноманітнення проблематики й удосконалення сценології, стилістичної манери тощо.

Необхідно зазначити, що адекватне розуміння специфіки імманентної сутності та жанрового новаторства англійської ренесансної драми неможливе без урахування характеру й ступеня впливу драматичного досвіду античності та Середньовіччя.

***Вплив античності на розвиток англійської ренесансної драми***

Художня спадщина античності відіграла важливу роль у формуванні ренесансного типу культури в цілому і драматургії зокрема. Загальновідомим є той факт, що освічений європеєць часів Ренесансу не тільки добре знав найкращі класичні літературні пам’ятки, непогано орієнтувався у розмаїтті античних філософських концепцій, але й усвідомлював ту визначну духовну й аксіологічну цінність, яку несла в собі антична культура. Тексти давніх греків і римлян реставрувалися і ретельно вивчалися, перетворюючись на взірець для наслідування. Втім, рецепція античної спадщини не зводилася до догматичного повторювання чи копіювання. Художнє мислення доби Відродження мало яскраво виражені інтенції до самостійності. За справедливим зауваженням Л.Баткіна, «ренесансний автор не уявляє власного культурного існування без наслідування античності, але ні за що у світі він не відмовився б від духовної і літературної незалежності»[[2]](#footnote-3).

Вплив античності на розвиток англійських театральних традицій здійснювався декількома шляхами. Насамперед слід згадати про творчі здобутки давньогрецьких і римських майстрів, які активно засвоювалися англійськими драматургами. Спочатку античні трагедії і комедії залучалися до «вчених» репертуарів так званих «університетських театрів», а згодом їх почали використовувати як сюжетну основу і джерело наслідування англійські професійні літератори. Так, приміром, у комедіях Дж.Лілі присутні елементи політичної сатири, які правомірно вважати наслідком впливу драматургійної техніки Арістофана і Плавта. А «Припущення» (1566) Джорджа Ґаскойна базується на аріостівських прозових версіях комедій Плавта й Теренція.

Не викликає жодних сумнівів те, що рання єлизаветинська драма орієнтувалася на Сенеку. У свідомості пересічного освіченого єлизаветинця антична драма асоціювалася насамперед з іменами Теренція та Сенеки, останній був найулюбленішим античним автором «men of letters». Сенека брав за основу грецькі міфологічні сюжети, але концепцію фатуму він замінив мотивом помсти, перетворивши класичний зразок на криваву і сповнену жахів драму. Щоправда, ця стихія тотального жаху і метафізичного зла дуже дисонувала з мовностилістичною організацією творів, що були перенасичені пишною риторикою та велемовною патетичністю. Це добре відчувалося в трагедії «Горбодук» (1561) Томаса Нортона і Томаса Саквілля та в «Іспанській трагедії» (1587) Томаса Кіда. До речі, й В.Шекспір свою першу трагедію «Тіт Андронік» (1594) написав саме у такому руслі.

Другим шляхом впливу античної літератури на розвиток англійської драматургії було запозичення сюжетів, мотивів і образів і навіть стилістичних кліше. Слід зазначити, що єлизаветинці знайомилися з античною поезією і прозою здебільшого опосередковано – через італійські та французькі інтерпретації давніх текстів, або через англійські переклади. Так, у тридцяті роки XVI століття Джон Белленден переклав англійською мовою п’ять книг Тіта Лівія. У 1566 року було надруковано «Золотого Осла» Апулея в перекладі В.Едлінгтона, наступного року з’явилися Овідієві «Метаморфози» в перекладі Артура Холдінга, а 1569(?) року вийшов друком андердаунівський переклад «Ефіопіки» Геліодора. Приміром, п’єса Джона Лілі «Сафо і Фаон» (1580) є драматичною версією одного з епізодів Овідієвих «Метаморфоз», а написана у співавторстві Томасом Лоджем і Робертом Ґріном трагедія «Рани міжусобної війни» (1588) розробляє відомий сюжет із римської історії. У творчому здобутку Вільяма Шекспіра є специфічний тип драматичних творів, який дослідники зазвичай називають «римськими трагедіями» («Юлій Цезар», 1599, «Антоній і Клеопатра», 1606, «Коріолан», 1607, «Тимон Афінський», 1608).

Нерідко письменники залучали до власних творів цілі фрагменти, запозичені у класиків. Так, приміром, «Іспанська Трагедія» Томаса Кіда та п’єса «Тіт Андронік» Вільяма Шекспіра і за тональністю, і за стилістикою надзвичайно близькі до Овідія, а у п’єсі «Нещастя Артура», написаній Томасом Хьюґесом 1587 року, дослідники виявили велику кількість пасажів, які зустрічаються в трагедії Сенеки.

Нагадаємо, що поняття «плагіату» в його сучасному розумінні в ті часи не існувало взагалі, а весь літературний доробок сприймався як спільне надбання. За словами М.Бредбрук «сам по собі такий запозичуваний матеріал не був цінним в естетичному плані; він лише полегшував письменникові роботу та заощаджував його час. Драматурги, що не вдавалися до суттєвих переробок такого матеріалу, створювали недоладні, хаотичні в структурному плані п’єси, а в руках великих письменників він перетворювався на оригінальну художню конвенцію»[[3]](#footnote-4).

Отже, античний зразок був своєрідним художнім еталоном для англійських драматургів і збагатив національну традицію цікавими темами, образами, ідеями, художніми прийомами та принципами сценографії. Крім античності, потужним джерелом формування англійської ренесансної драматургії правомірно вважати досвід середньовічного театру, який давався навзнаки здебільшого у царині театральних практик, у загальній атмосфері сценічного дійства комедії, а також у ейдології та стилістичній палітрі творів.

***Еволюція середньовічних традицій у ренесансній драматургії***

Загальновідомо, що і художня структура, і образність, і семантика середньовічної драматургії глибоко укорінені в народно-поетичній стихії, пов’язані з ритуалістикою та фольклором. Як підкреслює Г.Бояджієв, «витоки театру середньовіччя треба шукати в сільських обрядах народів, що прийшли на зміну рабовласницькому Риму, в самому побуті хліборобів»[[4]](#footnote-5). Провідні види народного середньовічного театру (міракль, мораліте, інтерлюдія, фарс, соті, фастнахтшпіль), в яких органічно поєднувалося життєва вірогідність ситуацій і специфічний комізм, сформували по-суті той плідний грунт, на якому згодом з’являться такий оригінальний за специфікою гумору художній феномен як ренесансна комедія. Крім того, живучість середньовічних традицій відчувалася і в театральному житті як такому: мандрівні трупи продовжували поряд з п’єсами професійних літераторів ставити міраклі і фарси, у великих містах відбувалися карнавали і свята дурнів, а сама сценологія була запозичена ренесансним жанром пейджента.

***Поняття про жанр інтерлюдії***

Одним з провідних жанрів драматичного мистецтва Англії кінця XV – першої половини XVI ст. була **інтерлюдія**. Саме так визначається жанр більшості ранньотюдорівських драм, як-от, приміром, *Природа чотирьох стихій (A New Interlude and a Merry of the Nature of the Four Elements)* (бл. 1518р.), що, здогадно, належить перу Джона Растелла, або *Його Величність Добробут* (*Magnificence. A goodly interlude and a merry devised and made by mayster Skelton*) (перше вид. 1530 р.) Джона Скелтона та ін. Втім, попри те, що інтерлюдія була найрепрезентативнішим жанром англійського театру доєлизаветинського періоду, до недавнього часу вона не обиралася об’єктом літературознавчого аналізу, протягом століть залишаючись за межами дослідницького інтересу фахівців з історії англійської літератури.

Лише наприкінці 60-х років минулого століття тюдорівські інтерлюдії почали привертати до себе увагу західних істориків літератури. Пов’язано це було, як думається, із кардинальною переорієнтацією естетико-аксіологічних і методологічних засад та підходів у вивченні англійської драми доби середньовіччя й Відродження, що відкрило нові перспективи літературознавчих студій. Усвідомлення того, що ґрунтовне фахове дослідження драматургії даного (як і будь-якого іншого) періоду не може обмежуватися виключно текстуальним аналізом творів (які, на перший погляд, видаються іноді доволі дивними й незрозумілими), а має здійснюватися із урахуванням широкого контексту політичних, дипломатичних, соціально-економічних, художніх практик і дискурсів тогочасної доби, відкривало нові горизонти у вивченні ранньоанглійської драми. А виявлення і видання (зокрема в рамках проекту «REED» – The Records of Early English Drama) цілого масиву архівних документів XV-XVI ст., насамперед тих, що мають безпосереднє відношення до організації та власне процедури проведення різноманітних святкових урочистостей і театралізованих вистав як при королівському дворі, так і в домівках заможних громадян, дозволило побачити один з найважливіших періодів розвитку англійської драми у новому світлі.

Слід відзначити, що суто кабінетні дослідження та наукові дискусії, які спочатку знаходили відгук здебільшого лише на сторінках спеціалізованих видань, згодом почали породжувати у навколо-університетських колах неабиякий інтерес і до самого театрального дійства, що вибудовувалося за абсолютно іншими, незвичними для нашого сучасника художньо-естетичними принципами. При наукових центрах Великої Британії та Канади було здійснено ряд постановок середньовічних і ренесансних мораліте та інтерлюдій[[5]](#footnote-6), які, на диво, викликали великий інтерес та гарячий відгук у глядачів.

Латинська дефініція *Interludium,* як зазначають дослідники, вперше була застосована до англійської п’єси комічного спрямування, створеної близько 1300 року. Йдеться, зокрема, про частково збережений текст *Interludium de Clerico et Puella*, що вважається однією з перших спроб поєднати зародження світського театру в Англії з традицією бенкетних розваг стародавнього Риму[[6]](#footnote-7). Деякі науковці, виходячи з уявлення про інтерлюдію як важливу складову бенкетів у тюдорівській Англії, тлумачать цей латинський термін як «розвагу між стравами»[[7]](#footnote-8). Дехто говорить про дійство, що відбувається в інтервалах між частинами іншого дійства[[8]](#footnote-9). А дехто, намагаючись прослідкувати етимологію цього терміна, вказує на асоціативний зв’язок слова «enterlude» (саме таке написання зустрічається у деяких давніх текстах, зокрема, в одній із пам’яток 1418 року, в документі 1554 р. тощо) з «entering» (to enter – входити, заходити), адже в ході розігрування інтерлюдій виконавці ролей входили до зали, де збиралася публіка, а не навпаки – глядачі відвідували виставу[[9]](#footnote-10). Втім, найбільш поширеним в наші дні є запропоноване ще на початку минулого століття відомим знавцем ранньоанглійської літератури Е.Чемберсом визначення «інтерлюдії» як «гри між двома чи кількома виконавцями»[[10]](#footnote-11). У цілому ж можна сказати, що, попри широку вживаність терміна «інтерлюдія» у сучасному науковому мовленні, він ще й досі не має загальноприйнятого чіткого і однозначного визначення.

На думку сучасного французького дослідника Ж.-П.Дебакса, слово «interlude» набуло ваги в якості жанрового маркера в Англії першої половини XVI ст. завдяки друкарській діяльності тогочасних видавців. Як зазначає Ж.-П.Дебакс, у перших виданнях драматичних творів вступні пасажі з Прологу, що саме й містили згадане слово, в рекламних цілях виносилися на титульну сторінку. Це й сприяло термінологічному закріпленню поняття «інтерлюдія», котре у ранньотюдорівські часи означало просто «розважальний епізод» чи-то «епізод у серії розваг»[[11]](#footnote-12). Французький науковець наводить досить цікаве спостереження стосовно двокомпонентних жанрових атрибуцій ренесансних творів драматургії. Якщо слово «інтерлюдія» посідало в них другу позицію, вказуючи на драматичну форму або призначення твору, то перший компонент, що мав відношення до змісту, міг бути яким завгодно: «трагедія», «комедія», «балет» тощо. Це означає, на думку Ж.-П.Дебакса, що саме слово «інтерлюдія» у таких творах не говорить абсолютно нічого ані про сюжет, ані про зміст п’єси[[12]](#footnote-13). Так, приміром, це може бути сперечання між чотирма персонажами з приводу того, чия діяльність є кориснішою для суспільства (*Чотири П* Дж.Гейвуда), або висловлені в присутності Юпітера скарги представників різних соціальних груп на англійську погоду з проханням змінити її у той чи інший бік (*П’єса про Погоду* Дж.Гейвуда), або ж розмова купця, лицаря і орача про те, що слід вважати справжньою шляхетністю (*Знатність і Благородство,* здогадно, того ж автора). Це також може бути твір про спокушання Людства Потягом до чуттєвих насолод та повернення його на гідний шлях здобуття корисних знань і навчання у Природи (*Чотири Стихії* Дж.Растелла). В інтерлюдії може йтися про суперництво двох залицяльників, котрі прагнуть здобути руку й серце шляхетної дівчини (*Фулгенцій і Лукреція* Г.Медволла), або про спроби закоханого юнака завоювати прихильність коханої дівчини за допомогою звідниці (анонімний твір *Калісто і Мелебея*). Основу сюжетної лінії в інтерлюдії можуть складати також і витівки зграї крутіїв, які лестощами й брехнею втираються в довіру до правлячої особи та руйнують заведений суспільний лад, наповнюючи власні кишені за державний кошт (*Республіка* Н.Юдалла або *Його Величність Добробут* Дж.Скелтона) тощо.

Більшість зарубіжних дослідників (зокрема, Р.Акстон, Л.Райт та ін.)[[13]](#footnote-14), говорячи про англійську середньовічну чи ренесансну інтерлюдію, мають на увазі драматичний твір розважального характеру за обсягом подібний до одноактної п’єси (тривалістю годину-півтори), що зазвичай розігрувався на свята у домівках вельмож. Здебільшого інтерлюдії входили до програми розваг, що влаштовувалися під час частування високоповажного гостя. Як правило, зазначає Л.Райт, інтерлюдії мали світський характер. У них розігрувалися цілком реалістичні ситуації за участю реалістичних героїв. У той же час, як і в мораліте, у деяких із них в якості персонажів продовжували діяти «персоніфіковані абстракції», як-от, приміром, у *Природі чотирьох стихій*, що приписують перу Джона Растелла[[14]](#footnote-15). Нагадаймо, що дійовими особами у цьому творі постають Природа (Natura Naturata), Людство (Humanyte), Жага до знань (Studious Desire), Досвід (Experience), Потяг до чуттєвих насолод (Sensuall Apetyte), Неуцтво (Ignorance) та ін. Інколи ж абстрактні та реалістичні персонажі співіснували у межах однієї інтерлюдії. При цьому не можна забувати, що і в мораліте, і в інтерлюдіях навіть реалістичні герої були скоріше втіленням певних типажів чи абстрактних ідей, аніж представляли образи з реального життя з характерним для них психологізмом, вмотивованістю поведінки тощо[[15]](#footnote-16).

Щодо кількості виконавців у інтерлюдіях, то їх, як правило, було шість[[16]](#footnote-17). Число акторів суттєво збільшилося тільки з появою професійних театрів у другій половині XVI ст. Як зазначають науковці (передусім, Д.Бевінґтон у своєму ґрунтовному дослідженні, присвяченому питанням структури тюдорівської драми, а також П.Гаппе)[[17]](#footnote-18), обмежений людський ресурс в інтерлюдіях і мораліте доєлизаветинських часів суттєво позначився на побудові й змісті творів. Мистецтво драматурга полягало, зокрема, в організації вистави та розподілі ролей таким чином, щоб виводити на сцену по черзі або негативні, або позитивні персонажі. Як правило, ці групи героїв не зустрічалися в одній сцені, оскільки їхні ролі виконувалися одними й тими ж акторами. Так, приміром, невеличка трупа виконувала 27 ролей у п’єсі Дж.Пікерінґа *Horestes*.

Чимало дослідників акцентують увагу на тому, що між виконавцями ролей в інтерлюдіях і глядацькою аудиторією існував особливий тип стосунків. Як зазначає Р.Акстон, у ході вистави актори наполегливо домагалися уваги аудиторії, використовуючи для цього всі можливі засоби[[18]](#footnote-19). Суголосну думку висловлює і сучасна американська дослідниця С.Вестфол, котра однією з типових ознак «домашнього театру» як одного з різновидів ранньоанглійської драми називає наявність близьких особистих стосунків між виконавцями ролей, господарями маєтку та публікою[[19]](#footnote-20).

Вельми цікавим і не до кінця з’ясованим наразі залишається питання цільової аудиторії інтерлюдій. Наголошуючи на приналежності цієї жанрової форми тюдорівської драми до середовища високоповажних мешканців королівства, деякі дослідники водночас говорять і про те, що інтерлюдії входили до репертуарів мандрівних труп, які розігрували, так звану, «парафіяльну драму». На думку Л.Райта, знайомство широкої публіки з інтерлюдіями сприяло вихованню у неї художнього смаку до постанов такого типу[[20]](#footnote-21). Тож набутий авторами, виконавцями, глядачами інтерлюдій художньо-естетичний досвід, як думається, згодом відіграв важливу роль у процесі становлення англійської ренесансної комедії. До речі, питання спадковості англійської театральної традиції, зокрема виявлення витоків ренесансної комедії, потребує більш глибокого, всебічного й ґрунтовного вивчення.

Говорячи про ідейну спрямованість інтерлюдій, необхідно наголосити на розважальному характері більшості з них. Щоправда, чимало таких творів мають також яскраво виражений дидактичний компонент. Зокрема, до категорії так званих «моралізаторських, абстрактних чи алегоричних» інтерлюдій відносять такі твори, як *The Pride of Life* (бл. 1425), *Wisdom* (1475), *Mankind* (1475), *Hickscorner* (1513), *Mundus et Infans* (1508), *Magnіfіcence* (1516), *Ane Satire of the Three Estates* (1552), *Nature* (1530?) тощо[[21]](#footnote-22). Проте, як зазначає дослідник Л.Райт, у найпопулярніших інтерлюдіях розважальність майже повністю витісняла дидактичну складову[[22]](#footnote-23).

Автори ранньотюдорівських інтерлюдій нерідко писали свої тексти, відгукуючись на актуальні події політичного життя країни, підтримуючи або, навпаки, критикуючи ті чи інші рішення, суспільні явища та тенденцій[[23]](#footnote-24). Оскільки вистави розігрувалися, як правило, в маєтках відомих осіб – активних учасників суспільно-політичного і культурного життя країни (нерідко серед глядачів інтерлюдій були й перші особи королівства), то це надавало шанси авторам інтерлюдій привернути до себе увагу найвпливовіших людей Англії. Тож цілком природно, що написання й розігрування інтерлюдій інколи перетворювалося на небезпечну і ризиковану політичну гру між ідейними опонентами[[24]](#footnote-25).

Надзвичайно важливими в плані розуміння жанрової природи інтерлюдії є наукові дослідження одного з провідних сучасних французьких знавців англійської драми Середніх віків і Відродження Жана-Поля Дебакса. Наріжним каменем його теорії слугує теза про те, що головним драматургічним конструктом, покладеним в основу багатьох англійських інтерлюдій XV-XVI ст., є модель, яку він назвав «Театром Пороку» (Théâtre du Vice)[[25]](#footnote-26). Слід пам’ятати, що в даному контексті слово «Vice» вживається у значенні «порок, зло», а не «блазень, клоун». При цьому присутність у п’єсі персонажа на ім’я «Vice» аж ніяк не є обов’язковою. На думку Ж.-П.Дебакса, правильніше було б називати Порок не персонажем, а своєрідним драматичним ефектом чи функцією («more precisely the «Vice effect» or «Vice function»«)[[26]](#footnote-27). Будь-який герой (нерідко алегоричний персонаж), що наділений якимись вадами людської природи, схильний до глузливого висміювання всього і вся навколо себе та здатний своїми жартами й пустощами викликати гомеричний сміх аудиторії, виконував цю стрижневу роль «театру Пороку». Так, приміром, у *П’єсі про Погоду* Дж.Гейвуда це персонаж на ім’я Merry Report, в інтерлюдії Генрі Медволла *Фулгенцій і Лукреція* – двійко слуг, яких звуть А і Б. А, скажімо, в інтерлюдіях *Його Величність Добробут* або *Республіка* в ролі Пороку виступають цілі банди шахраїв.

На противагу до вистав містерій, Ж.-П.Дебакс назвав постановки інтерлюдій «театром інтимності» («un theatre de l’intimité»). При цьому художній простір інтерлюдії дослідник характеризує як такий, що «легко піддається трансформаціям, пластичний, профанний, а отже інтимний»[[27]](#footnote-28). Зауважимо, що у багатьох інтерлюдіях наявні два буттєві плани, кожен з яких розгортається у власному ігровому просторі – спеціально відведеному секторі зали, де розігрується п’єса. У більш віддаленому від аудиторії секторі, де зазвичай встановлювався трон, діяли боги, алегоричні фігури, персонажі, наділені верховною владою (духовною, політичною, юридичною тощо). Ближчий до публіки простір відводився під виходи персонажів мирян, простих людей, негативних алегоричних фігур тощо. При цьому посередником між двома світами виступав саме Порок, який своєю появою сповіщав про зміну плану та сприяв встановленню легких, невимушених стосунків із глядацькою аудиторією. Думається, навіть за відсутності такого умовного розподілу ігрового простору (як, приміром, в *Чотирьох П* Дж.Гейвуда), тюдорівська інтерлюдія все одно відбивала уявлення тогочасної людини про суспільну ієрархію, і саме Порок за допомогою своїх іронічно-глузливих коментарів та витівок мав інтимізувати для глядачів сприйняття плану сакрального, пов’язаного з верховною владою церковних чи державних інституцій. Як зазначають науковці, згадки про персонаж на ім’я Порок (Vice) чи подібні до нього можна зустріти у численних пам’ятках та документах, що містять свідчення про народні свята і розваги[[28]](#footnote-29). Характеризуючи Порок, Ф.Шеллінґ зауважує, що цей персонаж був пов’язаним зі стихією народної культури, «сатирою, буфонадою народних свят»[[29]](#footnote-30). Вочевидь, присутність такого персонажа, як Порок, в інтерлюдіях кінця XV – першої пол. XVI ст. свідчить про міцний зв’язок тогочасних «елітарних» театральних практик з традицією низової культури.

Сучасний дослідник Т.В.Крейк називає атмосферу інтимності одним із «драматичних здобутків»[[30]](#footnote-31) кращих тюдорівських інтерлюдій. Цей ефект, на думку літературознавця, створювався за рахунок того, що в ході розігрування вистави відбувалося постійне сполучення між планом художнього вимислу в п’єсі і планом реального буття публіки. Вихід деяких персонажів п’єси безпосередньо із глядацького середовища, їх активна взаємодія з аудиторією, акторські репліки вбік, часті звернення до глядачів (інколи навіть індивідуально-адресні), апелювання до добре відомих подій і, значною мірою, сама напрочуд рухома художня структура інтерлюдії надавали цій драматичній формі тюдорівської доби дивовижної невимушеності та спонтанності[[31]](#footnote-32). У своєму ґрунтовному дослідженні «тюдорівська інтерлюдія та пізніша єлизаветинська драма» Т.В.Крейк відзначає також вплив інтерлюдії на англійську ренесансну драму другої половини XVI – початку XVIІ ст., зокрема на твори Р.Ґріна, В.Вейджера (W.Wager), Б.Джонсона, В.Шекспіра та ін.

Проблема жанрового визначення інтерлюдії, яка до сьогодні все ще залишається остаточно нерозв’язаною, змушує науковців докладати все нових зусиль у вивченні іманентних рис та художньої сутності цього різновиду Тюдорівської драми. Однією з останніх спроб такого дослідження є стаття Ж.-П.Дебакса «Співучасть та ієрархія: спроба визначення інтерлюдії як жанру», що вийшла друком торік у спеціальному (присвяченому саме інтерлюдії) випуску серії «Театр і драма Середньовіччя та раннього Відродження» (видавництво «Родопі», м. Амстердам). На думку автора статті, основу художньої природи інтерлюдії формує зіткнення двох типів ставлення людини до оточуючого середовища: співучасті й особистісного переживання, з одного боку, та чіткого усвідомлення суспільної ієрархії з усіма її вадами і конфронтуючими силами, з іншого[[32]](#footnote-33). Тож саме за рахунок чергування цих двох модусів у ході розігрування інтерлюдії і створюється та драматична напруга, що становить найбільший інтерес для глядачів[[33]](#footnote-34).

Зауважимо, що в багатьох дослідженнях західних літературознавців немає чіткого розмежування між поняттями «інтерлюдія» і «мораліте» (принаймні, коли мова йде про пізні мораліте, тобто ті, що були створені у XVI ст.). Одні й ті ж твори нерідко можуть називатися і мораліте, і інтерлюдіями, а до цих жанрових визначень інколи лише додаються уточнюючі епітети. Так, Ч.Вітворт називає *Його Величність Добробут* Дж.Скелтона, *Сатиру на Три Стани* сера Девіда Ліндсея і *Республіку*, яку приписують перу Ніколаса Юдалла, політичними мораліте, об’єднуючі ці твори в один з жанрових підвидів алегоричної драми[[34]](#footnote-35). Сучасна британська дослідниця Л.Форест-Гілл до політичних мораліте відносить також *П’єсу про Погоду* Дж.Гейвуда і *Короля Джона* (*King Johan*) Дж.Бейля[[35]](#footnote-36). Ф.Шеллінґ, зазначаючи у своїй монографії з історії єлизаветинської драми, що чіткого розмежування між мораліте та інтерлюдією не існує, водночас наводить кілька елементів середньовічної драми, які увібрала в себе саме інтерлюдія. До таких «форм міметичного дійства», світських за своєю природою, він, зокрема. зараховує фарсові сцени й пасажі, запозичені з міраклів і мораліте; бурлеск та надмірну вільність поводження, характерні для народних свят (таких, як *the Boy Bishop* та *the Feast of Fools*); *débat* і фарс з репертуару менестрелів, драматизовані фрагменти на кшталт тих, що входили до текстів балад про Робіна Гуда[[36]](#footnote-37).

Симптоматично, що один із розділів сучасного французького підручника з історії англійського театру (вид. 1997 р.) має назву «Інтерлюдія: мораліте у виконанні професійних акторів». Авторка підручника, дослідниця Е.Анжел-Перес зазначає, що інтерлюдія, котра у XVI ст. дещо збільшилася в обсязі, за формою нічим не відрізнялася від мораліте. Загалом спільною, за її словами, була в цей час і тематика інтерлюдій та мораліте: здебільшого розроблялися ідеї, пов’язані з питаннями політичної влади, внутрішньої політики тощо[[37]](#footnote-38). Водночас, інтерлюдію Е.Анжел-Перес вважає більш прогресивним різновидом драми, що знаменує собою відхід від середньовічних канонів та наближення до драматургії у сучасному розумінні цього слова. Ознаки жанрового розвитку вона, зокрема, вбачає в еволюції персонажів (від алегорій до психологічно цілісних героїв), а також у відході від дидактизму, що мав суто релігійний характер («seule mission religieuse»)[[38]](#footnote-39).

Розвиваючи цю думку французької дослідниці, хотілося б підкреслити, що як в інтерлюдіях, так і в мораліте в центрі уваги поставало земне життя людини. Але, якщо в мораліте ідейно-смислові концепти вибудовувалися навколо битви злих і добрих сил за людську душу, то в інтерлюдіях розвитку набували ідеї, пов’язані з умовами і можливостями реалізації людських талантів і здібностей у соціумі. Тобто, в інтерлюдії відбувалася екстеріоризація конфлікту, що і зумовлювало, як думається, зміщення ідейно-повчальних акцентів з виключно релігійної шкали вимірювання вчинків, подій тощо. На змісті та ідейній спрямованості таких творів, вочевидь, позначалося й те, що у XVI ст. їх авторами часто ставали відомі гуманісти.

На думку А.Райтера, в інтерлюдіях (чи, як їх іще називають, «тюдорівських мораліте»), у порівнянні з мораліте кінця XIV-XV ст., значною мірою скорочується художній час дії. Зображення людського життя від народження й до смерті може звужуватися в діапазоні до окремого епізоду з життя представників різних суспільних прошарків[[39]](#footnote-40).

Найкращим автором інтерлюдій в Англії одностайно визнається Джон Гейвуд (бл.1497-бл.1580) – музикант, літератор, розпорядник розваг і урочистостей при дворі Генріха VIII. Саме під пером Гейвуда, як вважають науковці, англійська інтерлюдія набула своєї найдосконалішої форми[[40]](#footnote-41). Серед найбільш відомих з його інтерлюдій зазвичай називають *П’єсу про Погоду* (1527?) і *Чотири П* (бл.1529).

Говорячи про англійську ранньотюдорівську інтерлюдію, не можна, звісно, не згадати і про той вагомий внесок, що його зробив у процес популяризації та розвитку цього різновиду драми Джон Растелл (помер 1536 р.). Відомий гуманіст, юрист за освітою, він виявляв неабиякий інтерес до театрального мистецтва, виступав постановником вуличних педжентів, мав власний домашній театр з багатою колекцією костюмів, котрі навіть давалися на прокат іншим акторським трупам. Дж.Растелл вірив у те, що людське суспільство може і має бути побудоване на принципах раціональності й справедливості. Велику відповідальність за поширення знань, викорінення невігластва, реформування адміністративної і правової систем тогочасного англійського суспільства він покладав на освічених людей. За власний кошт він активно видавав тексти інтерлюдій, що сприяло їх популяризації серед тогочасної читацької аудиторії. За оцінками істориків літератури, інтерлюдії, які виходили друком завдяки видавничій діяльності Джона Растелла, не лише виконували розважальну функцію, а й давали тогочасній публіці поживу для роздумів, спонукали до осмислення актуальних поглядів та ідей[[41]](#footnote-42). Зусиллями Дж.Растелла були надруковані, зокрема, такі популярні в ті часи твори, як *Фулгенцій і Лукреція* Г.Медволла, *Чотири Стихії*, здогадно самого Дж.Растелла*,* анонімний твір *Калісто і Мелебея, Знатність і Благородство*, здогадно Дж.Гейвуда, *Його Величність Добробут* Дж.Скелтона та ін. До речі, згодом батькову справу достойно продовжив Вільям Растелл.

Отже, підсумовуючи, можна сказати що ранньотюдорівська інтерлюдія, яка ввібрала в себе елементи художньої природи інших тогочасних драматичних форм (мораліте, містерія, фарс, *débat*, народне театралізоване дійство та ін.), була надзвичайно важливою ланкою в процесі розвитку англійської драми пізнього Середньовіччя та Відродження. Вона є доволі оригінальним жанровим різновидом, для якого характерні пластична внутрішня структура та атмосфера інтимності, що встановлюється у стосунках між виконавцями і глядацькою аудиторію.

Ранньотюдорівська інтерлюдія відігравала роль своєрідного випробувального майданчика з освоєння нових принципів побудови театрального дійства, зокрема таких, як екстеріоризація і соціологізація конфлікту, запровадження реалістичних персонажів у якості героїв п’єси, перехід від абстрактного алегоризму до конкретно-чуттєвого вмісту драматичних творів. Усі ці принципи згодом знайшли яскраве втілення в англійській драматургії шекспірівської доби. Тож для поглиблення наших уявлень про жанрову своєрідність ранньотюдорівської інтерлюдії вкрай важливим, як думається, є продовження наукових пошуків у напрямку ґрунтовного дослідження текстів і контекстів англійської драми часів пізнього Середньовіччя і Відродження.

Зв’язок англійської ренесансної драми з середньовічним театром найяскравіше ілюструє творчість Вільяма Шекспіра. Деякі шекспірівські персонажі, зокрема Сер Джон Фальстаф («Генріх IV») за технікою зображення генетично пов’язані з персонажами мораліте, а герої «Віндзорських Жартівниць» та «Марних Зусиль Кохання» нагадують маски італійської комедії дель арте. Риси мораліте зустрічаються і в п'єсах Роберта Вілсона «Три Лондонські Леді» (1581) та «Три Лорда і Три Леді з Лондона» (1589), де використовуються алегоричні фігури – Гордість, Амбіція та Тиранія. Типові герої мораліте, а саме Фортуна, Гріх та Доброчинність, присутні і у Томаса Деккера в драматичному творі «Старий Фортунатус» (1599). Алегоричною можна назвати п’єсу Томаса Лоджа та Роберта Ґріна «Дзеркало для Лондона та Англії» (1588–90), де руйнування прадавнього міста Ніневії показано як взірець чи приклад, споглядаючи який англійці мають усвідомити свої гріхи.

Розглядаючи англійську ренесансну драматургію, доцільно окреслити результати наукової розробки проблеми періодизації драми цього періоду, яка неодноразово обиралася об’єктом наукових досліджень (Е.Чемберс, М.Беллінджер, М.Бредбрук, Г.Бояджиєв, А.Дживєлегов, О.Анікст, М.Алексєєв, А.Горбунов, М.Доран та інші).

***2. Етапи розвитку англійського ренесансного драматичного мистецтва***

На думку більшості науковців, формування нового драматичного мистецтва в Англії пройшло три етапи. ***Перший*** етап (кінець XV – перші три чверті XVI ст.) характеризується творчими пошуками нових форм вираження соціальної проблематики. При цьому активно засвоюються набутки античної драми, а її форми адаптуються до умов англійської сцени. Найвизначніші здобутки цього етапу пов’язані з іменем Генрі Медволла, який створив першу в Англії драму світського змісту. Продуктивними виявилися творчі пошуки Джона Растелла і Єпископа Бейля, які розширили проблемно-тематичний спектр національної драматургії завдяки актуалізації любовних та історичних мотивів.

***Другий*** етап (кінець XVI – початок XVII ст.) є часом найвищого розквіту англійської ренесансної драми. Цей розквіт пов’язують з виходом на літературну арену цілої плеяди драматургів-гуманістів, яких ще називали «university wits», а також зі сміливими художніми експериментами таких визначних драматургів як К.Марло, В.Шекспір та Б.Джонсон. До когорти «university wits» належали Дж. Ґаскойн, Дж.Лілі, Т.Лодж, Р.Ґрін, Т.Неш, Т.Кід, Дж.Піль та ін. Усі вони були освіченими людьми, що закінчили Оксфордський або Кембріджський університет. У творчості більшості з них класичні традиції зливаються зі здобутками народного театру. На думку О.Анікста, у межах цього етапу необхідно розрізняти дві стадії. Перша – оптимістичний період у розвитку англійської драми − припадає на час від розгрому «Непереможної Армади» до кінця століття. Друга стадія починається на межі XVI–XVII ст., коли політика королівської влади набуває відверто реакційного характеру, становище народу погіршується, зростає пауперизація, а пуританська буржуазія, набираючи все більше сили, відверто вороже ставиться до гуманізму[[42]](#footnote-43). З усією виразністю виявляється невідповідність суспільних відносин гуманістичним ідеалам. Виразно позначаються на другій стадії й суперечності самого гуманізму. Все це впливає й на еволюцію драми, в якій на той час переважають трагічні мотиви. Прикметно, що взаємодія і взаємовплив трьох домінуючих стильових тенденцій – ренесансу, маньєризму і бароко – позитивно позначилися на розвиткові англійської драматургії часів короля Якова і на творчості Шекспіра зокрема, про що неодноразово писали і радянські і сучасні російські та українські дослідники (О.Анікст, А.Горбунов, Н.Торкут, І.Летуновська).

Для третього етапу (від смерті Шекспіра у 1616 р. до закриття театрів у 1642р., тобто до сумнозвісного указу Кромвеля про заборону сценічних вистав) характерна криза гуманізму. Однак, і в цей час з'являються нові цікаві автори: Філіп Мессінджер (Massinger Philip, 1583–1646), Джон Форд (John Ford, 1586–1639), Френсіс Бомонт (Francis Beaumont, 1584-1616), Джон Флетчер (John Fletcher, 1625) та Джеймс Шерлі (James Shirley, 1596–1666).

***Філіп Месинджер*** (Massinger, Philip, 1583–1640) («Герцог Міланський» («The Duke of Milan», 1623), «Римський актор» «Roman Actor», ?), ***Джон Форд*** (John Ford, «Розбите серце» («The Broken Heart», 1633), «Перкін Уорбек» («Perkin Warbeck», 1634) та ***Джеймс Шерлі*** (James Shirley /Sherley, 1596-1666) («Анемона» («Anemone», ?).

Англійська драматургія все більше схиляється до побутовізму, втрачає свою глибину і значення. При загальній різноманітності явищ, які характеризують пізньоренесансну драматургію в Англії, можна виділити кілька провідних тенденцій. Це, перш за все, перегляд понять, пов’язаних з ренесансною концепцією людської особистості, принципове заперечення її ідеальності. У творах С.Тернера, Д.Міддлтона, Дж.Чапмена та інших маньєристів істотно трансформується ренесансне поняття титанічної особистості, виникають нові типи персонажів («макіавеллі» і «незадоволені»).

Крім того, на пізньому етапі розвитку англійської ренесансної драматургії відчутно зростає інтерес до реальної дійсності, зображуваної в усій її неприхованій непривабливості й дисгармонійності. Особливо цікавлять драматургів цього періоду складні етичні проблеми, трагічні колізії невідповідності людини й навколишнього світу, крах антропоцентричних ілюзій, боротьба між добром і злом, що розгортається в душі окремого індивідууму.

Свого апогею англійська ренесансна драматургія досягла на другому етапі свого розвитку. Тому доцільно зупинитися на загальній характеристиці театральної атмосфери цього етапу більш детально.

У першу чергу, треба згадати про єлизаветинські «баталії» навколо театру – один із численних загальнокультурних наслідків непослідовності тюдорівської Реформації, важливий компонент духовного життя країни в другій половині ХVI століття. У той час, коли гуманісти прагнули розвивати мистецтво, зокрема театр і Поезію, пуритани піддавали нищівній критиці духовну атмосферу тодішньої Англії в цілому і тогочасні театральні практики зокрема. На думку пуританських проповідників, саме мистецтво значною мірою спричиняло моральний занепад англійського суспільства. Священик Джон Стоквуд, обурюючись тим, що «один лише звук труби скликає одразу тисячу людей на огидну виставу, тоді як церковний дзвін протягом цілої години не збирає на проповідь і сотні слухачів»[[43]](#footnote-44), вимагав закрити театри, а Стівен Ґоссон (у минулому драматург), приставши до лав ворогів мистецтва, називав поезію – «школою непристойності», а театр – «справжнісінькою бойнею християнських душ»[[44]](#footnote-45).

У пуританських трактатах й памфлетах драматичне мистецтво проголошувалося аморальною розвагою, що відвертає людей від Бога та розвиває лінь, розпусність і злочинність. Уже навіть заголовки пуританських памфлетів свідчать про те, що їхні автори вважають світське мистецтво засобом морального розтління. Доволі показові у цьому плані, приміром, «Трактат, у якому гра в кості, танці, суєтні п’єси чи інтерлюдії, а разом з ними й інші пусті розваги, що звичайно мають місце в суботній день, засуджуються авторитетом Божого слова та давніх авторів» Джона Нортбрука, і «Школа непристойності, що включає засудження поетів, дудариків, акторів, блазнів та решти їм подібних трутнів країни», і «Спростування п’єс за п’ятьома пунктами, яке доводить, що вони неприпустимі в християнській країні» Стівена Ґоссона.

Вельми промовистими виявляються й ті метафори, що стали «загальними місцями» пуританської памфлетистики. Так, за словами Філіпа Стаббза поезія є «анатомією непристойностей», а в памфлетах Джорджа Ветстоуна і Вільяма Ренкінса театр називається «бруском часу» та «дзеркалом чудовиськ». Пуританські критики не забувають і про драматургів, поетів та акторів. Так, приміром, Ґоссон поетичні твори своїх сучасників називав «сміттям» («trash»), працю драматургів – «шкідливим заняттям» («mischieuous exercise»), а їх особисто – «непотрібними членами громади і явними ворогами доброчесності» («unprofitable members & utter enimies to vertue»), «трутнями суспільства» («caterpillers of a Commonwealth»), «батьками брехні й співцями марнославства» («fathers of lyes, pipes of vanitie»)[[45]](#footnote-46).

Як закономірний наслідок розгорнутої пуританами кампанії, спрямованої на закриття театрів та суворе обмеження публікацій літератури нерелігійного характеру, з’являються численні літературно-критичні твори, що захищають світське мистецтво. Деякі з них, зокрема «Відповідь на «Школу непристойності» Ґоссона, «На захист поезії, музики та театральних вистав», 1579, Томаса Лоджа, а також, фрагмент «Інвектива проти ворогів поезії», що включений до роману «Пірс безгрошовий», 1592, Томаса Неша), містять відповіді на закиди пуритан і характеризуються підвищеною емоційністю. Інші ж тяжіють до філософського осмислення проблематики і розглядають не тільки театральне життя, але й Поезію в цілому. До цієї категорії можна віднести твори Вільяма Вебба «Роздуми про англійську поезію» (1586) , «Мистецтво англійської поезії» (1589) Джорджа Паттенгема, «Апологія поезії» ( 1591) Джона Гаррінґтона, «Захист поезії» (1595) Ф.Сідні та ін. У процесі полеміки навколо етичних проблем мистецтва єлизаветинське суспільство розділилося на два ворожих табори («гонителів Поезії» та її «захисників»). У процесі «захисту» більшість авторів виходили на рівень теоретичного осмислення літератури, зокрема драматургії, й намагалися окреслити межі її головних жанрів.

Як зазначає О.Анікст, самі апологети театру і безпосередні творці театральних п’єс поділилися на два табори. Один був академічним, а другий пов’язаний з народними театрами, де переважала романтична драма, центральними темами якої стали неймовірні пригоди, кохання, ревнощі тощо. Гуманісти академічного напряму заперечували право народної драми на існування. Так, Джордж Ветстоун у присвяті до п’єси «Промос і Кассандра» (1578) намагався показати як треба писати драматичні твори згідно з «правилами», наполягаючи на тому, що драма повинна мати морально-настановний характер. Філіп Сідні, аналізуючи вади тогочасних театральних вистав у «Захисті Поезії» (1595), висуває ряд вимог, яким, на його думку, мав відповідати драматичний твір. Йдеться, зокрема, про єдність дії, часу і місця та про небажаність поєднання трагічного й комічного в межах одного твору. Щодо трагедії і комедії народного театру, то вони на думку Ф.Сідні «постійно порушують не тільки правила простої пристойності, але й самі закони поетичної творчості»[[46]](#footnote-47). Бен Джонсон також намагався надати театру більш серйозного характеру, зробити п’єси моральними та витіснити романтичні та фантастичні елементи в драмі.

Автори п’єс, що репрезентують народну драму, як правило, не займалися теоретизуванням; їхні твори користувалися популярністю серед простого люду. Тож і сам характер народної драми, і суто практична сфера, на яку поширювалися амбіційні імперативи цих драматургів, не сприяли створенню систематичної теорії народної драми. В цілому ж протягом декількох десятиліть драматургія пережила таку швидку еволюцію, створивши різноманіття художніх форм, що теоретична думка заледве встигла б за еволюцією драми.

У 1590 р., коли з’явилися п’єси К.Марло, Р.Ґріна, Т.Кіда, В.Шекспіра, протести та критичні закиди пішли на спад. Питання про драму почали розглядатися під іншим кутом. За словами англійського дослідника Дж.Аткінса, «звільнившись від моралізаторства молодих реформаторів й педантизму гуманістів, люди нового періоду намагалися вдосконалити вітчизняну драматургію, якою раніше нехтували (зневажали), та надати народним п’єсам художні якості, в результаті драматична критика стала більш визначеною, незалежною та розбірливою»[[47]](#footnote-48).

В коротких висловлюваннях, котрі містилися здебільшого в передмовах та прологах до п’єс, драматурги накреслювали більш менш виразні концепції щодо драматичних жанрів. Так, К.Марло в пролозі до «Тамерлана» стверджує, що жанр комедії має зображувати героїчні діяння. На думку Т.Кіда, трагедія – це твір, що зображує смерть і жахи, та викликає жалість. Мета ж комедії, як зазначає Дж.Лілі, полягає у тому, щоб «викликати внутрішнє задоволення,... визвати м’яку усмішку, а не голосний сміх»[[48]](#footnote-49). Втім, як відомо, п’єсам англійського Відродження була властива жанрова двоєдність. У них перехрещувалися риси полярних драматичних жанрів – комедії та трагедії. Д.Бевінгтон визначає дві причини існування такої жанрової суміші – «по-перше, мало хто з єлизаветинських драматургів вивчав класичне мистецтво; по-друге, єлизаветинські глядачі, які цінували народну англійську драму, потребували нових, різноманітних сюжетів, котрі мали супроводжуватися клоунадою та піснями»[[49]](#footnote-50).

Самі єлизаветинці ставилися до жанрової гетерогенності доволі неоднозначно. Так, приміром, Роджер Ешем і Джордж Ґасконь вбачали у поєднанні в межах одного художнього твору трагічного і смішного порушення декоруму, а Джордж Ветстоун, навпаки, вважав, що різножанрові елементи мають бути добре перемішаними, щоб серйозне повчало, а смішне розважало. Філіп Сідні, котрий взагалі негативно ставився до порушення норм, все ж припускав введення комічних епізодів у трагедію, але винятково там, де вони були б доречними. Джон Лілі в пролозі до п’єси «Мідас» пояснював змішування норм та традицій тим, що кожен соціальний прошарок має свої уподобання щодо різних жанрів: «придворним подобаються комедії, тому що їхньою центральною темою є кохання, сільські мешканці віддають перевагу пасторалі, оскільки пастухи – їхні святі… крім того, «мандри та подорожі внесли в наше життя риси усіх націй і зробили цю землю схожою на арабський гобелен... Все веде до того, що все, що до сих пір подавалося до столу на різних блюдах, було змішаним, як фрикасе в одній великий мисці. І якщо ми пропонуємо зараз строкату мішанину, то цей недолік треба вибачити, тому що така мішанина є у всьому світі»[[50]](#footnote-51). В цьому твердженні простежується думка про те, що мистецтво відображає епоху, а його форми залежать від того, що пропонує реальна дійсність.

***3. Жанрові різновиди англійської ренесансної драматургії***

Попри певний потяг до контамінації різножанрових начал у художній структурі єлизаветинської драми, цілком правомірно говорити про існування певних домінуючих жанрів, а саме трагедії, комедії і трагікомедії. Щоправда, в межах окремих жанрів простежується співіснування і взаємовплив жанрових різновидів.

Загальновідомо, що трагедія є одним із «найстарших» жанрів драматургії, тож цілком природно, що на довготривалім шляху її історичного функціонування змінювалася не тільки структура й поетика, а і саме тлумачення трагедії. Про трагедію писали філософи, історики культури, драматурги і театральні критики. Історична мінливість трагедії унеможливлює виділення її специфічних ознак. У трагедії різних епох по-різному розкривається герой і його трагічна доля, різне співвідношення необхідності і випадковості, загального й особистого, трагічного характеру і трагічних обставин. Різне забарвлення одержує в мистецтві різних епох і саме трагічне. Воно, як відзначає Ю.Борев, «освітлене або героїчним, або мученицьким світлом, або шляхетним, безкорисливим лицарським духом подвижництва, або гуманістичною вірою в могутні універсальні сили і можливості людини, або духом служіння абсолютистським ідеям, або сентиментальним співчуттям до великого і малого лиха людського, або усунутим від земної прози романтичним поривом до неземних ідеалів»[[51]](#footnote-52). Трагічне має завжди визначений суспільно-історичний зміст. Якщо в античності трагічне часто описувалося через поняття фатуму і долі, а в середні століття сам світ мислився Богом, то джерелом трагічного в добу Відродження, стає сам суб'єкт, глибини його внутрішнього світу й обумовлені ними дії. Трагічне в ренесансних трагедіях не вкладається в рамки окремого конфлікту або характеру героя, але обіймає собою все, як і сама дійсність.

Ренесансна трагедія, згідно з жанрологічною концепцією М.Доран[[52]](#footnote-53), представлена трьома основними типами. Перший – «готична» трагедія, головний конфлікт якої криється в амбіційності героя, який завжди є аристократом, що пов’язано з правилами декоруму. Тільки лорди, королі, військові здатні на емоції, що призводять до трагедії. Вона завжди закінчується загибеллю головного героя. За словами Ф.Сідні, тільки смерть може дати повчальний урок та змусити королів уникати тиранії. А Дж.Паттенхем підкреслює, що жалюгідний кінець трагедії має продемонструвати примхливість фортуни та справедливе боже покарання за неправедне та аморальне життя. Герої трагедій К.Марло, Б.Джонсона, Дж.Чепмена, В.Шекспіра зображені в ситуації конфлікту, причому цей конфлікт виникає тоді, коли їхні власні бажання суперечать божественному порядку.

Другий тип, за концепцією М.Доран, – це трагедія інтриги, що ґрунтується на пристрастях, таких як кохання, ревнощі, помста, жадібність тощо. Так, вчинки героя «Трагедії атеїста» С.Тернера визначаються його прагненням до збагачення. Хтивість керує логікою вчинків Беатриси, героїні трагедії Т.Міддлтона «Перевертень». Жадоба влади та чуттєві бажання складають основу поведінки Вортижера, персонажа трагедії «Хенгіст, правитель Кентський» Т.Міддлтона. Порочність та гіпертрофовані ревнощі спрямовують життєво важливі дії героїв іншої п’єси цього ж автора «Трагедії другої дівчини». Злодійства та жахи, якими була багата ця трагедія, відображали трагічне світосприйняття, спричинене кризою ідеології Відродження та розпаду антропоцентричного дискурсу. Увагу драматургів привертають насамперед ті процеси деградації, що відбуваються в мікрокосмі людської душі.

В середні віки думка про те, що людині рівною мірою властиве тваринне та янгольське, що пристрасті збивають людину із істинного шляху, а розум має контролювати дотримання етичних законів, була загальноприйнятою. Середньовічні мислителі й драматурги сприймали пристрасть і розум, а також їхні рефлективні прояви, як абстрактні категорії. Тому для їх втілення у драмі автори вводили алегоричні фігури. На сцені розігрувалось дійство завоювання душі людини. Центром художнього дослідження уявлялось людство в цілому, а оскільки людина сприймалася як дзеркальне відображення всього світу, то її душа співвідносилася з універсумом.

У літературі доби Відродження людина індивідуалізується і протистоїть світові, і саме в розбіжності між своїми прагненнями і світом, а не в собі самій, вона вбачає головну причину конфлікту. Так, у трагедіях, що відбивають кризу ренесансної свідомості, протагоністи задля досягнення своїх практичних цілей повстають проти універсальних етичних законів, дотримання яких забезпечує гармонію Буття. При цьому автори оцінюють своїх персонажів з позицій ідеалу. Провідною темою багатьох ренесансних трагедій постає сповнена драматизму доля індивідуума, який вступає в конфлікт зі своїм оточенням, суспільством чи навіть всесвітом. Він проходить через страждання й випробування, пізнає справжнє обличчя світу, сутність людської природи та позбавляється фатальних ілюзій.

Третій тип – побутова (domestic) трагедія, котра має певні генетичні зв’язки з жанром мораліте. Центральним лейтмотивом виступають тут спокуси світу, що приводять до гріхопадіння, а платою за гріхи є смерть, але гріхи можна сплатити спокутою. В основі сюжету п’єс, як правило, лежить приватне життя джентльменів, фермерів, купців, головна подія – вбивство заради кохання або збагачення. У трагедіях Д.Форда, Ф.Бомонта, Д.Флетчера збережено середньовічне уявлення про руйнівну силу пристрасті. Однак на передній план виходить можливість в емоційному почутті поєднати духовне і тілесне, а також через цю нову можливість можна відновити гармонію, якщо особа зрозуміє свою гріховність. Так, наприклад, Евадна, героїня Ф.Бомонта і Д.Флетчера «Трагедії дівчини», помирає в екстазі каяття, досягаючи містичного єднання з трансцендентним. Каються й інші персонажі, в яких розум, врешті-решт, переважає пристрасть. Саме боротьба пристрасті та розуму стає головним мотивом таких трагедій.

Цей тип трагедії дозволяє драматургам робити сюжет більш пафосним завдяки, по-перше, невинності жертв (наприклад, Біч в «Двох Жалісних трагедіях», Бен в «Попередженнях», жінка та діти в «Йоркширській Трагедії», Сьюзан у «Відьмі з Едмонтона»); по-друге, християнській терпимості (молодий друг Пертілло в «Двох Жалісних трагедіях», Джеральдіно в «Англійському Мандрівнику»); по-третє, каяттю грішника.

Вже не фатум, не воля богів, а реальні соціальні обставини визначають долю персонажів. Герої творів Форда, Деккера, Флетчера та інших драматургів виступають борцями проти старих, усталених звичаїв і традицій, суспільних відносин, вступаючи у протистояння із суперниками, які сповідують протилежні, пов’язані з минулим часом, погляди на життя. Ці герої-борці гинуть, ставши жертвами суспільства, що відмирає.

Слід зазначити, що в своїй класифікації трагедії, М.Доран не оминає увагою і такий яскравий художній феномен англійської ренесансної драматургії як історичні хроніки. Написані на сюжети національної історії вони характеризуються виразним тяжінням до трагедійного звучання. За часів правління королеви Єлизавети (1558 – 1603) історія входить у сферу уваги представників різних соціальних верств і різних релігійних конфесій. Історіограф Р.Голіншед називав її «есенцією розуму, ... ядром політики, ... світочем істини»[[53]](#footnote-54), а пуритани С.Ґоссон і Ф.Стабз, які гнівно критикували театр, вважали історію благочесною і повчальною наукою. Відомий в ті часи критик Флоріо зазначав, що «жодна із сучасних п’єс, які ставляться на англійській сцені, не може вважатися ... ані справжньою комедією, ані справжньою трагедією, а є інсценізацією історії без зайвих прикрас». За словами сучасного дослідника М.Барга, в епоху Відродження історія стає «колекцією» прикладів, «придатних на вічні часи для пояснення причин і наслідків усіх можливих соціальних і політичних ситуацій, всіх можливих людських вчинків, дій»[[54]](#footnote-55).

Бурхливий розквіт історичних хронік розпочався з середини 80-х років і тривав до початку наступного століття. За цей період в Англії було поставлено майже 150 історичних п'єс. Велику популярність у глядачів мали такі твори як «Славні перемоги Генріха V», «Життя та смерть Джека Страу», «Неспокійне правління Джона, короля Англії», «Правдива трагедія Ричарда ІІІ» анонімних авторів, «Знаменита хроніка про короля Едварда І» (1593) Дж.Піля, «Паризька різанина» (1593) та «Едвард ІІ» (1594) К.Марло. Втім, найбільш успішними, без сумніву, були історичні драми В.Шекспіра, що знаменують найвищі досягнення у сфері драматизації історії.

Особливого підйому в епоху Відродження зазнає і комедія, жанрова генеалогія якої включає декілька джерел. Модифікація комедійного жанру протягом віків була не менш глибокою, ніж зміни у жанрі трагедії. Загальновизнано, що ця модифікація здійснювалась у двох напрямках. По-перше, від фарсу до комедії, тобто від грубого гумору, від жартів і джестів, з сучасного погляду навіть непристойних, до тонкого психологічного гумору. По-друге, від чистого комедійного жанру – до ускладненої жанрової структури, в якій органічно поєднуються жартівливе і зворушливе; комедійне і драматичне.

«Тональність комедії, – як влучно підкреслює М.Доран, – змінюється від хриплого реготу до веселого гумору, від гострої сатири до ніжної сентиментальності; а іноді змінюється настільки, що переходить у розсудливість або смуток, що властиво вже трагедії»[[55]](#footnote-56). З нею суголосна думка М.Бредбрук, яка підкреслює, що в «XVI столітті жанр комедії визначали не за формою чи структурую, а за тією реакцією, котру вона породжувала у глядачів»[[56]](#footnote-57). Комедія, яка викликає у глядачів сміх, іронію, сарказм, почуття задоволення, співчуття, радості і т. п., закладає вельми стійкі стереотипи позитивно забарвленого інтересу до комічного боку життя. Комічна стихія являє себе і у дотепних жартах персонажів, і у буфонаді та фарсовості окремих сцен, і у підкресленій пародійності деяких ситуацій та персонажів.

Більшість сучасних теоретиків комедії суголосні в тому, що розвиток ренесансної комедії йде у двох магістральних напрямках. З певною долею умовності ці напрямки можна визначити як класицистично-орієнтований, тобто такий, що актуалізує і оновлює існуючі жанрові моделі та експерементально-новаторський, який відмовляється від сліпого наслідування античних взірців, акумулює досвід народної драми та пропонує цікаві художні рішення синтетичного типу.

До першого з них належить, насамперед, вчена комедія, що орієнтувалася на античні зразки та комедію дель арте. Якщо ренесансна трагедія чимало бере у Сенеки, то єлизаветинська комедія запозичує сюжетні ситуації, героїв, певні мовні кліше у Плавта і Теренція. Наприклад, Б.Джонсон сюжет для своєї п’єси «Зміна події» бере з творів «Полонені» та «Скарб» Плавта; Дж.Чепмен у комедії «Всі дурні» спирається на драматичні твори «Самобичуватель» і «Брати» Теренція.

Але майстерність закручувати сюжет запозичується з італійській комедії. Саме з комедії дель арте Манді бере прийом дублюючих героїв (дві пари закоханих, два мудрих старців, два клоуни) і паралельні мотиви, завдяки яким ускладнюється інтрига. Іноді джерелом сюжету для англійських комедіографів слугує тогочасна італійська комедія. Наприклад, «May-Day» Дж.Чепмена є варіацією п’єси Піколоміні «Алесандро», а «Приборкання норовливої» В.Шекспіра має чимало спільного з «Припущення» Аріосто.

Традиції комедії дель арте продовжує один з найбільш обдарованих драматургів Бен Джонсон (1572–1637), який створює так звану «реалістичну» комедію. За його словами комедія повинна репрезентувати дійсні манери сучасності –

*… deeds & language, such as men do use:*

*And persons such as Comedy would choose*

*When she would show an image of the times,*

*And sport with human follies, not with crimes;[[57]](#footnote-58)*

слідувати правилам декоруму –

*The laws of time, place, persons he observeth,*

*So persons were not touched, to tax the crimes;[[58]](#footnote-59)*

поліпшувати манери людей і давати їм розраду –

*But, when the wholesome remedies are sweet,*

*And, in their working, gain & profit meet,*

*He hopes to fin no spirit so much diseased*

*But will, with such fair correctives, be pleased[[59]](#footnote-60)*.

У п’єсах («Вольпоне», «Алхімік», «Варфоломіївський ярмарок» та ін.) Бен Джонсон запозичує сюжети і образи із сучасного повсякденного життя, а у зображенні людини зосереджується на одній найбільш характерній її властивості, виходячи зі своєї теорії «звичаїв».

Другий тип комедії представлений насамперед шекспірівською моделлю, яка відкидає суворі класицистичні канони теорії драми, поєднує зображення реального життя з казковістю, фарсовістю, поетичністю та розвиває надбання народного театру. «В зображенні характеру героїні, в акценті на романтичному коханні, в змальовуванні почуттів, зокрема ніжності, уподобання, прихильності, печалі та жалю – англійська комедія зробила значний крок вперед від латинської комедії»[[60]](#footnote-61).

Сюжети комедій В.Шекспіра та його молодших сучасників розгортаються, як правило, у двох органічно злитих планах – романтичному, високому і реальному, побутовому. Витончена думка, облагороджені культурою почуття і пристрасті поєднуються з веселим простонародним гумором і побутовими мотивами. В структурі комедії цього типу проступають і елементи пасторалі.

Нагадаємо, що жанр пасторалі бере свій початок від античної буколіки, роману Лонга «Дафніс і Хлоя», поезій Вергілія й Овідія. Починаючи з «Ф’єзоланських німф» і «Амето» Дж.Боккаччо, пастораль набирає гуманістичного звучання. Ідилічне зображення життя на лоні природи поєднується у авторів раннього Відродження з прославленням земного кохання, краси світу й людини. Наприкінці XV і в XVI ст. в пасторалі посилюються аристократичні тенденції: її герої стають дедалі умовнішими, їхнє життя на лоні природи все безтурботнішим. З'являються «Аркадія» Я.Саннадзаро, «Діана» Х.де Монтемайора, «Нехтування двором і хвала сільському життю» А.де Гевари, «Аркадії» Ф.Сідні, «Розалінда» Т.Лоджа тощо. Певний вплив пасторальної традиції відчувається, як це буде продемонстровано на сторінках даного дослідження, і в комедії Е.Манді «Джон Кент та Джон Камбер».

Втім, роль пасторалістики у розвитку англійської драматургії неправомірно зводити лише до запозичень: деякі топоси тогочасної комедії народжуються у своєрідній полеміці з пасторальними кліше, або у процесі їхньої кардинальної трансформації. Показовою в цьому сенсі є, приміром, специфіка репрезентації природи в комедіях В.Шекспіра. В його п’єсах «Марні зусилля кохання», «Як вам це сподобається», «Сон літньої ночі» та ін., зображення природи принципово відрізняється від традиційного буколічного пейзажу. Вона сприяє коханню, допомагає юним закоханим перебороти всі випробування, дає притулок вигнанцям.

Написані в найбільш оптимістичний період англійського гуманізму, комедії просякнуті ренесансним апологетикою земного життя, непохитною вірою у шляхетність і довершеність людини. В цьому світі діють люди молоді, добрі, веселі, діяльні, здатні на сильні й стійкі пристрасті, самопожертву й подвиг в ім'я дружби й кохання. Особлива принадність цих людей у природності, свободі й невимушеності їхніх почуттів і поведінки. Вони сміються над усім, що суперечить здоровій людській природі: над ханженством і скнарістю, педантизмом і догматикою, афектацією і манірністю у поведінці й мові.

На зламі XVI – XVII ст. єлизаветинська драматургія вступає в останню стадію свого існування. В написаних у цей час творах відчутно проступає критичне ставлення до гуманістичної ідеалізації людини. Навіть в комедіях, наприклад «Троїл і Кресіда», «Кінець діло хвалить», «Міра за міру» В.Шекспіра, відчуваються глибокі розчарування та сумніви у можливості реалізації ідеалів добра і справедливості. Аналізуючи доробок Великого Барда, О.Смирнов називає цей період творчості драматурга «часом трагічного гуманізму»[[61]](#footnote-62), а О.Анікст співвідносить його з маньєризмом, наголошуючи на тому, що саме у великих трагедіях В.Шекспіра «проявилася реакція на гармонійний стиль Ренесансу, виникло нове розуміння природи людини, яке підкреслює її глибоку внутрішню суперечливість»[[62]](#footnote-63) . У творчості В.Шекспіра з'являються трагікомедії, які інколи називають романтичними драмами – «Перікл», «Цимберлін», «Зимова казка», «Буря». Вони позбавлені песимізму, однак їм бракує веселості і світлого гумору.

На сцені з'являються твори молодших сучасників В.Шекспіра – Б.Джонсона, С.Тернера, Д.Марстона, Дж.Чапмена, Т.Міддлтона, Ф.Бомонда, Д.Флетчера, Д.Вебстера та ін. Увагу драматургів привертають тепер ті процеси деградації, що відбуваються в мікрокосмі людської душі. Так, наприклад, Віндіче, протагоніст «Трагедії месника» С.Тернера, який мститься герцогу за свою кохану Глоріану, проголошує своєю метою помсту не як самоціль, а як засіб відновлення гармонії, зруйнованої вчинками герцога та наближених до нього осіб. Однак у ході розвитку сюжету осягнення героєм мети втрачає раціональність, дедалі більше переважає пристрасть. Бажання помсти ставить Віндіче перед необхідністю порушення тих законів, на яких базується гармонія. Реалізація права особистості на свободу вибору призводить до краху гармонії в самій людині й у світі, що її оточує. Вільний вибір виявляється спрямованим супроти етичних цінностей і, здійснюючи його, персонаж саморуйнується, що ставить під сумнів доцільність концепції природної моралі. Відтак виникає мотив усвідомлення персонажем своєї приреченості. Протагоніст передчуває свою загибель, і це стає джерелом його душевних мук. Так, Альсемеро («Перевертень» Т.Міддлтона) у своєму монолозі в першій сцені першої дії розповідає про тривогу, породжену усвідомленням гріховності потягу до Беатриси. В трагедії цього ж автора «Хенгіст, володар Кентський» згубність своїх дій передчуває Вортижер. У трагедії Т.Міддлтона «Жінки, бережіться жінок» передчувають свою загибель Біанка і Леантіо та ін. Проте, розуміючи фатальність своїх учинків, ці персонажі керуються своєю пристрастю.

У післяшекспірівській трагедії середньовічні й ренесансні уявлення про детермінованість буття трансформуються в нову художньо-етичну концепцію – усвідомлення неспроможності індивідуума досягти бажаного.

Підсумовуючи, зазначимо, що англійська ренесансна драматургія багато чим завдячує інокультурним театральним традиціям, зокрема античній та італійській (як середньовічній, так і ренесансній). Суттєво розширивши проблемно-тематичний спектр запозичених сюжетних моделей, єлизаветинці не тільки наповнили провідні колізії більш глибоким філософським, морально-етичним і соціально-політичним змістом, але змінили загальну тональність, внаслідок чого ідейно-тематичні домінанти їхніх власних творів набули суто ренесансного звучання. Не менш важливою виявилася і роль англійської національної театральної традиції (народний театр).

Саме на перехресті академічної і народної драми народжуються новий тип театрального дійства. Єлизаветинці відкидають жорсткий розподіл на жанри, сміливо поєднуючи в своїх п’єсах і серйозне, і смішне. Бідність декорацій театру вони заповнюють багатством, образністю мови, діалогів. Абсолютно новий художній принцип покладено в основу трактування характеру головного героя. Він перестає бути втіленням якоїсь однієї риси, драматурги малюють складні, повні протиріч характери в розвитку.

***4. Репрезентативні персоналії англійської драматургії доби Відродження***

Єпископ ***Джон Бейль*** (John Bale, 1495–1563), один із найпалкіших прихильників Реформації, який врятувався від багаття під час правління Марії Кривавої й довго жив у вигнанні. Бейль писав п’єси на біблійні сюжети та мораліте теологічного змісту. Так, наприклад, у мораліте «Інтерлюдії Божественного промислу» («A Tragedye; or enterlude many Jesting the chief promyses of God unto Man, 1538) Бейль порушує питання вільної волі та чесноти. «Інтерлюдія...» нагадує проповідь, але відрізняється від сухих та дидактичних середньовічних мораліте ретельністю обробки. «Сатира про три стани» – найпопулярніше мораліте, що мало на меті підтримати церковну реформу. Сатирою проти католицької церкви є мораліте «Три закони природи» («Three Laws of Nature», 1538) . В цьому творі Бейль наголошує на тому, що Бог дав людям три закони: закон природи, закон Мойсея та закон Христа. Але всі вони спотворені ворожими силами, які уособлюють у собі літературні герої: єпископ – Честолюбство, доктор римського церковного права – Псевдовчення, чернець – Содомія, відьма – Ідолопоклонниця та ін.

***Джон Гейвуд*** (John Heywood, 1497–1580?) – автор найвідоміших п’єс жанру інтерлюдії доби Відродження, зокрема «Продавець індульгенцій та чернець» («The Pardoner and Frers», 1533?), «Чоти­ри П» (The Four P's, 1530?), «Джоан, його дружина Тіб та священик сер Джан» («Merry Play between Johan, the husbande, Tyb, his wife and Sir John, the priest», 1530?). Текстоорганізуючим чинником в інтерлюдії «Чотири П» постає мотив суперництва, яке розгортається у формі дотепної, часом доволі гострої, суперечки між чотирма персонажами, що номінуються за родом своєї діяльності: паломник, індульгенщик, аптекар і торговець. В англомовному оригіналі всі чотири слова починаються з літери «P» (a Palmer, a Pardoner, a Potycary, a Pedlar), чим і пояснюється назва твору. Троє персонажів сперечаються про те, кому з них краще вдається переправляти людські душі до раю. Спочатку дискусія розгортається між двома представниками церковного кліру: паломником і індульгенщиком. В ході розмови останній стверджує, що виснажливе пілігримство у далекі краї є марним витрачанням сил, набагато простіше отримати прощення, просто купивши індульгенцію. Згодом до розмови долучається аптекар, який відверто кепкує з абсолютно недієвих, на його думку, засобів допомоги, що їх пропонують людині прочанин і продавець індульгенцій. Коли суперечка заходить у глухий кут, непримиренні супротивники вирішують звернутися по допомогу до незацікавленої особи, якою постає четвертий персонаж твору – торговець. З метою покласти край взаємним обвинуваченням сперечальників, торговець пропонує їм взяти участь у риторичному змаганні і таким чином визначити переможця, визнавши, що саме його діяльність і приносить найбільшу користь.В інтерлюдії «Торгівець індульгенціями та чернець» чернець звертається до присутніх із закликом робити пожертви на користь ордену, а продавець індульгенцій рекламує реліквії на зразок пальця від ноги святої трійці та запрошує купувати їх. Починається суперечка, яка згодом переходить в бійку. Священик за допомогою свого сусіда намагається їх заспокоїти. Інтерлюдія «Джоан, його дружина Тіб та священик сер Джан» зображає обдуреного чоловіка, чия дружина примушує його сидіти біля печі, топити віск та лагодити глечик, поки вона бенкетує зі священиком. Головне в них дія, а не міркування – таким чином, канон мораліте виявляється порушеним. У цьому й полягала найбільша творча перемога Дж.Гейвуда. Йому вдалося знайти секрет зображення дії на сцені та звільнитися від алегорій.

З часом такі інтерлюдії лягли в основу англійської ренесансної побутової комедії.﻿ Перші класичні її зразки вийшли з-під пера шкільних вчителів ***Н.Юдалла*** («Ралф Ройстер Дойстер», 1554) та ***В.Стівенсона*** («Голка матінки Гуртон», 1553). Десятиліттям пізніше ***Дж.Ґасконь*** створив комедію «Підмінені» (1566), використавши італійський любовний сюжет того часу. Слід зазначити, що цей твір був написаний прозою.

Чимало для перетворення англійської ренесансної драми на зріле дитя золотої Єлизаветинської пори зробила група освічених та сміливих молодих людей, випускників Оксфорду та Кембриджу, яких називали «університетськими умами» (university wits). До них належали [Дж.Ліл](http://www.krugosvet.ru/articles/38/1003819/1003819a1.htm)і, Т.Кід, Р.Ґрін, К.Марло та ін.

***Джон Лілі*** (John Lyly, 1554?–1606), автор роману «Евфуес...», був відомий як майстер «маски», придворної пасторальної драми міфологічного змісту. Наприклад, «Жінка на місяці» («The Woman in the Moon», 1597) розповідає історію Пандори; «Ендіміон» («Endymion, the Man in the Moon», 1591) – історію кохання пастуха Ендіміона до Цинтії, богині місяця; «Мідас» («Midas»,1592) – історію жадібного фригійського царя з ослячими вухами; «Метаморфози любові» («Love's Metamorphosis», 1601) – історію змученого голодом лютого Ерісихтона та його доньки-перевертня; «Олександр та Кампаспа» («Aleksander and Campaspe», 1584) – історію Александра Македонського, який переміг у собі почуття ревнощів та заздрості. Втім, маска під пером Лілі була не тільки витонченим звеселянням: за строкатістю масок жила складна й драматична епоха, ховалися пристрасті та інтриги, сентиментальна історія двору. Майже всі п’єси Дж.Лілі (за винятком «Жінка на місяці») написані прозою. Втім, усі вони містять ліричні пісеньки та любовні гімни, написані з таким теплим почуттям, що згодом вони ставали неодмінними складовими частинами будь-яких антологій. Цей прийом Лілі – пересипання віршами прозаїчної комедії – відразу ж увійшов до драматургічного ужитку. Але в п’єсах Лілі є ще одна особливість. Через прозорі міфологічні алегорії він натякав на своїх сучасників. Однак мета цих натяків була одна: прославити чесноти Єлизавети, полестити їй, покепкувати над її ворогами. Тому жоден з драматургів – сучасників Дж.Лілі, а також і представників наступного покоління не встояв перед спокусою спробувати говорити його мовою. Однак, починаючи, з другої половини 80-х років XVI ст. у Дж.Лілі з’явився «конкурент» – Т.Кід.

***Томас Кід*** (Thomas Kyd, 1558?–1594) – автор «Іспанської трагедії» («The Spanish Tragedy»), що з’явилася близько 1587 р. і не сходила з лондонської сцени до початку 1600-х років. Це – «трагедія помсти», праобраз «Гамлета» з символічною фігурою самої помсти, яка з’являється наприкінці твору й сповіщає, що її бажання – «задоволення горем та кров’ю». «Іспанська трагедія» − типовий твір перехідної епохи. З одного боку, це неначе одна з найстаромодніших п’єс «університетських умів». Вона позбавлена смаку, багато чого у ній є брутальним, вона переобтяжена жорстокими вбивствами. З іншого боку, у цій п’єсі вперше в англійській драматургії побудовано чітку та правдоподібну інтригу. Слід зауважити, що майстерністю у композиційній побудові та умінням драматурга показувати динаміку становлення літературних героїв паралельно із розвитком дії єлизаветинська драматургія завдячує саме Т.Кіду. Сучасники вважали цього драматурга завзятим сенеканцем, і, дійсно, канон римської трагедії був для нього більш цінним, ніж для інших «університетських умів». У Сенеки Т.Кід запозичував навіть такі деталі, як пролог, який вкладався у вуста духа. Т.Кід, як і Дж.Лілі, окреслив основні проблеми єлизаветинської драматургії. Їхніми слідами пішов і драматург Р.Ґрін.

Жанровий діапазон творчості ***Роберта Ґріна*** (Robert Greene, 1560?–1592) був по-ренесансному широким: любовні романи з авантюрною, пасторальною та історичною домінантою, драматичні твори, ліричні поезії, які здебільшого включалися до прозового текстового полотна, памфлетистика. Ґріна-драматурга традиційно вважають одним із найбільш талановитих старших сучасників Шекспіра. Найвідомішими з-поміж драматичних творів Ґріна були «Альфонс, король Арагонський» («The Comical History of Alphonsus, King of Aragon», 1587?), «Історія монаха Бекона і монаха Бенгея» («Friar Bacon and Friar Bungay», 1589–1590), «Джон Ґрін, векфільдський польовий сторож» ((«George a Greene, the Pinner of Wakefield», 1590?), а також написана у співавторстві з Томасом Лоджем сатирична п’єса «Дзеркало для Лондона та Англії» («A Looking Glass for London and England», 1589). На думку О.Анікста, саме Ґрінові належить пріоритет у запровадженні паралельного розвитку двох інтриг у межах однієї сценічної постановки. Згодом завдяки таланту В.Шекспіра англійська драматургія спромоглася поєднати декілька різних сюжетних ліній в органічну художню цілісність. В цілому ж, навряд чи можна говорити про суттєвий вплив п’єс Ґріна на розвиток драматургії в Англії ХVІ століття, хоча в них і відчувається зв’язок з фольклорними традиціями та народним театром.

Слід зауважити, що свою роботу для театру Р.Ґрін водночас вважав і надзвичайно важливою справою, і згубною пристрастю. Так, у передсмертному памфлеті «Гріш мудрості, придбаний за мільйон каяття» («A Groatsworth of Wit Bought with a Million of Repentance»,1592) він звертається до своїх друзів – представників когорти «університетських умів» і закликає їх не писати п’єс та остерігатися акторів. Цікаво, що на сторінках цього памфлету йдеться про одного амбіційного драматурга, яким, ймовірно, був ніхто інший, як В.Шекспір. Р.Ґрін пише: «…є серед них (драматургів) один вискочень, ворона, прикрашена нашим пір’ям. Наділений серцем тигра, загорнутий у шкуру актора, він вважає, що може гриміти білим віршем не гірше за кращого з вас, і, будучи майстром на всі руки, у власній зарозумілості вважає себе єдиним, хто потрясає сцену в нашій країні».

Найвизначнішим драматургом з-поміж попередників В.Шекспіра був його одноліток, поет і драматург ***Крістофер Марло*** (Christopher Marlowe, 1564–1593). Він, по суті був творцем англійської трагедії епохи Відродження. Починав К.Марло як поет. Проте його поетичний світ насичений не стільки ліричними, скільки титанічними трагічними образами. «Тамерлан Великий» («Tamburlaine», 1558), «Історія доктора Фауста» («Doctor Faustus», 1588), «Мальтійський єврей» («The Jew of Malta», 1589), «Король Едвард II» («Edward II», 1589) – ці трагедії К.Марло, хоча абсолютно різні за сюжетом, за персонажами й за часом дії, але об’єднані однією темою – душевні поривання та поразки сміливої й непересічної особистості.

Тамерлан, простий «скіфський пастух», перетворюється на володаря східного світу, на «бич божий». Трагедія Тамерлана, невблаганного, нещадного володаря, в тому і полягає, що його можливості не безмежні, що рано чи пізно «фортуна» приведе його до розчарування.

У наступній драмі Марло – «Мальтійський єврей» – головним героєм також виступає титанічна індивідуальність. Це – лихвар Варрава, всепоглинаючою пристрастю якого є накопичення багатства і досягнення могутності. Заради цього він готовий іти на які завгодно злодіяння. В образі Варрави розвінчуються принципи маккіавелізму. При всій гіперболізації зловісних рис цього образу Марло зображує Варраву як живу людину, з психологічно складним характером.

Проте найповніше трагедію як жанр було окреслено у «Фаусті» К.Марло. При написанні цієї трагедії драматург скористався англійським перекладом народної книги у виданні Шпіса, чиї епізоди відтворив доволі точно. Втім, і образ Фауста, і драматичний твір загалом наповнені зовсім новим змістом.

У центрі всієї драматичної дії стоїть образ Фауста. З перших рядків трагедії він вражає силою думки і почуттів. Фауст глибоко розчарований у пізнаннях, які він здобув, у старій схоластичній науці. Медицину він відкидає, бо вона неспроможна навчити його давати людям безсмертя; юриспруденцію – тому що це рабська наука, богослов’я йому огидне, бо воно «бридке, бездушне, підле і нікчемне». Фауст прагне істинних знань, які розкрили б йому тайни природи і дали б йому могутність; він мріє про знання, завдяки яким він міг би «бути на землі, як в небесах Юпітер – Хазяїном і владарем стихій». У пошуках таких знань Фауст звертається до магії, хоче підкорити собі демонів, щоб вони за його наказом здійснювали «плани відчайдушні». Фауст укладає з Мефістофелем угоду, за якою демон мусить служити йому 24 роки. Платою за таку службу повинна бути душа Фауста, і він, не вагаючись, віддає душу за земну могутність. Із допомогою Мефістофеля Фауст оволодіває таємницями наук, відвідує різні міста і країни, творить «чудеса», і голосна слава про його вченість іде по всіх краях. Але «чудеса» Фауста часто всього-навсього – балаганні фокуси. Ставши невидимим, він проникає то в трапезну папи в Римі і дає папі ляпаса; то у палац імператора, де приставляє роги до голови рицаря, який його образив; то до герцогині Ангальтської, якій він взимку приносить грона стиглого винограду. Могутність Фауста не дає йому справжнього задоволення, його гнітить відокремленість від людей, мучить сумнів, чи вірно він зробив, коли зрікся Бога, ним оволодіває каяття. Внутрішня боротьба Фауста передана в його монологах і репліках, а також за допомогою традиційного прийому середньовічного театру – введення алегоричних постатей доброго і злого ангелів: добрий ангел умовляє його розкаятись, злий спокушає новими відкриттями і могутністю. Передсмертний монолог Фауста, яким завершується п’єса, глибоко трагічний. У ньому виражене велике страждання героя, який усвідомлює неминучість своєї загибелі. Фауст пристрасно благає всі сили природи спинити час і знає неможливість цього.

«Трагічна історія доктора Фауста» – це й апологія ренесансного індивідуалізму, і водночас художнє вираження його трагізму й неминучості його кризи. Провідною у п’єсі Марло є трагічна дія, разом з тим у ній наявні численні вставні комічні сцени й епізоди, в яких показано побут соціальних низів. Відповідно до цього вживаються й різні форми мови: основний трагічний сюжет написаний білим віршем, смішні сцени – прозою. Ці вставки є суттєвим компонентом п’єси і мають певне призначення: в основному вони іронічно коментують вчинки героїв, відтіняють суперечливість душевного стану Фауста.

Наступним твором Марло була п’єса «Едвард II» – історична хроніка, написана на основі фактів національної історії. В ній Марло відходить від зображення титанічних характерів і надає більшого значення відтворенню дійсності і розвитку драматичної дії, характери тут розкриваються залежно від неї, в розвитку і змінах. Все це зробило твір Марло більш реалістичним.

К.Марло належить видатна роль в англійській драматургії Відродження: він остаточно утвердив у ній драму великих проблем і глибоко розроблених характерів, визначив її жанрові особливості. Спираючись на традицію середньовічного народного театру, Марло ввів у трагедію велику кількість персонажів, вільно поводився з сценічним часом і простором, поєднував високе і низьке, серйозне і смішне, вірш і прозу. Зображаючи сильні пристрасні особистості, він створив і піднесений драматичний стиль, багатий образністю, риторичними прийомами, порівняннями й гіперболами. Значно вдосконалив драматург і білий вірш. За традицією характерною його особливістю було те, що кожний рядок був обов'язково завершеною фразою, яка виражала закінчену думку. Марло зламав рядок-фразу, широко ввів переноси, підкорив вірш вільному плину думки, надзвичайно збагативши цим його виражальні можливості. Увесь творчий досвід Кристофера Марло значною мірою підготував повний розквіт драматургії Ренесансу в творчості В.Шекспіра.

***Бен Джонсон*** (Benjamin Jonson, 1572?–1637), молодший сучасник В.Шекспіра, друг і частково суперник, під час славнозвісної «війни театрів» відстоював права літератора і літератури не тільки в театрі, а й в суспільстві.

У творчості Бена Джонсона знайшла вираження художня система предкласицизму. Тому творчість Бена Джонсона слід розглядати і у зв’язку з пізнім Ренесансом, і у зв’язку з ідеологічною та естетичною ситуацією XVII ст. як нової епохи, що розпочалася в Англії у 1620-х роках. Особливості предкласицизму виявляються у циклі комедій про життя сучасного йому суспільства. Бен Джонсон створив портретну галерею сучасних трагікомічних характерів. Венеціанський лихвар («Вольпоне», («Volpone», 1606), шарлатан («Алхімік» («The Alchemist», 1610), чванливі ханжі та самовдоволені міщани («Епісин, або Мовчазна жінка», («Epicoene, or the Silent Woman»,1603)) поповнюють багату колекцію характерів єлизаветинської драми. Ці образи є зображенням людської натури, при якому художник прагнув би до вираження визначеної, найбільш характерної для цієї особи властивості. Цю «теорію властивостей гуморів» Джонсон розробляв як практично, починаючи з комедії «У кожного свої примхи», так і теоретично у своїх афоризмах про мистецтво, яким в його п’єсах було відведено прологи, епілоги й, нарешті, ціла збірка критичних нотаток «Ліси для будування, або Відкриття про людей й предмети» (видано посмертно 1640 р.). Так, Джонсон сформулював свою теорію комедії. Виходячи з середньовічного уявлення, згідно з яким темперамент людини можна визначити одним з чотирьох «гуморів», – меланхолією, флегмою, кров’ю та жовчю, – Джонсон створив характер, який визначався домінуючою пристрастю. Яскравий приклад впливу Б.Джонсона на подальший розвиток драматургії – «Незадоволений» («What you will», 1607) ***Д.Марстона***: вся дія п'єси зосереджена навколо в'їдливого героя-критика. Також у своїх теоретичних працях Джонсон всіляко підкреслює значення освіти для поета, примат розуму у створенні поетичного твору, пропонує образ ученого-поета на противагу поетові, який творить за допомогою натхнення. У цьому плані Бен Джонсон критикував В.Шекспіра за брак його ученості.

Було б несправедливо вважати Б.Джонсона тільки раннім класицистом. Він також розвивав гуманістичну сатиричну комедію. Кращою з них, на думку більшості критиків, є комедія-фарс «Вольпоне, або Хитрий Лис». З надзвичайною яскравістю порушена у ній тема грошей, їх здатність перетворювати все на свою протилежність. Старий Корбаччо (Ворон) мріє пережити немолодого, але здорового Вольпоне (Хитрого Лиса). Молодий купець Корвіно (Вороня), який шалено ревнував свою добродійну й прекрасну дружину Челію (Небесну), бажає звести її з Вольпоне й отримати від нього спадок. Венеціанський адвокат Вольтері (Яструб) затіває мерзотну комбінацію, перетворюючи правосуддя на служителя пороку й злочину. Дія п’єси відбувається у Венеції. Проте глядачі розуміють, що драматург зображає їх рідну Англію, англійський побут і звичаї. Й від цього сатира стає ще гострішою та зарозумілішою. Спотворення природних людських почуттів, торжество духу зиску та паразитизму – ось ті «хвороби століття», які нещадно розглядалися у «Вольпоне» Беном Джонсоном. Картина дуже похмура. Проте драматург далекий від мізантропії або песимізму. У самому характері сміху Бена Джонсона, в динаміці його образів й мови є щось бадьоре та життєстверджуюче. П’єса «Вольпоне», не зважаючи на величезну дистанцію в часі, що відокремлює її від наших днів, й сьогодні не втрачає сили своєї художньої дії. «Хвороба століття», зображена Беном Джонсоном, постає перед нами як «хвороба століть», – хвороба капіталістичного ладу й пов’язаного з ним культу грошей. Манера гротеску дозволила Бену Джонсону передати точно та виразно найяскравіші риси капіталістичної системи й різноманітні примхи людської психіки.

Однак покоління, що йшло Шекспірові на зміну, схилялося до побутової драматургії, зосереджуючи свою увагу на побуті більш прозаїчному, міському, буржуазному, але це не означає перехід на мову прози. У драматургів ***Джона Флетчера*** та ***Френсіса*** ***Бомонта*** побут заможних городян стає предметом ретельного зображення й такого ж продуманого осміяння. Тому відмінна риса нової драматургії – новизна сюжетів, їх самостійність. Беруть ці сюжети прямо з життя, на відміну від тих «тіней брехливої вигадки», що були основним матеріалом драматургії шекспірівських попередників й самого Шекспіра. Творам Флетчера та Бомонта не властива глибина соціально-філософських проблем шекспірівських трагедій, широка розробка людських характерів, простота й реалістична напруженість драматичної дії. Флетчер та Бомонт виступають майстрами цікавої інтриги, легкого, витонченого діалогу, проповіді витонченої насолоди. Визначне місце в п’єсах Флетчера та Бомонта посідає кохання. Його зображують в найширшому діапазоні – від хтивої тваринної пристрасті («Трагедія Валентініана», («Valentinian, tragedy», 1614) до платонічної дружби («Мальтійський лицар» («The Knight of Malta», 1619). Кохання лежить в основі інтриг як в еротично-фривольних комедіях, так і в патетичних трагедіях цих драматургів. Надзвичайно цікава комедія «Лицар пломеніючого товкача» («The Knight of the Burning Pestle», 1610?)., в якій автори висміюють смаки буржуазної публіки, обмеженість міщанства, його прагнення до натуралістичної драматургії. Подвійна дія п’єси, безперервна «сцена на сцені» є не тільки надзвичайно оригінально розробленим, але й виключно цінним документом про побут та звичаї театру того часу, про театральну публіку й техніку сцени. Для гедоністичного світогляду драматургів характерна п’єса «Іспанський священик» («The Spanish Curate», 1647), де подвійна інтрига, з одного боку, прославляє плотське кохання в гуманістичних тонах, а з іншого – весело викриває шахрайство ченців.

Пізніше, в період кризи ренесансного театру з’явилися імена таких значних драматургів, як ***Філіп Месинджер*** ( («Герцог Міланський» («The Duke of Milan», 1623), «Римський актор» «Roman Actor», ?), ***Джон Форд*** («Розбите серце» («The Broken Heart», 1633), «Перкін Уорбек» («Perkin Warbeck», 1634) та ***Джеймс Шерлі*** (1596-1666) («Анемона» («Anemone», ?). Працюючи в різних жанрах, а також в різних стилях – маньєризмі та бароко – вони поволі готували майбутнє англійської драматургії XVII ст.

***5. Історичні хроніки В.Шекспіра: взаємодія вимислу і факту***

Велич Шекспіра як визначного мислителя, тонкого психолога і видатного майстра слова рельєфно проступила вже в історичних хроніках, основний масив яких був створений у 90-ті роки XVI століття. Історичні хроніки – це оригінальне жанрове утворення, що виникло в лоні англійської ренесансної драматургії на основі активної взаємодії історіографії і драми. Написані на сюжети з вітчизняної історії, ці п'єси характеризуються виразним тяжінням до трагедійного звучання, високою подієвою динамікою, наявністю напруженого соціально-політичного конфлікту. Головними дійовими особами виступають історичні постаті, психологія, характери та вчинки яких не тільки детермінують перебіг конкретних подій, але й значною мірою впливають на хід історії. Загалом Шекспір написав десять історичних хронік, вісім з яких науковці об'єднують у дві тетралогії, котрим притаманні єдність проблематики та певний сюжетний зв'язок. У них висвітлюються перипетії найдраматичнішого періоду національної історії – міжусобної боротьби Ланкастерів та Йорків (двох гілок королівської династії Плантагенетів), що призвела до братовбивчої війни Білої та Червоної троянд (1455–1485). Першу тетралогію складають три частини «Генріха VI», написані, відповідно, у 1592, 1590 та 1591 роках, і «Річард III» (1592–1593). Зображені в ній соціально-політичні катаклізми за хронологією відбувалися пізніше, ніж ті історичні події, що відтворені у другій тетралогії, до якої входять хроніки «Річард II» (1594–1595), перша частина «Генріха IV» (1596–1597), друга частина «Генріха IV» (1598–1599) та «Генріх V» (1599). Осібно стоять дві інші історичні п'єси Шекспіра – «Король Джон» (1596–1597) та «Генріх VIII» (1612). У першій з них йдеться про розбрат між англійцями на початку XIII століття, що був зумовлений узурпацією влади молодшим сином Генріха II, принцом Джоном. За характером конфлікту, розглянутими проблемами та ідеологічним лейтмотивом цей твір може вважатися своєрідним ідейно-тематичним «прологом» до тетралогій. У хроніці «Генріх VIII», де представлене недавнє минуле, Шекспір знову звертається до осмислення суспільно-політичних питань, які перегукуються з проблематикою основного масиву його історичних хронік. Це дає підстави вченим розглядати останню хроніку великого драматурга як такий собі «епілог» до тетралогій, що відбиває певну світоглядну кризу, зумовлену втратою антропоцентричних ілюзій та колишніх ідеологічних орієнтирів.

Історичні хроніки Шекспіра, що демонструють органічне поєднання глибоких історіософських ідей та проникливих психологічних спостережень, мають незаперечну естетичну цінність і аж ніяк не можуть вважатися простими драматизованими ілюстраціями певних історичних подій. Інтерес драматурга до історичної тематики був цілком закономірним: за часів правління королеви Єлизавети (1558–1603) історія поступово перетворювалася на найбільш шановану, після теології, дисципліну, на сферу уваги представників різних соціальних верств і різних релігійних конфесій. Історіограф Р. Голіншед, приміром, називав її «есенцією розуму, ... ядром політики, ... світочем істини», а пуритани С.Ґоссон і Ф.Стабз, які гнівно таврували театр та Поезію, єдиній лише історії не відмовляли у благочесті й повчальності. Відомий в ті часи критик Флоріо зазначав, що «жодна із сучасних п'єс, які ставляться на англійській сцені, не може вважатися ... ані справжньою комедією, ані справжньою трагедією, а є інсценізацією історії без зайвих прикрас». Це був період стрімкого зростання патріотичних настроїв, що досягли свого апогею напередодні рішучих сутичок з Іспанією. Важливу роль у піднесенні національної самосвідомості англійців відігравали драматичні хроніки, бурхливий розквіт яких розпочався з середини 80-х років і тривав аж до початку наступного століття: за цей період в Англії було поставлено майже 150 історичних п'єс. До речі, перша драма на сюжет з англійської історії з'явилася ще у 1550 році («Король Джон» Джона Бейля). У 80-ті роки історичні хроніки, зокрема анонімні п'єси «Славні перемоги Генріха V», «Життя та смерть Джека Страу», «Неспокійне правління Джона, короля Англії» та «Правдива трагедія Річарда III», набули широкої популярності. Звісно, не могли оминути увагою цього жанру й відомі в тогочасних театральних колах драматурги. Дж.Піль, приміром, написав «Знамениту хроніку про короля Едварда І» (1593), а К.Марло створив дві історичні п'єси – «Паризька різанина» (1593) та «Едвард II» (1594). Утім, найбільш успішними, без сумніву, виявилися творчі пошуки В. Шекспіра, чиї хроніки знаменують найвищі досягнення у сфері драматизації історії, найкращі здобутки англійської історичної драми.

Розквіту історичної драми в єлизаветинській Англії значною мірою сприяв інтенсивний розвій національної історіографії, зокрема поява прозових хронік Е.Голла («Союз двох шляхетних і славетних родів Ланкастерів та Йорків», 1548), Р.Графтона («Скорочене видання хронік Англії», 1562), Р.Голіншеда («Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії, 1577), Дж.Стау («Хроніки Англії від Брута до теперішніх часів», 1580), В.Кемдена («Британія», 1586) та ін.

Забарвлені політичною тенденційністю, сповнені моралізаторського пафосу та просякнуті апологетикою національних інтересів, ці історіографічні твори не тільки впливали на формування масової свідомості тогочасного англійського соціуму, але й надихали літераторів, слугуючи невичерпним джерелом історичних сюжетів, захоплюючих колізій, повчальних прикладів. Помітне пожвавлення інтересу англійців до стародавньої історії об'єктивно зумовлювалося низкою як суто гносеологічних, так і соціокультурних чинників. Це насамперед характерне для ренесансної свідомості амбівалентне тлумачення ходу історії як ланцюжка подій, що спричинюються водночас і волею Господа, і діяннями видатних особистостей. Історичне мислення доби Відродження органічно засвоювало досвід попередніх історіографічних традицій – класичної, що правила за взірець, вартий наслідування, та середньовічної християнської, тісний зв'язок з якою не тільки не порушувався, але й набував особливого позитивного забарвлення в умовах Реформації. Спираючись на тезу про одвічну незмінність людської природи, ренесансна історіографія залишалася своєрідною «галереєю повчальних прикладів» (Плутарх, Фукідід, Полібій) та водночас усвідомлювала себе «школою політики і школою моралі» (Н.Макіавеллі, Ф.Патриці, Ж.Боден). Провідними імперативами тюдорівських хроністів були суто ідеологічні спонуки: піднести патріотичні почуття англійців, закріпити в їхній свідомості сприйняття Тюдорів як цілком законної богообраної династії, показати руйнівні наслідки міжусобних чвар та уславити Генріха VII, який поклав край сумнозвісній війні Білої й Червоної троянд.

Хроніки Шекспіра, які справедливо вважаються вершиною розвитку ренесансної історичної драматургії, оригінальним чином поєднують достеменно відомі факти і художній вимисел. Просякнуті національно-патріотичним пафосом, вони не тільки репрезентують вельми цікаву й дорогу серцям багатьох англійців минувшину, але й ставлять низку гостро актуальних соціально-політичних питань та злободенних морально-етичних проблем, зокрема тих, що пов'язані з державним устроєм, феодальними міжусобицями, особистісними якостями монарха, характером і стилем його правління. Шекспір виступає апологетом абсолютної монархії, протиставляючи феодальній анархії ідею централізованої державності. Разом з тим його хроніки не є простою ілюстрацією ідеологічних приписів чи настанов: у них діють вельми переконливі у художньому і психологічному планах персонажі, важливу роль відіграє час, що постає і як рух самої історії, і як певний момент громадсько-політичного життя, яке перебуває у постійному розвитку.

Історіософська концепція Шекспіра є найадекватнішим художнім втіленням тогочасної історичної свідомості, своєрідним естетично-філософським апогеєм ренесансного історизму. Щоправда, великий драматург був ще досить далеким від історизму в сучасному розумінні цього слова: його історизм не поширювався на суб’єкта історії – на людину. Поведінка і уявлення його героїв все ще залишалися позачасовими, були мало пов'язані з конкретними історичними обставинами та сповнені глибокого загальнолюдського змісту. Шекспір не приділяв великої уваги відтворенню духу історичної епохи чи зображенню реалій і аксесуарів минувшини, проте як історичний мислитель він стояв вище за професійних істориків тієї доби. І хоча його свідомість залишалася ще досить далекою від послідовного історизму, можна стверджувати, що художній геній Шекспіра досяг найвищого, як на той час, філософського розуміння діалектики історії. В його хроніках читачам пропонувалася художня (образно-мистецька) візія історії як досить складної й сповненої глибоких протиріч діалектичної єдності минувшини і сьогодення. Історія для Шекспіра – це своєрідне дзеркало, в яке має дивитися сучасність, аби не збитися зі шляху, крокуючи до майбуття. «Сутність історії, – пише М. Барг, – він осягнув якнайглибше саме тоді, коли з'ясував, якою великою є прірва між соціально-економічними ідеалами ренесансного гуманізму та історичною дійсністю Англії на межі XVI–XVII століть, коли йому відкрився весь трагізм ситуації, в якій опинився ренесансний герой, зіткнувшись із реальністю, що була абсолютним запереченням цих ідеалів».

***6. «Римські п’єси» В.Шекспіра***

В рамках трагедій окремий цикл в творчості Шекспіра становлять так звані «римські п’єси» – «Юлій Цезар» (1599), «Антоній і Клеопатра» (1607), «Коріолан» (1608). Їх іманентними рисами є орієнтація на формальну риторику, наявність публічних розлогих промов, змалювання суїциду як героїчного вчинку, підвищений патріотизм героїв, який поступово починає затьмарювати і кохання, і вірність сім’ї та друзям, що й призводить до трагічного конфлікту.

Лише «Юлій Цезар» і «Антоній і Клеопатра» є хронологічно суміжними. Розглянуті окремо «римські п’єси» Шекспіра здаються різними творами, де Рим слугує лише мальовничим тлом для показу універсальних позачасових концептів. Однак, проаналізовані в комплексі, вони все ж пов’язані між собою низкою образів, метафор, риторичних фігур, які ілюструють безперечний інтерес Великого Барда саме до Риму і «римськості».

«Римські п’єси» вважаються найполітичнішими творами Великого Барда, які були своєрідною реакцією на соціо-політичну та ідеологічну ситуацію в Англії того часу. Римські світи Шекспіра переважно маскулинні, в них майже немає місця для жінок. Підкреслення маскулінності відрізняє «римські п’єси» від іншого доробку Шекспіра.

Поєднання історичного і драматичного в «римських п’єсах» детермінує наявність як певного історичного тла, так і напруженого трагедійного конфлікту в душі протагоністів. При цьому домінуючу роль відіграє саме останній компонент, а історичні неточності та структурні недоліки тільки більше посилюють драматургічну насиченість твору.

Саме жанр «римської п’єси» визначає особливості структури твору, низку різноманітних риторичних стратегій мовної поведінки героїв, проблемно-тематичний спектр, пов’язаний з римським дискурсом, концептами «благородства» та «тиранії», характерологічні особливості протагоністів, зумовлені суто римськими чеснотами і менталітетом. Тож, напружений перебіг історичних подій у поєднанні з низкою харизматичних персонажів за допомогою творчої уяви видатного драматурга зрештою трансформуються в унікальний жанровий різновид, який не має аналогів в світовій літературі і може бути вельми цікавим об’єктом для більш детального вивчення.

***7. Художній світ трагедій В.Шекспіра***

Особливе місце у творчій спадщині Шекспіра посідають трагедії. Він писав їх немовби з натури, наче вичитуючи в глибинах чужої свідомості найпотаємніші мрії і приховані наміри. Він навдивовижу тонко відчував найменші порухи тремтливої людської душі. І йому вдалося, як зазначає Гарольд Блум, провести чітку демаркаційну лінію між свободою і фатумом, показати, яким чином чесноти й гріхи непомітно перетворюються на свої протилежності. Емоційно-психологічна атмосфера шекспірівських трагедій надзвичайно напружена, а мисленнєвий континуум просякнутий філософією життя і смерті. Втім, жодна з трагедій відкрито не декларує якихось філософських істин, але кожна з них ставить «вічні питання», спонукаючи нас до самостійних духовно-інтелектуальних пошуків. Драматург уникав моралізаторства і прямолінійної дидактики: він лише розгортав перед нашими очима барвисту панораму буття й дозволяв зазирнути в лабіринти людської думки, розкриваючи в такий спосіб складні механізми функціонування системи «індивідуум – суспільство – всесвіт».

Саме Шекспір, на думку Емерсона, переконав нас у тому, що маленький світ людського серця є безкрайнішим, глибшим і багатшим за космічні простори. «Тримаючи дзеркало перед природою», сам творець Гамлета завжди виявлявся стороннім спостерігачем, що ніби займає позицію «по той бік добра і зла» і при цьому вміло занурює свою аудиторію у вир чужих пристрастей, інтриг та страждань. Він був наділений феноменальною здатністю залишатися неупередженим аналітиком життя і глашатаєм «різних правд різних людей». Саме це мав на увазі Томас Манн, коли говорив, що Шекспір – це сама природа, наївна, морально індиферентна, всюдисуща і все стверджуюча. Художній світ шекспірівських трагедій є неосяжним, неперевершеним і незбагненим. Його неосяжність спричинена багатовимірністю ідейно-змістових концептів, народжених силою творчої уяви Великого Барда, і всеохоплюючим універсалізмом запропонованої ним візії буття. Ця візія не обмежується будь-якими кордонами суб'єктивних уподобань, релігійної, ґендерної або станової упередженості. Неперевершеність поетичного універсуму Шекспіра зумовлюється дивовижною глибиною проникнення в найвіддаленіші куточки людської душі та надзвичайно тонким відчуттям смислових і естетичних потенцій слова. А незбагненність його поетичного генія криється в позачасовій здатності хвилювати людські серця і кидати виклик людському розумові.

Шекспірівські трагедії, такі різноманітні за ракурсом зображення одвічного протистояння добра і зла, за характером конфлікту й механізмами втілення авторського задуму, мають якісь невловимі риси, що роблять їх абсолютно несхожими на трагедії інших визначних драматургів і легко впізнаваними навіть для пересічних театральних глядачів. Втім, трагедії Шекспіра, які важко переплутати з драмами Есхила, Ж.Расіна, А.Чехова, Лесі Українки, Г.Ібсена чи С.Беккета, суттєво, відрізняються й одна від одної. Саме через це проблема визначення іманентної суті Шекспірової трагедії як жанрово-стильового феномена ще й досі залишається нерозв'язаною.

Адже надзвичайно важко вкласти у «прокрустове ложе» чітких і однозначних дефініцій такі дивовижні за розмаїттям художніх рішень твори, як «Ромео і Джульєтта», «Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лір». Тож можна зрозуміти відомого шекспірознавця К.Мюїра, котрий після довгих років ретельного дослідницького пошуку дійшов доволі парадоксального висновку, що «не існує такої речі, як шекспірівська трагедія: існують лише шекспірівські трагедії». Ці слова авторитетного науковця підтверджують об'єктивну складність проблеми жанрової типології шекспірівської трагедії.

Не претендуючи на розв'язання цієї проблеми, зупинимося на тих типологічних рисах драматичної структури та жанрової природи, які є значущими для більш глибокого розуміння ідейного змісту і художньої специфіки трагедій Вільяма Шекспіра. Насамперед зазначимо, що принципова відмінність шекспірівської драматургії від реалістичної, або, за термінологією західних дослідників, «натуралістичної», драми нового часу, значною мірою зумовлена тією особливою візією буття, що була характерна для художнього мислення Ренесансу. В основі шекспірівської трагедії, як наголошує О.Анікст, «лежить поетичний погляд на світ..., люди, що живуть у ньому, мислять не так, як ми, а поетичними образами і поняттями».

Важливу роль при цьому відіграють мовна організація художнього світу, що просякнутий високою поезією, та домінування ігрової стихії, яке перетворює шекспірівський театр на «всеосяжну метафору світобудови».

У трагедіях В.Шекспіра взаємодія епічного і ліричного начал забарвлена драматизмом: цей драматизм добре відчувається і в напружено нервових рефлексіях принца Датського, і в гіркому прозрінні просвітленого страдника Ліра, і у психологічній роздвоєності Макбета. Крім того, завдяки тому, що всі елементи драматичної структури, усі мистецькі прийоми, весь багатющий арсенал поетичних засобів націлені на створення єдиного й цілісного художнього ефекту, драматургові вдається досягти дивовижного, майже магічного впливу на свідомість реципієнтів. Гіпнотична сила Шекспірового Слова, що бентежить людські почуття й збуджує мисленнєву активність, поступово захоплює глядача в «емоційний полон» і втягує його в химерну реальність театрального світу. Із пасивного спостерігача він немовби перетворюється на співтворця цього світу.

Органічний зв'язок між масштабним у своїй величі трагедійним героєм та сюжетом знаходить зовнішню маніфестацію (в назви своїх трагедій автор обов'язково виносив імена головних героїв, в той час як комедіям давав заголовки досить умовні («Багато галасу з нічев'я», «Як вам це сподобається», «Кінець діло хвалить») або метафоричні («Марні зусилля кохання», «Сон літньої ночі», «Дванадцята ніч»). Провідною темою трагедій Шекспіра, народжених в період кризи гуманістичного світогляду, є сповнена драматизму доля індивідуума, який вступає в конфлікт зі своїм оточенням, суспільством чи навіть всесвітом. Він проходить через страждання й випробування, пізнає справжнє обличчя світу, сутність людської природи та позбавляється фатальних ілюзій.

Сучасне шекспірознавство до жанру трагедій відносить десять п'єс Вільяма Шекспіра. Прикметно, що єдиного загальновизнаного критерію класифікації шекспірівських трагедій не існує. А численність критеріїв зазвичай породжує й численність класифікаційних версій. Однак у випадку з трагедіями Великого Барда спостерігається доволі незвична ситуація, коли в межах однієї класифікації використовується одночасно декілька різнопланових критеріїв: хронологічний, проблемно-тематичний, структурно-типологічний, стильовий та ін. Такий полікритеріальний підхід породжує доволі оригінальні жанрові маркери, на кшталт «шекспірівська трагедія сенеківського типу», «проблемна п'єса», «трагедія зростання», «трагедія морального вибору», «трагедія серця», «трагедія свідомості», «рання трагедія», «яковитська трагедія», «маньєристично-барокова трагедія» та ін. З легкої руки А.С.Бредні за чотирма п'єсами Шекспіра – «Гамлет», «Отелло», «Король Лір» і «Макбет» – міцно закріпилася репутація «великих трагедій». Це оціночно-метафоричне визначення відомого шекспірознавця нині перетворилося на модний типологізуючий маркер, який набуває додаткових смислових конотацій. Він широко використовується науковцями й незрідка виноситься в назви рубрик у монографіях і дослідженнях, присвячених трагедіям Шекспіра.

1. The Complete Works of Shakespeare / [ed. by D.Bevigton]. – L. : The University of Chicago, 1997. – Р. 1. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л.М. Баткин. – М. : Наука, 1989. – С. 40. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Bradbrook M.C.* Themes & Conventions of Elizabethan Tragedy / M.C. Bradbrook. – Cambridge : At the University Press, 1957. – Р. 5. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Бояджиев Г.Н.* **Театр эпохи средневековья в Европе /** Г.Н. Бояджиев /**/** Искусство / [автор-составитель Т.Я. Вазинская]. – Минск : Лимариус, 1997. – С. 156. [↑](#footnote-ref-5)
5. Зокрема, про постановку мораліте *Mankind* (*Людство*) у Торонто у 1966 р. див.: *Neuss P.* Active and Idle Language: Dramatic Images in Mankind // Medieval Drama/ Associate editor N.Denny. – London: Edward Arnold, 1973. – P.41-67. [↑](#footnote-ref-6)
6. Див., зокрема: *Axton R.* Introduction // Three Rastell plays. *Four Elements*, *Calisto and Melebea*, *Gentleness and Nobility*/ Ed. By Richard Axton. – Cambridge: D.S.Brewer Ltd, 1979. – P.2. [↑](#footnote-ref-7)
7. Див.: *Westfall S.* «A Commonty a Christmas gambold or a tumbling trick»: Household Theatre // A New History of Early English Drama / Ed. by J.D.Cox and D.S.Kastan. – New York: Columbia University Press, 1997. – P.42. [↑](#footnote-ref-8)
8. Приміром: *Schelling F.E.* Elizabethan Drama 1558-1642. A History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theatres, to which is prefixed a Résumé of the Earlier Drama from its Beginnings. – New York: Russel and Russel Inc., 1959. – Vol. I. – Р.78. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Axton R.* Op.cit. – P.2. [↑](#footnote-ref-10)
10. Цит. за: *Axton R.* Op.cit. – P.2. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Debax J.-P.* Complicity and Hierarchy: A Tentative Definition of the Interlude Genus // *Ludus.* Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality / Ed. By P.Happé and W.Hüsken. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.28. [↑](#footnote-ref-12)
12. Ibid. – P.30. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Wright L.B.* Shakespeare’s Theatre and the Dramatic Tradition. – Washington: The Folger Shakespeare library, 1958. – Р.6; *Axton R.* Op.cit. – P.2. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Wright L.B.* Op.cit. – P.6. [↑](#footnote-ref-15)
15. Детальніше про образи персонажів в інтерлюдіях див.: *Happé P.* English Drama before Shakespeare. – London, 1999. – Р.16. [↑](#footnote-ref-16)
16. Див., зокрема: *Axton R.* Op.cit. – P.2. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Bevington D.M.* From *Mankind* to Marlowe. Growth of structure in the popular drama of Tudor England. – Cambridge: Harvard University Press, 1962; *Happé P.* Op.cit. – P.137. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Axton R.* Op.cit. – P.2. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Westfall S.* «A Commonty a Christmas gambold or a tumbling trick»: Household Theatre// A New History of Early English Drama / Ed. by J.D.Cox and D.S.Kastan. – New York: Columbia University Press, 1997. – P.42. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Wright L.B.* Op.cit. – P.7. Див. також дослідження Д.Бевінґтона про художню структуру народної драми в Тюдорівській Англії: *Bevington D.M. -* Op.cit. [↑](#footnote-ref-21)
21. Див., приміром: *Debax J.-P.* Deux fonctionnements exemplaires du Vice: *Nature* et *Fulgens and Lucres*, de H.Medwall // Tudor theatre. The problematics of text and character. – Vol.I. – Tables rondes I-II-III. – Bern: Peter Lang, 1994. – P.16-17. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Wright L.B.* Op.cit. – P.6. [↑](#footnote-ref-23)
23. Про політичний підтекст в інтерлюдіях докладніше див.: *Happé P.* Introduction // *Ludus.* Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality / Ed. By P.Happé and W.Hüsken. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.9. [↑](#footnote-ref-24)
24. Про суспільний резонанс, спричинений інтерлюдією Г.Медволла *Фулгенцій і Лукреція* див.: *Godfrey R.A.* Nervous laughter in Henry Medwall’s Fulgens and Lucres // Tudor theatre. Emotion in the theatre. – Vol.3. – Table ronde V. – Bern: Peter Lang, 1996. – P.81-97. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Debax J.-P.* Deux fonctionnements exemplaires du Vice... – Р.16. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Debax J.-P.* Complicity and Hierarchy... – Р.33. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Debax J.-P.* Deux fonctionnements exemplaires du Vice... – Р.19. [↑](#footnote-ref-28)
28. Зокрема, див.: *Happé P.* English Drama ... – Р.15. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Schelling F.E.* Op.cit. – P.54. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Craik T.*W. The Tudor Interlude and Later Elizabethan Drama // Stratford-upon-Avon studies 9. Elizabethan theatre. – London: Edward Arnold publishers Ltd, 1966. – P.39. [↑](#footnote-ref-31)
31. Ibid. – P.39-45. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Debax J.-P.* Complicity and Hierarchy... – P.23-42. [↑](#footnote-ref-33)
33. Ibid. – P.42. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Whitworth Ch*. Reporting offstage events in early Tudor drama // Tudor theatre. «Let there be covenants…» Convention et theatre. – Vol.4. – Table ronde VI. – Bern: Peter Lang SA, 1998. – P.58. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Forest-Hill L*. Transgressive Language in Medieval English Drama. Signs of Challenge and Change. – Aldershot: Ashgate, 2000. – Р.1. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Schelling F.E.* Op.cit. – P.73. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Angel-Perez E.* Le théâtre anglais. Les Fondamentaux. La biblothèque de base de l’étudiant. – Langues vivantes, Lettres, Sciences humaines. – Paris: Hachette, 1997. – Р.19. [↑](#footnote-ref-38)
38. Ibid. – P.20. [↑](#footnote-ref-39)
39. Див., зокрема: *Righter A.* Shakespeare and the idea of the play. – Harmondsworth: Penguin Books, 1967. – Р.31. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Wright L.B.* Op.cit. – P.6. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Angel-Perez E.* Le théâtre anglais. Les Fondamentaux. La biblothèque de base de l’étudiant. – Langues vivantes, Lettres, Sciences humaines. – Paris: Hachette, 1997. – Р.19. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Аникст А.А.* Английский театр / А.А. Аникст // История западноевропейского театра / [под общ. ред. С.С. Мокульского]. – М. : Искусство, 1956. – Т.1 – С.392. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Stockwood J.* A Cermon / J.Stockwood // Chambers E.K. The Elizabethan Stage. In 4 v. – Oxford, 1923. – V.4. – P.199–200. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Gosson S.* School of Abuse / S.Gosson. – L. : Reprinted for Shakespeare’s Society, 1841. – Р.18. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Gosson S.* School of Abuse. – Р.18. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Sidney Ph.* An Apology for Poetry / Ph.Sidney*.* // Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration. / [ed. by R.Lamson & H.Smith]. – N.Y. : W.W. Norton & Co, 1956. – P.302–304. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Atkins J.W.* English Literary Criticism / J.W. Atkins. – L. : Methuen & Co Ltd, 1955. – Р. 234. [↑](#footnote-ref-48)
48. Цит. за *Atkins J.W.* English Literary Criticism. – Р. 240. [↑](#footnote-ref-49)
49. The Complete Works of Shakespeare / [ed. by D.Bevigton]. – Р. ХХХІХ. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Lyly J*. Midas: Prologue / J.Lyly // The Complete Works / [ed. R.W. Bond]. – Oxford, 1902. – V.3. – P.115. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Борев Ю.Б*. О трагическом / Ю.Б. Борев. – М. : Сов. писатель, 1961. – С. 14. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Doran M*. Endeavors of Art: A study of form in Elizabethan drama / M.Doran. – Madison, Milwaukee, and L. : The University of Wisconsin Press, 1972. – Р. 116–142. [↑](#footnote-ref-53)
53. Cholinshed’s Chronicles of England, Schotland & Ireland. In 6 vol. – L., 1808. – V. 6. – Р. 4. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Барг М.А*. Шекспир и история / М.А. Барг. – М. : Наука, 1976. – С. 23–24, 33. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Doran M*. Endeavors of Art: A study of form in Elizabethan drama. – Р. 148. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Bradbrook M.C*. The Growth and Structure of Elizabethan Comedy / M.C. Bradbrook. – Harmondsworth : Penquine Books in association with Chatto and Windus, 1963. – Р. 38. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Jonson B*. Every Man in his humour / B.Jonson // English Drama 1580–1642 / [ed. by C.Tucker Brooke & N.B. Paragise]. – Boston, 1933. – P.435. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Jonson B*. Volpone, or the Fox / B.Jonson // English Drama 1580–1642 / [ed. by C.Tucker Brooke & N.B. Paragise]. – Boston, 1933. – P.477. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Jonson B*. The Alchemist / B.Jonson // English Drama 1580–1642 / [ed. by C.Tucker Brooke & N.B. Paragise]. – Boston, 1933. – P.773. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Doran M*. Endeavors of Art: A study of form in Elizabethan drama. – Р. 173 [↑](#footnote-ref-61)
61. *Смирнов А.А*. Из истории западноевропейской литературы / А.А. Смирнов. – М.–Л., 1965. – С. 195. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Аникст А.А.* Шекспир и литературные стили его эпохи / А.А. Аникст // Шекспировские чтения, 1985 / [под ред. А.Аникста]. – М. : Наука, 1987. – С.64. [↑](#footnote-ref-63)