

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА**

**Факультет історії, політології та міжнародних відносин  
Кафедра всесвітньої історії**

**ПРОСВІТНИЦЬКО-ВИХОВНА ФУНКЦІЯ АНГЛІЙСЬКОГО ТЕАТРУ  
ДОБИ ПІЗНЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ**

**Кваліфікаційна робота**

**Рівень вищої освіти – другий (магістерський)**

***Виконала:***

студентка 6 курсу, 602 групи

**Кривецька Каріна Іванівна**

***Керівник:***

доктор історичних наук,

професор **Боднарюк Б.М.**

*До захисту допущено  
на засіданні кафедри  
протокол № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_ 2024 р.  
Зав. кафедрою \_\_\_\_\_ проф. Сич О.І.*

**Чернівці – 2024**

# **З М І С Т**

|                                                                 |            |
|-----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ВСТУП</b>                                                    | <b>3</b>   |
| <b>РОЗДІЛ 1. Дидактичний потенціал драматичної літератури</b>   |            |
| XIII – першої половини XV ст.                                   | <b>22</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 2. Духовно-світоглядні орієнтири Вільяма Шекспіра</b> |            |
| та його сучасників                                              | <b>54</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 3. Боротьба пуритан проти театру</b>                  | <b>86</b>  |
| <b>ВИСНОВКИ</b>                                                 | <b>116</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ</b>                 | <b>120</b> |
| <b>ДОДАТКИ</b>                                                  |            |

## Анотація

В даній магістерській роботі розглядається низка питань, пов'язаних з просвітницькою і виховною функцією англійського театру доби пізнього Відродження.

Автором дослідження розкрито дидактичний потенціал вистав містеріального циклу, проаналізовано ідейний зміст мораліте як релігійно-дидактичної літератури, висвітлено гуманістичну спрямованість інтерлюдій як жанру драматичної літератури, окреслено просвітницьку складову п'єс попередників В. Шекспіра.

Крім того, визначено статус театру в єлизаветинську епоху як засобу комунікації в англійському суспільстві, охарактеризовано морально-етичні засади творчості В. Шекспіра та його сучасників, з'ясовано причини критики пуританами драматичного мистецтва, проаналізовано аргументи, спрямовані проти драматургії у творчості пуритан, охарактеризовані погляди на драматургічне мистецтво апологетів театру.

**Ключові слова:** єлизаветинська Англія, театр, драматургічні твори, містерії, мораліте, інтерлюдії, п'єси, дидактична функція театру, «війна памфлетів», пуритани, апологетика театру.

## Abstract

This master's thesis deals with a number of issues related to the enlightenment and educational function of English Renaissance theatre.

The author of the study reveals the didactic potential of the performances of the mystery cycle, analyses the ideological content of moralites as religious and didactic literature, highlights the humanistic orientation of interludes as a genre of dramatic literature, outlines the educational component of the plays of Shakespeare's predecessors.

In addition, the status of theatre in the Elizabethan era as a means of communication in English society is defined, the moral and ethical foundations of the

work of W. Shakespeare and his contemporaries are characterized, the reasons for the Puritans' criticism of dramatic art are elucidated, the arguments against dramaturgy in the work of the Puritans are analyzed, and the views on dramatic art of theatre apologists are characterized.

**Key words:** Elizabethan England (або можна Elizabethan Age), theatre, dramatic works, mysteries, moralities, interludes, plays, didactic function of theatre, 'war of the pamphlets', Puritans, theatre apologetics.

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ Кривецька К. І.

## ВСТУП

Одним із найбільш дієвих і найбільш спеціалізованих засобів комунікації в Англії доби Відродження був масовий народний театр. Театр часів Єлизавети Тюдор (1559-1603 рр.) є, мабуть, найбільш яскравим феноменом подібного театру-комунікатора періоду переходу до Нового часу з новими засобами масової інформації та комунікації, що виникають в цю епоху. За свідченнями сучасників, англійські театри відвідували як задля розваги, так і заради набуття нових знань про світ, долучення до швидкоплинного потоку історії. У поширенні різного роду інформації в зазначений період театри успішно конкурували з трактатами, летючими листівками, памфлетами і навіть оповіданнями та звітами дипломатів, мандрівників і мореплавців.

Єлизаветинські драматурги звертаються з підмостків публічних театрів до універсальної аудиторії, що репрезентує все суспільство без винятків, усі стани, людей з різним рівнем освіти і забезпеченості, різних професій і навіть національностей.

Єлизаветинський театр був останнім в історії англійської культури масовим народним театром-комунікатором (theatre-medium). Разом з тим, без перебільшень, він був справжнім засобом масової комунікації та ідеологічним знаряддям своєї доби, що здійснював реальний вплив на суспільну свідомість широких верств англійського соціуму [83, с. 33].

З найдавніших часів театральні дійства, що постали з «обрядового синкретизму», поєднували в собі дві функції: комунікативну і розважальну. Під комунікативною функцією дослідники розуміють виховну, просвітницьку, публіцистичну, що в комплексі дають ідеологічну складову [83, с. 35].

Сучасник Шекспіра Томас Неш (1567-1601 рр.), розмірковуючи про суспільну користь театру – «найкращого виду розваг», посилався на всі соціальні прошарки англійського суспільства (солдатів, студентів, знать): «Є

багато людей, придатних тільки для війни. ... Для цієї мети [зайняти їх] конче потрібні п'єси, хоч би як повставали проти цього деякі тупі критики, які неглибоко плавають у таємницях державного управління»; «вони витрачають [час] на гру в карти, гонитву за жінками легкої поведінки, на випивку або на відвідування театрів. Оскільки від цих чотирьох крайнощів жодні сили всесвіту не можуть їх утримати і хоч одну з них вони неодмінно мусять обрати, – чи не краще, щоб вони прагнули останнього, тобто відвідування театрів?»).

Т. Неш підкреслював виховну, ідеологічну функцію театру: «П'єси є надзвичайно гарною вправою в доброчесності. ... У п'єсах жваво аномуються всіляка омана, всіляка хитрість, позолочені зовнішньою святістю, всякі військові хитрощі, всяка червоточина, що гніздиться в іржі світу. Вони виявляють неуспіх зради, падіння тих, хто поспішно злетів угору, жалюгідний кінець узурпаторів, марність міжусобних чвар; вони показують, як справедливо Бог карає вбивство.

... Жодна п'єса не заохочує людину до обурення і бунту, а, навпаки, відправляє бунтівника в зашморг і на шибеницю; жодна п'єса не вихваляє і не схвалює погорду, хтивість, розпусту, марнотратства й пияцтва, але абсолютно розбиває все це» (памфлет «Пірс безгрошовий та його благання до диявола», 1592 р.) [11, с. 550].

**Актуальність теми.** Викладені вище факти обумовлюють **актуальність** проблематики дослідження, оскільки просвітницько-виховна функція англійського театру доби Пізнього Відродження значною мірою вплинули на духовно-світоглядні, етичні, естетичні й дидактичні орієнтири французького Просвітництва XVIII ст. У свою чергу, доба Просвітництва сформувала стрижневі засади сучасної педагогіки і системи виховання, орієнтовані на активізацію у особистості громадянської свідомості, патріотичної ідейності та моральності. Означена тенденція так само **актуалізує** виокремлену тему магістерського дослідження, органічно

вписуючи її у контекст сучасних соціальних, політичних і гуманістичних реалій, притаманних нині цивілізації Заходу.

*Джерельна база* дослідження репрезентована текстами середньовічних вистав містеріального циклу, мораліте, драматургічними текстами літераторів доби англійського Відродження, трактатами ідейних противників театру (пуритан), і гуманістів-апологетів драматургії.

Містерії в Англії XIV – першої половини XV ст. являли собою єдиний досить розвинений театральний жанр на англійському ґрунті. Зміст містерій і система організації їхніх постановок дають цінний матеріал про світосприйняття, ідейні та художні уявлення різних соціальних груп англійського суспільства тієї епохи і насамперед городян, які відігравали особливу роль у розвитку цього театру [14].

Завданням подібних вистав було унаочнення всієї Священної історії – від падіння Люцифера та янголів до Страшного суду, відкривши очам віруючих усю цю гігантську перспективу. Тому самі містерії в Англії отримали назву «П'єса Тіла Христового» [56, с. 775]. Саме «п'єса» в однині, хоча вона і складалася з цілої низки сцен, скріплених разом гігантським за охопленням задумом, циклу як єдиного художнього цілого, що втілювало ідею порятунку всього людського роду. Хоча окремі епізоди в літургійній драмі часом поєднували разом, але нічого навіть близько подібного за масштабом задуму там не було. Вперше на середньовічній сцені з'явився епічний цикл, який глядачі всіх станів дивилися з неослабною цікавістю від початку й до кінця, хоча він тривав багато годин [117, р. 56].

Зрозуміло, одну з ключових ролей тут відігравало й освітнє, просвітницьке завдання, яке ставили перед собою автори містерій – познайомити широкі верстви глядачів із малодоступною для них латинською Біблією, оскільки дуже багато хто міг судити про її зміст лише на основі подібних циклів [56, с. 776].

До наших днів збереглися тексти чотирьох містеріальних циклів: Йоркський цикл, Честерський, так званий «Таунлі» («Townley»), в якому

вміщені п'єси, що виконувались в Уейкфілді, і так зване «Дійство Ковентрі» («*Ludus Coventriae*») [50, с. 182]. Честерський і таунлійський цикли відрізняються тим, що зазвичай називають невигадливою простотою. Йоркському циклу притаманний урочистий і повчальний тон, трактування епізодів у цьому циклі рідко відрізняється від традиційного [50, с. 182].

Найбільшою популярністю серед глядачів містерій «таунлійського циклу» користувалася «П'єса про Ноя та його синів». Зміст тексту цього твору засвідчує, що дидактична і розважальна лінії почасти переплітаються, немовби ведуть між собою змагання за привернення уваги з боку глядацької аудиторії. Цілком очевидно, що дидактичні повчання біблійної історії викликали інтерес глядачів не меншою мірою, ніж фарсові сцени драматичного твору [80, с. 16].

У першій половині XVI ст. неабиякою популярністю користувалися в Англії мораліте («моральна дія»). Як різновид релігійно-дидактичного твору, мораліте сформувався в містах у північній частині Англії завдяки новаторським експериментам в царині релігійної проповіді домініканців і францисканців. В основі сюжету цих творів був конфлікт в людині персоніфікованих доброчесності (*Virtues*) і пороків (*Vices*).

Типовим взірцем мораліте є твір авторства Джона Растелла (бл. 1495-1536 pp.) «Чотири стихії» (*The Four Elements*, 1517 p.) [76, с. 62]. Основним лейтмотивом п'єси виступає заклик до навчання, ключову роль якого гуманіст пропагував впродовж всього свого життя. Апологетами ідеї про необхідність навчання виступають Природа, Потяг до знань і Досвід. Їхніми антагоністами зображені Чуттєве бажання і Неуцтво. Загалом, структура драматичного твору «Чотири елементи» є типовою для ренесансного мораліте: дві протиборчі сили поступово постають на сцені, змагаючись за вплив на героя, який є втіленням роду людського. Конфліктна ситуація, що є необхідним елементом для драми, традиційно створюється завдяки тим силам, що виступають уособленням пороку.



Переважна більшість зарубіжних дослідників, говорячи про англійську інтерлюдію доби Середньовіччя чи Ренесансу, мають на увазі драматичний твір розважального змісту, який за обсягом схожий з одноактною п'єсою (загальною тривалістю годину-півтори), що найчастіше розігрувався під час свят в маєтках знаті. Інтерлюдії включалися у програму розваг, котрі влаштовувалися під час прийому високоповажного гостя. Більшість інтерлюдій носили світський характер. В них розігрувалися цілком реальні ситуації за участі реалістичних героїв. Разом з тим, як і в мораліте, у деяких із них в якості героїв в інтерлюдіях продовжували діяти персоніфіковані абстракції [77, с. 7].

Найкращим творцем інтерлюдій науковці одностайно визнають Джона Хейвуда (1495-1580 рр.). Моралізаторсько-дидактичний сюжет п'єси «Чотири П» [37] наближає твір Хейвуда до середньовічних мораліте з властивим для них чітко вираженим повчальним напучуванням. Разом з тим, варто відзначити що в інтерлюдіях, на противагу мораліте, дидактичність відігравала другорядну роль, підпорядковуючись домінуючій стихії веселощів і розваг [124, р. 231]. Просякнутий дидактизмом епілог твору відрізняється від мораліте також і своєю чітко вираженою актуальністю. В ньому автор висловився на рахунок релігійної ситуації, що склалася в його країні перед початком поширення ідей протестантизму, застерігаючи проти нетерпимості й ворожості в церковних колах [75, с. 46].

Зближення історії і драми мало досить давню традицію, яка своїми витокami сягає часів античності. Вже в той час «творити історію – означало розігрувати земну драму людського життя. У свою чергу, театр «розігрував», «оживлював», «повторював» різноманітні «історії» [47, с. 14]. В Англії в епоху Ренесансу не тільки посилюється інтерес до історії, а й власне сама історія дедалі більше сприймалася як «сповнена поважного і повчального змісту драма людських долі» [67, с. 506]. У даному випадку ключову роль відігравала ідеологія гуманізму, яка і в історії головний акцент зміщувала на

її людський, моральний і духовний зміст, на розкриття цього змісту, розміщеного у строкатому потоці подій та фактів. Навчання в історії уявлялося головним чином як «навчання на помилках», що породжуються інтересами і пристрастями, прагненнями історичних героїв. Те саме наявне і в історичних хроніках В. Шекспіра. До прикладу, політичний і моральний сенс «Річарда II» [22] для глядачів тієї епохи полягав, зокрема, у помилці головного героя, який намагався керувати державою ніби вотчиною; сенс «Генріха VI» – у тому, що її головний герой, не спроможний приборкувати феодалів і керувати державою, продовжує чіплятися за владу.

Зміст трилогії «Генріх VI» [27] не обмежується описами феодальної міжусобиці, в якій гинула стара феодальна аристократія. На історичних фактах В. Шекспір сформулював проблеми, актуальні для його часу, насамперед пов'язані з реаліями державного ладу і влади правителя, розглядаючи їх у співвідношенні з розвитком історії, з категорією «часу». Описуючи сваволю феодальної анархії, він у такий спосіб акцентував на необхідності державного ладу, який, за умовами й поняттями його часу, забезпечувався лише сильною владою монарха.

У хроніці «Генріх VI» [27] драматург ніби змодельював ситуацію: що буває з країною, коли у критичний історичний момент трон обіймає слабкий, безвольний правитель, який перебуває в розладі зі своїм «часом». Будучи монархом, Генріх VI вважав за краще щоб державні справи вершили інші. Для себе ж він вважав за краще розмірене і благочестиве життя. Шекспір зі щирим співчуттям змалював переживання доброго Генріха VI, який виявився втягнутим у кривавий вир усобиці. Однак, це не знімає з нього історичної провини, що проявилася не лише у його слабкості, неспроможності вгамувати непокірних феодалів, а й у тому, що, виявившись

нездатним керувати країною, він продовжує чіплятися за владу, провокуючи тим самим все більше кровопролиття.

У реалізмі епохи Відродження і в творчості Шекспіра є свої умовні форми. Умовне, наприклад, місце дії. Дія шекспірівських п'єс може відбуватися в Данії, Шотландії, Сицилії, Богемії, але драматург завжди мав на увазі Англію; він зображував конфлікти, характери та звичаї своєї батьківщини. Драми Шекспіра поліфонічні. В них поєднуються різні поетичні елементи, різні сюжетні мотиви і розкриваються вони в різних аспектах й варіаціях. Шекспірівський реалізм часто проявляється в казково-романтичній формі, у фантастичних, алегоричних образах, у гіперболічному і метафоричному стилі, у патетичній і музичній налаштованості, в ефектній сценічній формі. Найважливішою проблемою для Шекспіра є проблема людського характеру. У центрі сюжету більшості драм Шекспіра стоїть особистість, яка розкривається в боротьбі, що відбувається в сьогоденні. Людина у творах Шекспіра пов'язана з життям сучасного драматургу суспільства.

Сюжетна лінія п'єси «Приборкання норовливої» [31] має розгалужену типологію тематичних прецедентів – у дидактичній, наративній і драматичній середньовічній літературі. У драмі це, зрозуміло, тема фарсу, а поєднання фарсових прийомів із сюжетними схемами «вченої комедії» – це те, що становить специфіку комедії «дель арте» (варто відзначити, що у фоліо 1623 р. до імені одного з претендентів на руку Б'янки дається сценічна ремарка – Панталоне). Твір виступає, тим самим, у ролі своєрідної варіації на теми італійської комедії, резюмуючи її історичний шлях від комедії вченої до комедії «дель арте» – точно так само, як варіацією на теми паліати була «Комедія помилок» [42, с. 393].

Для написання трагедії «Юлій Цезар» [23] драматург скористався матеріалом «Порівняльних життєписів» Плутарха і створив оригінальну історичну трагедію, в якій дав глибоке осмислення проблем державної влади, характеру політичного діяча, співвідношення філософських поглядів

політика та його практичних дій, проблем моралі й політики, особистості і народу. Звертаючись у п'єсі до історичних конфліктів I ст. до н. е., коли в Римі відбувався перехід від республіканського правління до режиму єдиновладдя, Шекспір мав на увазі і соціально-політичні конфлікти в сучасній йому Англії, де відокремлене становище феодалів змінювалося абсолютистською владою.

«Гамлет» [25] – реалістична трагедія, що відобразила складність того часу, коли ренесансний гуманізм вступив у кризову пору. У самій трагедії виражена думка про необхідність об'єктивного зображення життя. У розмові з акторами Гамлет висловлює погляди на мистецтво, які цілком відповідають естетичним позиціям Шекспіра. Насамперед, відкидаються кричущі ефекти тих, хто готовий «Ірода переродити» [25, с. 57]; пропонується співвіднести «дію з промовою, мовлення з дією» та «не переступати простоти природи» [25, с. 68]; формулюється сутність мистецтва; «держати дзеркало перед природою, показувати чесноті її власне лице, гидоті – її справжній образ і кожному віку й стану – їхній вигляд і відбиток» [25, с. 58].

У шекспірівській комедії наявні глибоко драматичні конфлікти і навіть трагічні мотиви. В цьому відношенні характерна комедія «Венеціанський купець» [24]. На тлі веселої карнавальної обстановки Венеції відбувається гостре зіткнення між світом радості, довіри та шляхетності і світом корисливості, жадібності та жорстокості. У цій комедії Шекспір розвинув мотиви новели Джованні Фьорентіно, надавши їм драматичної глибини. У п'єсі різко протиставлені ті, хто цінує найбільше самовіддану дружбу, – Порція, Антоніо, Бассаніо і ті, хто підпорядковує всі людські стосунки власницьким інтересам.

Комедія Бена Джонсона «Чорт виставлений віслюком» [10] побудована на протиставленні середньовічної християнської етики з її однозначним трактуванням добра і зла та реальності рубежу XVI-XVII ст., де традиційні моральні принципи повністю втратили своє значення. Іронічно відтворивши

сюжетні мотиви й почасти художні прийоми мораліте, драматург висміює за їхньої допомоги сучасне йому суспільство. Він показує, що чіткі й ясні критерії моралізуючої літератури Середньовіччя непридатні для зображення складних реалій початку XVII ст. як надто наївні, такі, що не відповідають стану справ у суспільстві того часу. Водночас, середньовічний погляд на моральність постає як певна точка відліку, норма, однозначність якої нині порушена, і драматург про це шкодує [95, с. 102].

Значний корпус джерел висвітлює тему боротьби пуритан проти театру. Першим виступив проти театру глостерський священик Джон Нортбрук, який опублікував «Трактат, у якому гра в кості, танці, марнотратні п'єси або інтерлюдії, а разом інші пусті розваги тощо, які зазвичай відбуваються в суботній день, засуджуються авторитетом Божого слова й давніх письменників» [15].

Трактат написаний у формі діалогу між Юністю та Зрілістю. Юність запитує думку Зрілості про «п'єси і акторів, вистави яких набули великого поширення й охоче відвідуються сьогодні тут, у шляхетному та поважному місті Лондоні». Зрілість відповідає: п'єси «нетерпимі в жодному суспільстві, особливо там, де дотримуються Святого Євангелія». «Влаштування місць для представлення акторів, – каже Зрілість, – є наочним навчанням розпусти і пороків». Проповідник прямо називає «Театр» і «Куртину» місцями, де найкраще допомагають сатані спокушати людей зі шляху істинного [45].

Важливим джерелом для вивчення питання про критику театру пуританами є трактат Стівена Госсона «Школа зловживань, що містить приємний осуд поетів, сопілкарів, акторів, блазнів і подібних до них трутнів у країні» (1579 р.). Госсон різко засуджує всю обстановку міського публічного театру, але не виступає проти самої драми; він навіть визнає припустимість деяких, саме друкованих, драм (зокрема – свого твору, оскільки до того, як стати ворогом театру, він сам був автором декількох п'єс)... [36].

Найбільшим літературним випадом після Госсона є твір «Розслідування образ» Філіпа Стаббса [40, р. 222], що з'явився 1583 р. Ця книжка була найпопулярнішим та найвпливовішим з усіх пуританських творів цього періоду, хоча з усієї цієї книжки лише кілька сторінок присвячено власне театру. Головні звинувачення автора зводяться до розкриття аморальності й антирелігійного впливу театру.

Але мішенню критики для автора слугує не один театр; він виступає і проти старих народних розваг, звичаїв і громадських свят, наприклад, травневих ігор, гри про Робіна Гуда тощо, бачачи в усьому цьому присутність диявола. Характерно, що в передмові до першого видання своєї книжки (1583 р.) автор застерігає, що він – як і Госсон – не виступає проти всіх п'єс без винятку [52, с. 224].

У 1584 р. драматург Томас Лодж виступив проти Госсона із захистом театру у своєму трактаті «Захист поезії, музики і театральних п'єс» [38]. Відповідь Лоджа, спрямована на захист поезії, музики та театральних постановок, а також інших розваг, таких як ігри в кості та м'яч, танці, кінні перегони і т. д., містить велику кількість особистих випадів, спрямованих проти С. Госсона. Він називає його не тільки «занадто прискіпливим критиком», а й «безсоромною людиною», «паразитом» тощо. Говорячи про «Школу зловживань», Лодж зазначає, що там «багато недосконалостей, що часто повторюються, написане переповнене більшою мірою словами, ніж судженнями» [38, р. 71].

У середовищі гуманістів були свої погляди на драму і театр. Вони вважали їх частиною нової духовної культури. Мистецтво театру, на думку гуманістів, мало б сприяти розвитку нового погляду на життя та утвердженню нових художніх смаків. Погляди англійських гуманістів на драму і театр сформувалися під впливом теорії драми італійських гуманістів, які вважали, що п'єси треба писати так, як того навчали в III ст. до н. е. Арістотель та в I ст. н. е. – Горацій.

Один із перших прихильників ренесансного класицизму Джордж Ветстон (1550-1587 рр.) написав драму «Промос і Кассандра» (1578 р.), у якій прагнув показати як слід писати п'єси відповідно до «правил». У присвяті, якою він супроводжував друковане видання цього твору, Ветстон засуджував практику своїх співвітчизників, які жодних правил у драмі не дотримувалися. «На противагу італійцям і німцям, які дотримувалися відомих правил під час написання театральних п'єс, англієць чинить у цьому разі найбезглуздіше й найбезладніше, – пише Ветстон. – Насамперед він будує свій твір на цілій низці неможливостей – за три години пробігає весь світ, одружується, народжує дітей, які, в свою чергу, виростають і стають здатними підкорювати царства і вбивати монстрів, і на довершення всього викликають самих богів з неба і чортів з пекла...» [97, с. 93-94].

У 1580 р. Філіп Сідні написав трактат «Захист поезії» [20], спрямований проти пуритан. Відкидаючи звинувачення пуритан, він водночас визнав за необхідне розкритикувати ті твори, які, на його думку, не відповідали високим художнім критеріям гуманістичного мистецтва. До числа таких він відносив п'єси, що йшли в цей час на сцені. Сідні критикує п'єси драматургів цього часу за те, що вони «постійно порушують не тільки правила простої пристойності, а й самі закони поетичної творчості».

На захист драматургії виступив відомий драматург Томас Неш (1567-1601 рр.). Ключові пункти естетичної «програми» Неш сформулював у кількох творах («Анатомія абсурду», «Передмова до “Менафону” Р. Гріна», «Пірс Безгрошовий», «Нещасливий мандрівник» та ін.) [11]. У т.зв. «війні памфлетів» Т. Неш виступав з позицій захисника поетичного і театального мистецтва. Позиціонуючи себе прихильником пізнавальної і виховної функції театального мистецтва, він розцінював драматургічні твори як культурний феномен, що забезпечує людині безсмертя, покращує мораль суспільства і має здатність нагромаджувати духовний досвід для наступних поколінь. Літератор був прихильником ідеї про міметичний характер Поезії, за якою вона є не результатом божественного промислу, а результатом

еволюції навичок і умінь. Т. Неш обґрунтував своє розуміння Поезії як компоненти Філософії і оприлюднив своє професійне і життєве кредо: писати правдиво і не залучати неіснуючих реалій у тексти своїх творів. Т. Неш виступив прибічником точки зору, згідно з якою призначенням Поезії є надання естетичної насолоди і моральної користі окремій особистості [108, с. 10].

***Історіографія проблеми.*** Літературу, присвячену досліджуваній темі, можна розділити на два загальних напрямки. Перший – це суто театрознавчі дослідження, що аналізують переважно формальні особливості текстів, вистави та сценографії; другий – це наукові студії ширшого профілю, що проводилися істориками, теологами та культурологами, де театр і драма розглядаються в їхньому зв'язку з релігійною проповіддю, пропагандою і політичною думкою епохи Ренесансу.

В англomовній історіографії проблемі становлення професійного театру в Англії в епоху Тюдорів приділялася велика увага. Серед цих робіт варто відзначити сучасних дослідників Г. Вікхама і В. Інгрема.

Як стверджує Г. Вікхам [129], період бурхливого розвитку середньовічних міст був сприятливим для розвитку прототеатру. Дослідник доводить, що ритуали посвячення в ремісничих цехах і гільдіях, ритуали введення на посаду правителів міста, урочисті ходи, наприклад, при вступі на посаду лорда-мера, все це містило риси театральної гри. Тут простежується розмежування функцій: духовенство контролює зміст постановок, тоді як їх організацією займаються міські цехи. Вчений звертає увагу на те, що занепад аматорського театру збігся зі зростанням кількості «професійних» або «напівпрофесійних» акторів, які об'єднувалися в маленькі трупи і виїжджали на «гастролі». Однак більша частина цих акторів мала ще й інше, основне заняття, яким вона могла заробляти на життя.

Становлення професійного театру на думку В. Інгрема [122] пов'язане не тільки з контролем з боку центральної влади (патентування, ліцензування), а й активним втручанням у театральні ініціативи з боку



муніципальних органів влади (сертифікація, цензура, регламентація часу і місця постановок, контроль за господарями сценічних майданчиків тощо). Саме посилення контролю з боку міської влади, на думку дослідника, змусило акторів вийти з під юрисдикції Сіті й почати зводити свої будівлі для театральних постановок за межами міських стін (спочатку на північній, потім на південній околиці Лондона), – що означало початок становлення постійного професійного театру. Проте злету театральної справи в епоху Шекспіра сприяли не тільки вищевказані чинники політичного та економічного характеру, а й зміни в ідеологічній галузі, пов'язані з ідеями Ренесансу та Реформації. Ці обставини і справили вирішальний вплив на бурхливе зростання професійних театрів наприкінці XVI – початку XVII ст.

Загалом, дослідження театру і драми означеної епохи досить обширні. При цьому з певною долею узагальнення можна констатувати, що починаючи з XIX – і до другої половини XX ст., у дослідженнях найчастіше ставився знак тотожності між театром і драмою, тоді як аналіз творів зводився до критичних літературних спостережень щодо мови та стилістики драматургічних текстів та їхньої відповідності класичному літературному канону. Такий підхід мав безпосереднім наслідком увагу до стилістичних аспектів драми: твори XV-XVII ст. розмежовувалися за формальними характеристиками на гуманістичну і народну драму; однозначно підкреслювалися відмінності між середньовічною і ренесансною літературою. Позитивістська літературна критика при цьому становила єдине ціле з діалектичним уявленням про соціальні та політичні процеси раннього Нового часу. Безумовно, у рамках цього історіографічного напрямку були зроблені найважливіші дослідження літературної традиції: висвітлено еволюцію стилю і мови драми упродовж XVI-XVII ст., визначено взаємовпливи літераторів (часто виражені прямим цитуванням), прослідковано зв'язок між становленням драматургії, поезії та гімнографії тощо.

Е. Бартелс у своїй монографії, присвяченій творчості К. Марло [114] доводить, що він є один з найбільш важливих драматургів XVI ст. після В. Шекспіра. Літератор виводить на сцену театру неоднозначних персонажів: варварів, чорнокнижників, африканських вождів, флорентійського мислителя Н. Макіавеллі, турків, іудеїв, християн та ін. На думку науковця, це зроблено для того, щоб з їхньою допомогою показати картину англійського суспільства епохи Ренесансу; вони виступають в якості ретрансляторів ідей К. Марло, його душевних переживань, політичних уподобань і вражень від національної історії.

На думку О. С. Булгакова театр з'явився як засіб для задоволення культурних потреб нового стану – буржуазії, а міський професійний театр протиставляв придворному театру дворянства. Як вважає вчений, міський театр рухався шляхом поступового зближення з «придворним театром, а у кінцевому підсумку (у 1642 р.), виявився на боці стану, який, на думку науковця, відмирає, стаючи в ідеологічному плані неприйнятним для буржуазії, якій він завдячував своїм посиленням [52, с. 5].

Висвітлюючи історію лондонського театру «на тлі класової боротьби», від часів Єлизавети I до правління Карла I, вчений пояснив низку змін, що сталися у житті театру доби Відродження. Він доводив, що ці трансформації були зумовлені зміною ставлення представників різних соціальних верств до театру, що позначилося, у першу чергу, на соціальному складі глядацької аудиторії міських театрів. Театр, як зазначає науковець, виконував соціальне замовлення того глядача, якого він мав у глядацькій залі на даний момент. Зміна цього глядача закономірно повинна була привести і до зміни театрального репертуару загалом [52, с.141].

Автор майже зовсім не торкається власне сценічного мистецтва шекспірівської епохи, проте, спираючись на методологію соціологічної науки того часу, дає яскраву та цілісну картину соціальної сторони елизаветинського театру (склад публіки, організація труп, взаємовідносини антрепренерів з акторами і т. п.).

Н. Мікеладзе розглядає елизаветинський публічний театр як середовище і засіб масової комунікації свого часу [84]. Дослідниця виокремила параметри самого феномена театру-комунікатора, а також визначила історико-культурні, національні, ідеологічні особливості англійського загальнодоступного театру століття Шекспіра як епохи переходу від усного слова до друкованого слова.

Українська історіографія представлена статтями сучасних вчених-філологів, які аналізують творчість елизаветинських драматургів. Разом з тим відзначимо відсутність узагальнюючих досліджень монографічного характеру.

У статті Г. Пастушок [90] здійснено текстологічний аналіз п'єс «Гордість життя» (бл. 1337 р.), «Фортеця витривалості» (бл. 1440 р.), «Людство» (прибл. 1465 р.), «Світ і дитя» (1522 р.), що репрезентують основні періоди еволюції англійської драми-мораліте у контексті взаємодії їх виховної і розважальної складових. Предметом дослідження авторки є так звані «підсюжетні сцени», акумульовані навколо ключових негативних персонажів – пороків. Дослідниця переконана, що для них властиві ціла низка поетичних рим карнавалізації: часопросторова сценічна гра, фамільярно-майданна мова та підривна поведінка по відношенню до позитивних алегоричних персонажів – чеснот. Поступове домінування карнавального і відпочинкового в мораліте над її початковим повчальним призначенням лежить в основі динаміки трансформації цього жанру у низку проміжних драматичних піджанрів на шляху до формування елизаветинської драми.

Еволюція англійської мораліте упродовж XV–XVI ст. супроводжується накопиченням карнавального дискурсу навколо підсюжетних сцен з ключовими негативними дійовими особами, що визначає подальший розвиток жанру в цілий ряд нових жанрових підвидів: моральну інтерлюдію, моральну історію, моральну комедію і т. п. Головними провідними поетологічними критеріями карнавалізації, на думку дослідниці є

фамільярно-майданна мова і підривна поведінка щодо позитивних героїв (чеснот), що сприяє унікальному поєднанню дидактизму з рекреативністю, побожності з секуляризацією, догматичності зі сміховою стихією і театральною грою.

Досліджуючи англійський містерійний цикл як взірць карнавального сприйняття біблійного наративу Г. Пастушук [91] стверджує, що карнавальна лімінальність цього героя, як і інших подібних комічних віланів (негативних персонажів), стає інструментом посилення значення біблійного послання в момент театральної постановки, слугує поєднанню «високого» змісту з «низовою» формою театральної вистави. Характерними рисами віланів є пародійна лексика, ненормативна лексика, химерна тілесність, функціональна подібність з типовим самозванством.

Предметом наукового інтересу дослідниці стала проблема співвідношення дидактичної і карнавальної складової в англійській драматургії з точки зору еволюції низових комічних персонажів. На основі аналізу комічної інтерлюдії «Погода» відомого англійського літератора Джона Хейвуда показано зосередження комізму навколо пороків, які у XV ст. були ключовими негативними персонажами мораліте, а упродовж XVI ст. поступово еволюціонували в рецептивних атракторів та засіб соціальної сатири автора. Як доводить філологиня, середньовічний алегоричний образ Порока з часом був витіснений ренесансним образом сценічного коміка і коментатора «з пороговою часово-просторовою ідентичністю» [93].

На думку запорізької дослідниці О. Лілової, інтерлюдія епохи ранніх Тюдорів виступала таким собі випробувальним майданчиком, де відбувалось освоєння нових методів постановки театральної вистави, у тому числі таких як екстеріоризація і соціологізація конфлікту, впровадження реалістичних персонажів у дійових осіб, перехід від абстрактного алегоризму до конкретно-чуттєвого вмісту п'єс. Всі засади у подальшому були втілені в англійській драматургії часів Шекспіра [77].

Висвітлюючи ідеологічне протистояння пуритан і захисників театру Н. Торкут констатує, що воно трансформувалося у механізм внутрішньої еволюції літературної критики: кожен з памфлетів, написаних противниками драматичного мистецтва, викликав реакцію «адептів Поезії» і навпаки. Кожне нове висловлення критичної, або апологетичної думки зумовлювало прорив до «нових» аспектів проблеми. Пізніше (у 80-ті – 90ті рр.) ці аспекти розглядалися детальніше, що іноді викликало резонансну хвилю «заперечень». До того ж, відсутність постійних поглядів на зміст і генезу Поезії певним чином сприяла активізації теоретичної активності елізаветинців, а літературна практика завжди надавала конкретний матеріал для аналізу і критичного осмислення [102].

Предметом наукового інтересу запорізької дослідниці Н. Гутарук є дитинство у творчості Вільяма Шекспіра [58]. Як резюмує авторка, образи дітей у драматичних творах Шекспіра зазвичай використовуються для розкриття таких загальних тем як кохання, родинні взаємини, соціальна структура англійського суспільства, моральні цінності та орієнтири тощо. Завдяки цьому тема дитинства дає змогу висвітлити й розкрити психологічні аспекти людського життя і людських взаємин, виступаючи ключовим елементом проблемно-смыслового простору п'єс. Водночас тема дитинства дає змогу глибше осягнути багатогранність людського досвіду.

Етико-педагогічні ідеї, наявні в промовах героїв шекспірівських творів, стосуються переважно взаємин представників різних поколінь (конфлікти, викликані розходженнями у цінностях і життєвих пріоритетах, як до прикладу у «Венеціанському купці»), а також – протиставлення періоду юнацтва, як часу, коли людина сповнена життєвих сил і енергії, та старості – як часу мудрості (старий слуга Адам Спенсер в комедії «Як вам це сподобається?»).

**Об'єктом** магістерської роботи є англійський театр досліджуваного періоду.

**Предметом** дослідження є концепція драми в гуманістичній традиції, а також сценічні практики міського театру і творчість найбільш визначних драматургів.

**Метою** даного магістерського дослідження є аналіз просвітницько-виховної функції англійського театру доби Відродження. Виходячи з мети, **завданнями** роботи є:

- визначити дидактичний потенціал середньовічних літературних творів (містерій, мораліте та інтерлюдій);
- виокремити просвітницьку складову п'єс попередників В. Шекспіра;
- охарактеризувати морально-етичні засади творчості В. Шекспіра та його сучасників;
- висвітлити пуританську аргументацію, спрямовану проти народного театру та його репертуару;
- охарактеризувати погляди на драматургічне мистецтво апологетів театру.

**Хронологічні рамки** дослідження охоплюють період 1567–1642 рр. Вибір нижньої хронологічної межі зумовлений тим, що саме в 1567 р. у Лондоні було відкрито перший професійний театр Джеймса Бербейджа під однойменною назвою. Верхня хронологічна межа – 1642 р., коли парламент прийняв першу постанову, де заборонялися будь-які виступи акторів на території країни. Разом з тим, сама проблематика дослідження у ряді випадків вимагає вихід за окреслені хронологічні межі.

**Територіальні рамки** дослідження охоплюють Лондон, столицю Англії – осередок культурного життя, в якому виник і діяв перший професійний театр, й ціла плеяда визначних драматургів.

**Методологічна основа роботи.** Під час написання магістерського дослідження автор застосував синтезний підхід, що проявилось у поєднанні ключових методів історичного дослідження – порівняльного, структурного, системного, ретроспективного та проблемно-хронологічного. Використаний дослідницький інструментарій, ґрунтуючись на засадах історизму,

об'єктивності, критичного аналізу інформації, представленої в текстах писемних джерел, дав можливість комплексно реалізувати визначені мету і завдання.

**Практичне значення** роботи полягає в тому, що матеріал магістерського дослідження може бути використаний у навчально-виховному процесі загально-освітніх навчальних закладів, а саме: для закріплення навчального матеріалу, присвяченого суспільно-політичному і культурному розвитку Англії доби Середньовіччя і Раннього Нового часу на уроках історії; для підготовки навчально-методичних розробок з навчального предмету «зарубіжна література»; для удосконалення навичок вивчення англійської мови на відповідних уроках (читання фрагментів п'єс мовою оригіналу в особах і аналіз їхнього ідейного змісту); в позашкільній сфері виховання – постановка колективом шкільного драмгуртка вибраних фрагментів з драматичних творів, зміст яких аналізується магістранткою.

**Структура магістерської роботи** складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків, Списку використаних джерел та літератури, додатків.

## **РОЗДІЛ 1. ДИДАКТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДРАМАТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XV СТ.**

Поява досконалих театральних форм у Західній Європі припадає на XII – XIII ст. – Високе Середньовіччя. Це епоха, коли християнська картина світу досягає своєї повноти: на зміну есхатологічним настроям романіки приходить відчуття цілісності й гармонії Всесвіту, де Творець влаштував усе за своїм добрим Промислом. В мистецтві, за Його божественними рисами, дедалі більше проступають людські образи святих і Діви Марії стають чуттєвішими, здатними знайти відгук у серцях глядачів. Очевидно, що поетичний потенціал християнських образів, будучи основою всього мистецтва Середніх віків, впливає і на виникнення розвинених театральних вистав: театр, як ніякий інший вид мистецтва, відчуває потребу саме в чуттєво-тілесних образах [59, с. 3].

Театр досліджуваної епохи прагнув встановити діалог з глядачем, відкриваючи емоційний бік біблійних подій і залучаючи до свого світу. Він наближав те, що відбувалося багато століть тому, по-своєму трактуючи час та простір, що було характерною рисою всього середньовічного мистецтва, яке використовувало для цього певні прийоми тимчасової умовності й зворотної перспективи. Зворотня перспектива стає візуальним виразником основних естетичних ідей Середньовіччя. Вона відкриває потаємне, допомагає побачити невидиме, розкрити людині інший світ та ієрархічну визначеність Божественного Світопорядку. Театр, разом з тим, багато в чому використовував основні прийоми зворотної перспективи. Він не лише візуалізував сферу трансцендентного, а й дозволяв глядачеві стати співучасником чудових та віддалених на великій тимчасовій відстані подій: герої з'являлися з публіки або, навпаки, розчинялися в ній; вони були одягнені у середньовічний одяг, часто нехтували хронологічною послідовністю, ніби не надаючи належного значення лінійному перебігу часу. Наприклад, віфлеємські пастухи ще до народження Спасителя



поминали його хрест й цвяхи. І це не лише умовність чи характерна для епохи неувага до історизму, це ще й певне розуміння часу, який для середньовічних людей протікав на тлі вічності та кореспондувався з нею [59, с. 6].

Містерії в Англії XIV – першої половини XV ст. являли собою єдиний досить розвинений театральний жанр на англійському ґрунті (див. додатки № 1-3). Виникнення та еволюція цього жанру співпадають з епохою розквіту англійських міст, посилення їх ролі в економічному, політичному й культурному житті країни. Характерно, що містерії розігрувалися головним чином саме в міських центрах. Цим значною мірою визначається інтерес вивчення театру містерій для історика. Зміст містерій і система організації їхніх постановок можуть дати цінний матеріал про світосприйняття, про ідейні та мистецькі уявлення різних соціальних груп англійського суспільства тієї епохи, насамперед городян, які відігравали особливу спонукаючу роль у розвитку цього театру [50, с. 179].

Містеріальний цикл ставав грандіозним дійством, яке за аналогією з храмовою архітектурою, можна назвати Святим Письмом. Театр не лише вдихав життя в канонічний текст, він так само прагнув його максимально пояснити глядачеві, апелював до його почуттів, причому не тільки катарсично-піднесених, а й до радісних: трагедія й зокрема смерть – оберталися майбутньою радістю і торжеством, мудрість – дурістю, безумство – спасінням. Театр переймає всі основні антиномії культури, переломлюючи їх крізь дзеркало своєї образної мови [59, с. 6].

Термін «містерія» рідко вживався в Англії того часу. Театральні вистави зазвичай називали просто «грою» («play»), іноді – міракллями. Однак найчастіше для їх позначення вживалася назва «педжент», що дослівно означає «віз» (див. додатки № 4-5). Вона виникла тому, що сцена в Англії була рухливою. Така вистава влаштовувалася на візку, часто – з двох поверхів, і переїжджала з місця на місце. Крім того, їх часто називали («Corpus Christi Play»), за назвою літнього свята Тіла Христового, в день

якого традиційно давалися вистави [50, с. 182]. Такі вистави були досить вражаючими видовищами, і кожний елемент їхнього сценарію містив певний політичний меседж чи ідеологічну настанову. Написання сценарію і підготовка таких дійств вважалися серйозною справою, що вимагала від авторів й постановників не тільки всебічної ерудиції та драматургічної майстерності, а й глибокого розуміння поточної політичної ситуації, придворних інтриг, віянь і викликів часу. Основні риси означених імпрез – злободенність алюзій, актуалізація інтелектуально-духовної складової (наявність міфологічних і біблійних персонажів, вживання широковідомих літературних сюжетів та формул), ефектна видовищність. В якості прикладу наведемо опис однієї з вистав, влаштованих на честь прибуття королеви Єлизавети до провінційного містечка: «Перед міською брамою її [королеву] зустрічає Сивілла і декламує вітальну оду. Вартовий велетень, який охороняє міську браму, попервах імітує лють, начебто обурюючись вторгненням сторонньої людини, однак незабаром знічується від погляду королеви й покірно складає свою зброю і ключі від міста до її ніг. Шлях Єлизавети всипаний дарами від Помони, Бахуса, Нептуна, Марса, Феба... Фавни, сатири, німфи вітають її, а Ехо повторює її слова» [100, с. 45] (див. додаток № 6).

Тривалий час науковці вважали, що такі містерії стали плодом поступової еволюції музичної літургійної драми, котра поступово включала дедалі більше і більше світських компонентів. Нині ця думка відкинута. Залишаючись за своїм характером тим самим релігійним театром, містерії, відштовхнувшись від літургійної драми і роз'єднавшись із церковною службою, здійснили свого роду якісний стрибок й створили театр нового типу. Цей театр говорив на нових, усім доступних народних мовах; він вийшов з церковної будівлі, перемістившись на площу, відмовився від співу, замінивши його на декламацію, і замість кліриків задіяв безліч світських акторів-аматорів. (Втім, спів як елемент сценічної дії усе ж таки залишився і часом перемежовувався з декламацією, коли, наприклад, потрібно було виконати ті чи інші церковні співи, включені до п'єси, на кшталт «Тебе Бога

хвалимо».) Якщо раніше літургійні драми називали латинським словом «служба» («*officium*» або «*ordo*»), то містерії стали позначати багатозначним словом «*ludus*», яке перекладають як «дійство», і яке може одночасно означати «гра» та «вистава» [56, с. 776].

Важливу роль у народженні містеріальних циклів, зрозуміло, відіграли і зовнішні, позацерковні обставини. Насамперед, зростання міст, де з'явилися заможні купці, чиє багатство часом не поступалося або навіть перевершувало статки аристократів, які володіли землями, а також – виникнення різноманітних професійних гільдій, куди входило чимало осіб. Тепер вже не Церква, а міська влада могла взяти на себе витрати на постановку містерій. Саме гільдії постачали й акторів-любителів. Брати участь у містеріях вважалося не лише честю, а й прямим обов'язком членів гільдій, за ухиляння від містеріальних постанов накладали штраф [50, с. 184]. При цьому, кожна гільдія відповідала за ту чи іншу сцену. Тут могла враховуватися специфіка професії. Так, наприклад, кораблебудівники найчастіше грали п'єсу про Всесвітній потоп, а булочники – про Таємну Вечерю. Чим багатшим було місто, тим пишнішою була вистава. Церква ж в особі освічених кліриків, здійснюючи спільне керівництво, постачала та редагувала тексти п'єс ті ж стежили за їх постановкою [56, с. 778].

Розквіт містеріального театру в Англії припадає на другу половину XIV ст. До нас дійшли тексти чотирьох більш-менш повних англійських циклів містерій. Це Йоркський цикл, Честерський, так званий «Таунлі» («*Townley*»), де містяться п'єси, що виконувались в Уейкфілді, і так зване «Дійство Ковентрі» («*Ludus Coventriae*»), яке не має, однак, ніякого відношення до Ковентрі; в ньому представлені п'єси, що гралися в якомусь іншому місті, можливо, в Лінкольні, а також фрагменти циклів, котрі не збереглися – з Ковентрі, Норіджа й Ньюкасла.

Честерський і Таунлейський цикли відрізняються тим, що зазвичай називають «невигадливою простотою». Йоркському циклу частіше притаманний урочистий і повчальний тон; трактування епізодів у даному

циклі рідко відрізняється від традиційного [50, с. 182]. Крім того, Йоркський цикл – найраніший, найкраще зберігся і в художньому відношенні багато в чому найдосконаліший. Це й не дивно, оскільки Йорк, який став у другій половині XIV ст. дуже багатим і процвітаючим містом, другим за впливом після Лондона, міг дозволити собі гідну його престижу постановку циклу [556, с. 779].

Підготовка до постановки містерій починалася вже за кілька місяців до дня вистави, у перші тижні Великого посту. За неї відповідали спеціально обрані представники гільдій, які вирішували усі фінансові питання. Вони не тільки збирали необхідні кошти, але й могли, якщо існувала потреба, накласти штраф за погану постановку чи інші виявлені недоліки. У кожній гільдії був так званий *pageant-master*, тобто – відповідальний за виставу, на кшталт сучасного продюсера. Він розпоряджався грошима, стежачи за змістом пересувних сцен-візків, їх будівництвом чи ремонтом, а також – за купівлю костюмів та реквізиту. Він же підбирав людину, яка виконувала функції режисера (хоча саме це слово не було відомо в Середні віки), та акторів-аматорів. Таким «режисером» часто бував освічений клірик, який проводив репетиції з акторами. Зазвичай, подібні репетиції проходили рано-вранці, щоб актори могли протягом дня займатися своєю професійною діяльністю [115, р. xix].

Кожну з п'єс, що входили до циклу, грали на своїй сцені-візку. У день вистави вони в належному порядку, один за одним, рухалися містом, зупиняючись у спеціально визначених місцях. Тут зводилися особливі помости для заможних глядачів; простолюд стежив за виставою, стоячи на вулиці. На кожній зупинці актори грали свої п'єси, а потім рухалися далі до наступної зупинки, де знову грали ті самі п'єси, але вже для інших глядачів. Загалом таких зупинок-стацій у Йорку було дванадцять [115, р. xix]. Вистава тривала весь день: вона починалося на світанку, о пів на п'яту ранку, а закінчувалася вже за північ. Відповідно, всі бажаючі могли побачити її [115, р. xxi].

Грандіозний епічний задум циклу вимагав належного початку, схожий на зачину в епосі, який відразу б занурив глядачів у атмосферу майбутніх подій. Такий початок у Йоркському циклі є. Він відкривається п'єсами, сюжет яких розповідає про створення світу і людини та гріхопадіння перших людей. Без цих найважливіших подій Священна історія творення світу не могла б відбутися. Й кожен глядач, навіть найбільш неосвічений, мав знати про них.

Перша п'єса циклу – «Створення світу і падіння Люцифера». Її виконувала багата і процвітаюча гільдія дубильників шкіри (чинбарів), члени якої, напевно, пишалися наданою їм честю відкрити виставу. Сама п'єса дуже точно та компактно скомпонована. Складаючи її, анонімний автор наслідував середньовічні тлумачення, згідно з якими падіння ангелів, а разом з ними зародження Зла відбулося ще до створення світу. Власне кажучи, в Біблії про це не сказано майже нічого. Тому коментатори, розмірковуючи на цю тему, спиралися на старозавітні апокрифи та висловлювання Отців Церкви [56, с. 784].

Наступну п'єсу – «П'ять днів творіння», грала гільдія штукатурів на новій сцені. Тут знову з'являлася умовна постать Бога, який виголошував довгий монолог, котрий здебільшого спирався на перші розділи біблійної Книги Буття. Насправді вся п'єса цілком і складалася з цього монологу, що загалом відповідало тексту Біблії, де Бог творить світ протягом шести днів виключно за допомогою слова [14, с. 22-23].

Третю п'єсу цього своєрідного прологу – «Бог творить Адама і Єву» – грали виробники гребенів для розчісування вовни. Її автор вибрав перше з двох біблійних оповідань про створення світу – так звану елохістську версію, згідно з якою людина, як «вінець творіння» була створена останньою, після решти всіх живих істот. Наслідуючи Біблію, Бог у монолозі, що відкриває п'єсу, говорив, що хоче створити людину за Своєю подобою:

*«Щоб світ їй під владу віддати,  
Це – сотворю я людину*

*Як Я – обличчям; і хай уважно  
слухатиме мої слова» [14, с. 33].*

А потім Бог творив першу людину – Адама, і з його ребра першу жінку – Єву, благословивши та поселивши їх у раю. Рай (Едем), який в іконографії зазвичай зображували у вигляді квітучого саду, за середньовічними уявленнями, був місцем статку та щастя, де всі тварини жили у повній гармонії.

Наступна п'єса – «Бог поселяє Адама та Єву в Райському саду», яку грали сукновали, продовжувала сюжет попередньої. У ній Бог наділяв людей повнотою влади над усіма тварями і давав їм заповіт не їсти плодів з дерева пізнання Добра і Зла:

*«Але варто вам знати:  
Ось той не їжте плід.  
Зникне бо благодать,  
І кожен з вас вмере» [14, с. 43].*

Містерія «Непослух і гріхопадіння людини», яку грали бочарі, була центральним епізодом прологу. Саме вона давала поштовх для подальшого розвитку дії всього циклу, оскільки без нього не було б ні спокутної жертви Христа, ні Страшного суду. Йоркська п'єса починалася монологом Сатани, де він відкривав глядачам свій підступний задум. Тут автор зненацька відійшов від ортодоксальних поглядів Церкви. Виявлялося, що причиною ревнощів, гніву та заздрощів темного ангела було не те, що людина стала улюбленим творінням Бога. Сатану образило що Бог, збираючись зійти на землю, прийме людську подобу. А це означало, що втілення Христа ніяк не пов'язане з первородним гріхом. Відомо, що так вважав Дунс Скотт та ченці-францисканці. Можливо, ці рядки були вставкою в одній із пізніших редактур п'єси, яка дещо порушувала логіку дії [56, с. 788]. Як би там не було, далі п'єса розвивалася за звичним для середньовічних глядачів сценарієм.

Сама сцена спокуси в цілому слідувала Біблії. Але автор п'єси прикрасив її досить майстерно написаним діалогом, де Сатана за допомогою хитрощів змушував Єву скуштувати заборонений плід, обіцяючи їй, що вона стане подібною Богові. А потім заборонений плід скуштував і Адам, роблячи це зовсім не з любові до Єви, але також прагнучи зрівнятися з Богом [14, с. 53].

На відміну від попередніх сцен, «Непослух і гріхопадіння людини» написано менш піднесеним, більш розмовним стилем, що, мабуть, мало наблизити акторів до глядачів, ніби нагадавши їм, що наслідки первородного гріха діють і зараз. Сама ж сцена сварки закоханих сприймалася як втрата райської гармонії, як символ розладу, внесеного у світ Адамом та Євою [56, с. 789].

Власне, цій події була присвячена наступна п'єса, яку грала вже гільдія зброярів і яка так і називалася «Вигнання Адама та Єви з Раю». У ній ангел ще раз повторював наказ Бога, а Адам і Єва тужили про свою подальшу сумну долю. У довгу, написану в оригіналі чудовими віршами скаргу Адама, органічно входила елегічна тема крихкості та швидкоплинності, стислості людського щастя, властива середньовічній ліриці:

*«Я нічому не буду радіти,  
Замість блаженства – суцільне Пекло.  
Ми вранці жили посеред насолод –  
Наскільки дивним є Рай!  
До полудня вже вигнані з брами.  
Жінко, ридай!» [14, с. 64].*

Наприкінці епізоду Адам і Єва змирилися зі своєю долею і просили допомоги у Бога. Пролог завершувала п'єса під назвою «Жертвопринесення Каїна і Авеля», яку грала гільдія виробників рукавиць. Цей сюжет наочно ілюстрував наслідки гріха, здійсненого першими людьми, що впустив у світ смерть, на прикладі власних дітей [14, с. 65]. Землероб Каїн підступно вбивав свого брата скотаря Авеля, хоча цей момент не зберігся. Якщо Адам і Єва,

скуштувавши заборонений плід, все ж таки залишалися як мінімум нейтральними персонажами, – то цього зовсім не можна сказати про їхніх дітей. Авель – взірць смирення, любові та богошанування; а Каїн – гордовитий і богохульний, який ненавидить Бога. Він відверто негативний, сатиричний персонаж, який постійно пересипає мову прокльонами. Каїн не сумує про вбитого в гніві брата і не хоче просити прощення у Бога, до кінця продовжуючи богохульствувати. Очевидно, саме такі, відверто негативні сатиричні персонажі, за задумом авторів містерій найкраще впливали на широкі маси глядачів, серед яких було багато неписьменних людей [56, с. 790].

Епізод «Христос з учителями у храмі», який грали гільдії шпорників та виробників стремени, – останній у серії п'єс про Різдво та дитинство Ісуса Христа. Ісус з'являвся тут уже не як немовля, а як дванадцятирічний хлопчик, який вразив книжників та вчителів Закону глибиною своїх знань. Сюжет п'єси відштовхувався від Євангелія від Луки (2:41-51), де розказано про те, як Діва Марія та Йосип, повертаючись з Єрусалиму, загубили Ісуса, який залишився в Єрусалимському храмі і там розмовляв з книжниками та фарисеями, здивувавши їх своєю мудрістю. Однак суть їхньої розмови та відповіді Ісуса в Євангелії не розкрито. І тоді автори містерій дали волю своїй фантазії. Так, наприклад, у «*Ludus Coventriae*» Ісус пояснював месіанські пророцтва Старого Завіту, що добре відповідало спільному задуму всього спектаклю [56, с. 803].

Свідчення сучасників, демонструють силу впливу поезії циклу Страстей Христових була такою, що багато глядачів не приховували своїх сліз, ніби стаючи співучасниками подій, що розігруються на сцені. Після цього емоційного сплеску йшов стриманий, майже діловий діалог Никодима та Йосипа Аримафейського в момент поховання, що ставить фінальний акорд у розповіді про Страсті Господні [56, с. 820].

Досить популярною серед глядачів містерій Таунлійського циклу була «П'єса про Ноя та його синів», що за багатьма ознаками є типовим взірцем



містеріальної драми. Аналіз сюжетно-композиційної структури п'єси демонструє: дидактична і розважальна лінії подекуди переплітаються, ніби ведучи між собою боротьбу за увагу глядачів. Очевидно, що дидактичні напучування біблійної історії викликали інтерес публіки не меншою мірою, ніж фарсові сцени драматичного твору [80, с. 16].

Загальновідомо, що в оригінальному біблійному сюжеті дружина Ноя не має імені, про її характер немає жодної інформації, про неї є лише лаконічна згадка на початку першої Книги. Отже, автор п'єси фактично створив цей образ дружини праведника з чистого аркуша, наділивши її типовим англійським ім'ям – Джил і вивів на перший план такі риси її характеру як упертість, дратівливість, недовірливість, невдоволеність своїм чоловіком і життям загалом. Такий драматичний персонаж був досить впізнаваним й добре відомим широкому глядацькому загалу. Найчастіше означений тип виступав у середньовічних фарсах [80, с. 17]

Аналіз змісту п'єси демонструє, що автору вдалося досить майстерно включити до біблійної канви твору дві побутові сценки, в яких Ной зображений не як благочестивий і самовідданий спаситель людства, – а звичайний, не надто щасливий чоловік далекої від ідеалу дружини. Отже, у містеріальній п'єсі відбувається зміна образу Ноя від праведника до звичайнісінького блазня, слова і дії якого викликають сміх у глядачів, і навпаки. Фарсова природа персонажів у комічних сценах педженту розкривається через їхній спосіб спілкування. Специфічною ознакою фарсової ситуації при цьому виступає активна фізична взаємодія між Джил і Ноем (сварки, штовханина, біганина, голосні з'ясування стосунків та ін.); не менш значущим у даному педженті є також і морально-дидактичний пафос дійства. У п'єсі про Ноя саме головний герой виступає уособленням благочестивого чоловіка і провідником християнської доктрини. Дидактизмом просякнута промова Ноя в експозиції твору і фінальні фрази героя. У фіналі п'єси, коли рідні Ноя виходять з ковчега, озираючись на всебіч і відзначаючи спустошливі наслідки водної стихії, Ной констатує, що

ті, хто жив у гріху, понесли справедливе покарання, – ніхто з них не вижив. Далі Ной звертається до Господа і, покладаючись на його милосердя, просить Всевишнього взяти людей під свою опіку [80, с. 20].

Отже, аналіз змісту «П'єси про Ноя та його синів» засвідчує співіснування і переплетення в одному творі двох ідейно-композиційних ліній: біблійної притчі про всесвітній потоп і фарсової теми, що розгортається довкола подружніх взаємин головних персонажів твору. На перший план у фарсових епізодах виступає зображення сімейних сварок і акцентується на гріховності, аморальності й слабкості жінки у порівнянні з чоловіком.

Містеріальний театр з його побутовою, комічною і водночас повчальною інтерпретацією священної історії частково зближується зі скульптурними зображеннями священних сюжетів у церквах і соборах – так званою «Біблією для неписьменних». Той факт, що ці скульптури часто були далекі від канонічного трактування і сатири, також дає деякі підстави віднести образи містерій до тієї ж низки явищ [50, с. 194].

Приблизно з середини XVI ст. містеріальний театр в Англії почав занепадати. Для цього було кілька причин. Перша – Реформація і вороже ставлення пуританського крила протестантів до театру взагалі й особливо – до релігійного театру. Та й більш помірковані протестанти, які представляли Англіканську Церкву, котра нещодавно виникла, могли з підозрою ставитися до містерій, вважаючи їх породженням католицизму. Через це тексти п'єс неодноразово піддавалися цензурі і редагувалися; сама редактура, наскільки можна судити, була радикальною. Цензорів переважно бентежили п'єси про Діву Марію, такі, наприклад, сюжети, як Коронація Богородиці, оскільки це свято відзначалося лише католиками. Самі вистави містерій в Англії за правління королеви Єлизавети, яку Папа Римський відлучив від церкви (1570 р.), кілька разів скасовувалися, але не були заборонені повністю. Містеріальні цикли продовжували ще якийсь час грати здебільшого на півночі країни, у тому числі й у Йорку, де їх дуже любили містяни [86, с. 89].

Іншою, не менш важливою, причиною стало Відродження, яке тоді прийшло на зміну середньовіччю у Північній Європі. Виникли абсолютно нові критерії драми, які орієнтувалися на античність, і насамперед римський театр – твори Теренція, Плавта і Сенеку.

У першій половині XVI ст. особливою популярністю користувалися в Англії мораліте («моральна дія»). Ідейно-тематичним фокусом цього різновиду театралізованого дійства, що бере свій початок від церковних проповідей, є земний шлях людини від народження до смерті, репрезентований як історія порятунку її душі. Головними моментами цього шляху постають спокушування різними гріхами, розкаяння, очищення та, зрештою, навернення людини на шлях чеснот, істини і добра [82, с. 94].

Відповідність ідейно-змістовного компоненту мораліте середньовічним уявленням про світ і місце людини у ньому забезпечила цьому жанру театралізованих вистав значну популярність упродовж декількох століть. Унікальність мораліте, на думку О. Лілової [74, с. 79] полягає у його близькості до християнського віровчення, що робить цей різновид драматургії засобом потужного пропагандистського і дидактичного впливу. Дослідниця акцентує на тому, що мораліте завжди має щасливий фінал, оскільки знаходить своє втілення ідея про те, що душу грішника, який кається, буде врятовано [74, с. 79].

Як жанр релігійно-дидактичної літератури, мораліте виник у містах на півночі Англії в середині XIII ст. завдяки новаторським експериментам у сфері проповідування з боку домініканського та францисканського чернечих орденів. Основу сюжету мораліте складав конфлікт в людині персоніфікованих чеснот (Virtues) і пороків (Vices) [90, с. 213]. Виводячи на сцені уособлення чеснот і пороків, мораліте створювали загальні типи характерів (див. додаток № 7). Проте поступово ці типи піддаються індивідуалізації; історичні або побутові фігури поєднуються в п'єсах з уособленнями моральних якостей людини або абстрактних понять. Так

визначився вектор виокремлення з мораліте нової світської драми, зокрема – історичної [44, с. 101].

Мораліте XVI ст. розробляє свій власний творчий ресурс, спрямований, по-перше, на активний діалог з аудиторією, підвищення «температури» дискусій (вони завжди були «гарячими», а інакше сенсу у таких уявленнях просто не могло бути, – глядачі б нудьгували); а по-друге, на оновлення арсеналу алегорій, які складають його першу жанрову ознаку: мораліте = алегоричне дійство [86, с. 78].

В досліджуваній період досить чітко простежується різниця між світським і релігійним типом моральних дійств. Сатиричні й жартівливі мораліте, п'єси про жінок та дітей, найрізноманітніші «моральні фарси» в яскраво комічному карнавальному дусі тяжіють до світського розважального театру. Світськими за змістом були також алегоричні п'єси на теми нового знання, присвячені боротьбі науки і невігластва.

В Англії вчений-гуманіст і видавець Джон Растелл (бл. 1495-1536 pp.) створив для постановки у власному домі таке мораліте під назвою «Чотири стихії» («The Four Elements», 1517 p.) (див. додаток № 8). Головною ідеєю твору виступає заклик до навчання, визначальну роль якого автор активно просував упродовж всього свого життя і докладав максимум зусиль для пропагування знань серед своїх сучасників. Головними трансляторами ідеї про необхідність здобувати знання у творі постають Природа, Потяг до знань і Досвід. Їм протиставлені Чуттєве бажання і Неуцтво. Головним персонажем п'єси виступає Людство [76, с. 68].

Посланець, який виконував функцію прологу, попереджав публіку:

*«Так як багато хто боїться нудьги,  
Шукає веселощів, а не навчання,  
То філософські науки  
Даються нами у формі розваги» [цит. за: 42, с. 394].*

Досить показово, що традиційна алегорія Людства називається в ньому «Mankind» (як, наприклад, в однойменному релігійному мораліте кінця

XV ст.), а в латинізованій формі – «Humanyte». Центральне становище у цьому творі займає персонаж Природа, яка розтлумачує Людству істини про чотири стихії. Розібратися у цій складній матерії йому покликані допомогти Жага до Знання і Досвід, у той самий час як Чуттєвість намагається збити його з правильного шляху, обіцяючи задовольнити потреби всіх п'яти відчуттів, і для доказу кличе до таверни...

У п'єсі виступали звичайні персонажі мораліте. Природа з'являється перед Людиною, щоб роз'яснити їй суть чотирьох стихій: вогню, води, повітря та землі. Вона повчає її, що Людина повинна піднятися над рівнем тваринного стану і що вірним засобом для цього є знання. Природа приставила до Людини наставника на ім'я Жага Знання. Цей персонаж повідомляє своєму учневі початкові відомості з астрономії та географії, розповідає йому про те, що земля має форму кулі, а також про відкриття нового материка – Америки. Хід цих плідних занять переривається появою Чуттєвості, яка прийшла спокушати Людину. Невігластво допомагає Чуттєвості спокусити Людину зі шляху пошуку істини. Але Жадобі Знання допомагає Життєвий Досвід, і разом вони повертають Людину на шлях істини та чесноти [42, с. 394].

У це мораліте було введено побутові елементи: Чуттєвість приводить Людину в таверну, і тут вони розважаються у товаристві «крихітки» Неллі та жвавої Бесс. Ці трактирні сирени були чи не першими персонажами, позбавленими всякого алегоричного сенсу. Під час п'єси вони не раз співають і танцюють, і хоча це не дуже в'язалося з повчаннями, але було ознакою звільнення від середньовічних норм.

В мораліте Джона Редфорда «Розум і Наука» («Wyt and Science», бл. 1530 р., збереглось частково) перший з персонажів повинен був вступити у поєдинок з чудовиськом Нудьгою і побороти чари Ліні, щоб одружитись з алегорією Науки [60, с. 316].

Автор п'єси акцентує увагу на ключовій ролі добре організованих морських плавань для зміцнення держави, а саме – її економіки (до прикладу,

перераховуються вигоди від торгівлі сировиною, рибою, фруктами та ін., імпортованими із заморських країн). Сприяти суспільному прогресу, як переконаний драматург, повинна активізація використання англійської мови у навчальному процесі. Дж. Растел наголошує на необхідності активізації перекладацької діяльності в англomовному суспільстві [73, с. 71].

Релігійні мораліте, які в XVI ст. увібрали в себе проблематику Реформації, суттєво відрізнялись від тих, що побутували на століття раніше, в епоху єдності Західної Церкви. Можна виділити три їхні різновиди: містичні, біблійні та полемічні.

Містичні мораліте допускають також назву «схоластичні»; вони представляли собою улюблені в середньовічній словесності інсценовані диспути з теологічних питань, що ґрунтувались на вченні томізму. Для таких мораліте характерний високий ступінь абстракції. В XVI ст. їх писали переважно прихильники Римської Церкви, священнослужителі, задовільняючи смаки традиціоналістично налоштованої частини суспільства. Традиційні алегорії тут використовувались із полемічною метою.

Полемічне мораліте виявилось досить затребуваним в Англії в епоху реформ Генріха VIII: такі п'єси писали діячі Церкви і політики як єпископ Джон Бейль (1495-1563 рр.), один з перших англійських драматургів (див. додаток № 9). П'єси Бейля типові для жанру мораліте, хоча називались в новому стилі: «Комедія про три закони – Природу, Мойсея і Христа»; «Трагедія, або Інтерлюдія про головні приписи Бога людині»; «Комедія, або Інтерлюдія про спокусу Господа нашого». Вони відносяться приблизно до 1530-х рр., тобто – до найбільш активного періоду Реформації в Англії. В них розгорнута протестантська доктрина гріховності людини і всього земного світу, й заперечується та висміюється католицизм [86, с. 88].

В «Комедії про три закони» Бейль зображує, наскільки зіпсовані гріхами та пороками і Природа, і старозавітний Закон, і новозавітний (гріховність символізують персонажі Невір'я, Ідолопоклонство, Содомія, Жадібність та ін.). В п'єсах немає драматичної інтриги; вони, як і всі

мораліте, створюються за принципом чередування сцен, орієнтованих на єдино можливий фінал – торжество істинної Віри, яке бачиться авторові у найближчому майбутньому, тобто – в результаті реформ короля, якому Бейль служив [70, с. 232]. Така релігійно-полемічна драматургія в Англії в силу історичних причин проіснувала недовго: при Марії Тюдор, яка спробувала відновити католицизм, вона заборонялась; при Єлизаветі, коли встановилась відносна віротерпимість, втратила будь-який актуальний сенс.

З англійською Реформацією пов'язана і найкраща в художньому відношенні драма «Король Іоанн», яку дослідники називають першою англійською драматичною хронікою [70, с. 234]. У цій п'єсі Бейль, для вирішення сучасних йому питань церковно-суспільного життя, звернувся до історичного минулого Англії і зробив це за допомогою тих драматичних засобів, які надавала йому форма мораліте. У п'єсі подається надто ідеалізований образ короля Іоанна Безземельного (1199-1216 рр.) як борця проти папства; п'єса має на увазі конфлікт між англійським королем і Папою Іннокентієм III, який відлучив його від Церкви і оголосив позбавленим престолу. Капітуляція Іоанна перед Папою призвела до повстання проти монарха, духовенства, рицарства і вільного селянства й завершилася, як відомо, підписанням Іоанном «Великої хартії вільностей» – «Гамбургером» (1215 р.). Бейля цікавить головним чином боротьба Іоанна з Папою, і він зображує непопулярного англійського короля, всупереч історії, мучеником та жертвою папства й Католицької Церкви. Поряд із фігурою короля в п'єсі з'являються алегоричні образи Англії, яка благає правителя про захист проти своїх поневолювачів – католицького духовенства, Заколоту, Дворянства, Кліру і т. п. Заколот укладає союз з Лицемірством, Владою та Узурпацією; до того ж, врешті-решт всі ці уособлення непомітно перетворюються на історичні особистості: Заколот – у Стефана Лангтона, папського кандидата на посаду Кентерберійського єпископа; Влада – у папського легата кардинала Пандольфа, який зламав завзятість короля; Узурпація – в саме папство і т. п. Таке змішання в одній п'єсі уособлень та індивідуальних людських постатей

є типовим для англійського мораліте; сліди його довго зберігалися в англійській драмі. Так, ще 1520 р. при дворі Генріха VIII представлено було мораліте, у якому поруч із образами Церкви, Кліра тощо, брали участь також Лютер і французький король.

Якщо в мораліте побутовий елемент проникав уперше, та й то ще неспішно – то в інтерлюдіях<sup>1</sup> він представлений здавна. Гуманісти звернулися і до цього жанру. Тут їм доводилось боротися не з умовністю мораліте, а з грубим натуралізмом середньовічного фарсу. Вони здійснили багато спроб пристосувати цей жанр для пропагування нових ідей. Яскравий зразок цього – інтерлюдія «Фульгенцій та Лукреція» Генрі Медуолла, складена близько 1497 р.

Генрі Медуолл (8 вересня 1462 – бл. 1501/1502?) був капеланом єпископа Мортонна, одного з покровителів гуманістів. Сюжет інтерлюдії запозичений Медуоллом з трактату італійського гуманіста Буонаккорсо да Монтеманьо (бл. 1389-1429 рр.). «Про справжнє шляхетство» («De Vera Nobilitate», 1428). В центрі твору знаходиться боротьба двох молодих чоловіків за серце і руку Лукреції – доньки римського сенатора Фульгенція. Один з претендентів був людиною високого, аристократичного походження, а інший – плебейського, однак, він наділений багатьма визначними чеснотами. В італійському творі остаточне рішення було ухвалено Сенатом, однак читач про таке рішення не дізнається. Натомість, у п'єсі Медуолла остаточне рішення приймала сама Лукреція і вона віддавала перевагу небагатому і незнатному нареченому, оскільки вважала його справді благородною людиною, судячи з його вчинків [79, с. 87].

Ідеологічний контекст твору посилювався завдяки виведеній в п'єсі парі антагоністичних персонажів наречених головної героїні, котрі у своїх промовах та поведінкою демонструють розуміння справжньої шляхетності.

---

<sup>1</sup> Латинський термін *Interludium*, як стверджують науковці, вперше було застосовано до англійської драматичного твору, написаного бл. 1300 р. Мовиться, про текст *Interludium de Clerico et Puella*, що частково зберігся і вважається однією з перших спроб поєднати появу світського театру в Англії з традицією бенкетів античного Риму. Дехто з дослідників інтепретують це визначення як «розвагу між стравами». Існує думка, що інтерлюдія відбувається у перервах між частинами іншої вистави [77, с. 5].



Обидва герої п'єси репрезентують два політичні стани Англії часів ранніх Тюдорів. Тема істинного шляхетства і його сутності була запозичена з інтелектуальних дискурсів італійських гуманістів [73, с. 70]. У п'єсі Г. Медуола вона набуває ідеологічного забарвлення, коли сприймається крізь призму тогочасного політичного контексту, однією зі складових якого постає протистояння двох еліт – старої і нової аристократії [73, с. 70].

Гуманістична спрямованість твору була чітко виражена в утвердженні переваги доброчесної людини з народу над дармоїдом-дворянином. Автор не прагнув до відтворення римських звичаїв. Усе в його п'єсі було забарвлене сучасним англійським колоритом. Поряд із головною інтригою була ще й побічна: суперництво двох слуг, які домагаються руки служниці героїні.

У п'єсі були і серйозні міркування, і веселі жарти. Дійство переривалося буфонадою й танцями. Воно ділилося на дві частини. На початку другої частини один з акторів пояснював наміри автора: оскільки одні шукають у п'єсі тільки забави, а інші – серйозного змісту, то він, автор, має намір задовольнити і тих, і інших [42, с. 394].

У другій п'єсі Г. Медуолла – «Природа», що також була написана наприкінці XV ст., ідеологічного забарвлення сповнений образ головного героя – Людини (Man), а також напучування, які їй дають Природа і Розум (на початку твору). Справа в тому, що Людина у п'єсі представлена не лише як узагальнена персоніфікація роду людського, а й також може інтерпретуватись як королівська особа, світський лідер, правитель [73, с. 70]. Характерною особливістю, що зміцнює асоціативний зв'язок між ключовим персонажем драматичного твору і реальним королем, є вказівка на те, що, досягнувши сорокарічного віку (саме стільки мало виповнитися народженому у 1457 р. Генріху VII у ймовірний час написання твору), чуттєві спокуси більше не впливають на нього. Зрештою, в цьому віці розум остаточно взяв гору над чуттєвістю. Владний статус Людини також підкреслено в сцені, де Світ і Прихильність Світу одягають його у розкішні королівські шати [73, с. 70].

Тема влади у творі Г. Медуолла прослідковується у мотивах боротьби за вплив на Людину двох груп алегоричних персонажів (Пороків, з одного боку, та Розуму та і його помічників, з іншого), а також – у викладі їхніх поглядів на процес виховання правителя. Автор п'єси наголошує на тому, що королівська особа, як і будь-яка інша людина, має керуватися насамперед Розумом. Разом з тим, Природа наділила Людину почуттями. Хоча вплив Чуттєвості може стати для Людини згубним, позбутися його можна лише з віком. По суті, Розум посідає у п'єсі місце сил Добра, які переважно у творах цього жанру репрезентовані сімома Чеснотами. Не зважаючи на антиномічність, ідейно-структурна основа твору тут збережена, основний конфлікт у п'єсі перенесений із царини моралі у площину раціонального обґрунтування фізіологічних метаморфоз, що відбуваються з Людиною. Вирішення конфлікту визначається тим впливом, що його здійснюють на Людину Розум і Вік [74, с. 84].

Мотив боротьби за вплив на Людину простежується в тексті мораліте «Замок Стійкості» (створено між 1390-1405 рр.). На думку вчених, «Замок» можна вважати квінтесенцією або еталоном мораліте, головним рушієм сюжету в якому виступає боротьба семи чеснот проти сімох смертних гріхів. Ключовим персонажем цього твору виступає Людство, на життєвому шляху якого зазвичай трапляються спокуси. Ці спокуси містить у собі Світ, який затягує Людство у свої тенета. До знайомства зі Світом Людство, як і будь-яке інше творіння природи не потребує одягу. Опинившись під впливом Світу, Людство одягається у розкішні шати. Очевидно, що ця дія наділена метафоричним змістом. Вона уособлює навернення головного персонажа на інший шлях, його переорієнтацію на іншу систему цінностей і моральних координат. Тому в даному сенсі розкішний одяг є метафоричним сценічним прийомом, що постає засобом унаочнення чи демонстрації тих духовних процесів, що відбуваються з Людством [74, с. 80].

П'єса Джона Склтона (1460-1529 рр.) (див. додаток № 10) «Величність» є характерним прикладом того, як насичене політичне життя

при королівському дворі з усіма типовими для нього інтригами, чутками, боротьбою за вплив та ін., знайшло своє втілення у тогочасній придворній драмі. Сили Добра і Зла ведуть між собою боротьбу за прихильність молодого принца на ім'я Величність, котрий розпочинає доросле життя і має визначити для себе життєві пріоритети. Негативні персонажі у творі об'єднані ідеєю – оманлива удаваність, омана, фальш. Упродовж всієї п'єси вдаються до різного роду витівок і каверз, змовляються між собою, влаштовують підступні пастки, тобто все, щоб ввести в оману Величність, використовуючи довірливість і наївність юнака [78, с. 204].

Лейтмотив твору можна сформулювати у такий спосіб: в усіх своїх починаннях, особливо, коли мова йде про державні справи, людина повинна в першу чергу керуватися почуттям Міри. Як тільки внаслідок підступних інтриг і змов, Міру виганяють з маєтку Величності, а Свобода, таким чином, звільняється від будь-яких моральних обмежень і раціонального контролю, життя головного персонажа перетворюється на руїну [78, с. 205]. У такий спосіб у п'єсі ніби розігрується типовий для середньовічної літератури сюжет про світські випробування і спокушання правителя, який є намісником Бога на землі. Саме в момент його падіння (морального і в прямому сенсі – фізичного, оскільки Величність опиняється на підлозі) на сцену виходять негативні персонажі – Негаразди і Злидні. Останні тягнуть за собою солом'яний килимок і радять герою звикати спати на цій твердій постілі, задовольнятися крихтами хліба на обід й ходити загорнутим у ковдру замість багатого одягу. Величність позбавляється своєї одежі, отримуючи її назад в кінці твору [73, с. 206].

Величність отримує моральний урок про те, що в житті в усьому потрібно керуватися почуттям Міри. Через відсутність Досвіду і Легковірність він на деякий час підпадає під вплив шістьох пройдисвітів, зображених як алегоричні фігури, об'єднані між собою ідеєю Брехні та Лицемірства [73, с. 70]. На щастя, у фіналі п'єси він традиційно проходить рятівний обряд очищення від гріхів і, завдяки чеснотам, повертається до

звичного життя. Ідеологічний контекст у драматичному творі «Величність» утворюється не тільки завдяки порівнянню образу головного персонажа п'єси з Генріхом VIII, а й завдяки способу зображення негативних героїв твору. Г. Уолкер наочно продемонстрував, що шестеро пройдисвітів у п'єсі Джона Скелтона є пародією на шістьох членів Таємної ради, чия антидержавна діяльність було викрито з гучним скандалом у 1519 р. [128, р. 70]. Отже, монарх позбувся зрадливих радників, котрі були його представниками при дворі французького монарха, у такий спосіб завдавши шкоди англійській монархії ще й на міжнародній арені.

Джон Хейвуд (1495-1580 pp.) (див. додаток № 11) був першим актором-драматургом англійського театру. Дослідники одноставно визнають його найкращим автором інтерлюдій в Англії [77, с. 15]. Митець був у родинних стосунках із Джоном Растеллом і Томасом Мором. На відміну від Медуолла Хейвуд задовольнявся існуючою формою інтерлюдій. Йому було достатньо побутового анекдоту або комічного діалогу. Проста, нехитра дія його п'єс робить їх дуже схожими на середньовічні інтерлюдії. Проте, у стару форму він вкладав новий зміст, виступаючи як гуманіст-демократ, який засуджує вади феодального суспільства.

Від Хейвуда залишилося ціле зібрання п'єс: «Розум і безумство», «Гра кохання», «Гра про погоду», «Кумедна гра про Джон-Джона, його дружину Тіб і священика сера Джані», «Чотири П», «Весела гра про продавця індульгенцій, ченця, священика і сусіда Прета», «Благородство і знатність».

«Розум і божевільня» – комічний діалог, що засуджує невігластво. «Шляхетність і знатність» – також діалог, що відображає один з основних демократичних принципів гуманістичної ідеології. Рицар і купець сперечаються між собою про те, хто з них шляхетніший. Потім з'являється селянин, який доводить, що, по суті, він благородніший за їх обох. У «Кумедній грі про Джон-Джона, його дружину Тіб і священика сера Джана» побутовий анекдот про священика, що спокушає дружину селянина, переростає в антиклерикальну сатиру [4, с. 500-530].

Найбільш чітко антиклерикальні церковні мотиви представлені у п'єсі «Чотири П». Дійові особи цієї інтерлюдії – представники чотирьох професій, назва яких починається з англійської літери «П»: Паломник, Піп (продавець індульгенцій), Провізор (аптекар), Продавець-рознощик. Персонажі змагаються в дотепності. Паломник вихваляється кількістю святих місць, відвіданих ним. Піп запевняє його, що це все було ні до чого, тому що він може зовсім задешево продати йому відпущення всіх гріхів. Аптекар заявляє, що його справа найбільш свята, бо він своїми ліками відправив у рай більше душ, ніж будь-хто із співрозмовників. Продавець-рознощик пропонує решті трьом змагання у брехні. Хоча священник і показує себе майстром у цій справі, але паломник вигадує все ж таки велику брехню. Відвідавши велику кількість країн, маючи досвід спілкування з великою кількістю жінок, він, жодного разу не бачив, щоб вони виходили з себе. Це твердження провізор і священнослужитель визнають як найбільшу брехню [37, р. 31]. До цієї думки схиляється і купець, який після ознайомлення з трьома історіями, визнав найкращою розповідь прочанина. Однак, далі амбіції двох інших учасників «змагання» збільшуються – вони не погоджуються з рішенням визнати, що діяння прочанина є найбільш корисними. Ці обставини змусили купця виголосити наповнений дидактикою обширний і пристрасний монолог, в якому він закликав до поступливості і взаємної поваги, оскільки всі люди, з його слів, володіють певними чеснотами. Судити ж людей за їхніми діяннями – прерогатива Церкви. Останнє слово у творі залишилось за паломником, який прагнув укріпити всіх присутніх у Вірі в Господа і правоту Церкви [37, р. 33-34].

Власне постановки проблеми в драматичному творі «Чотири П» (чия діяльність найбільш корисною) демонструє, що світоглядні орієнтири гуманізму були цілком зрозумілими і близькими його автору. Загально відомим є факт, що саме діяльна людина, її земне призначення і сповнений різноманітних випробувань життєвий шлях посідали чільне місце у спостереженнях і роздумах гуманістів [57, с. 9]. Цілком зрозуміло, що

сентенція переможця у змаганні вигадників («у світі не можливо зустріти хоча б одну нетерплячу жінку») впливає з цілком реалістичних життєвих вражень. Найкраще з цим завданням впорався найбільш спостережливий і проникливий з учасників суперечки, отримав багатий життєвий досвід і наділений непоганими навичками красномовства [75, с. 46].

Відомий англійський поет і драматург Крістофер Марло (1564-1593 рр.) (див. додаток № 12) під час роботи над трагедією (1588-1589 рр.) «Трагічна історія доктора Фауста» [13] спирався на популярний театральний жанр мораліте, дійовими особами якої були уособлені поняття, зокрема – пороки і чесноти, які боролися за душу людини.

Головний герой драматичного твору доктор Фауст постійно звертається до тих галузей знання, в яких працювали гуманісти, математики, астрономи і натуралісти епохи раннього Нового часу: філологія (вивчення стародавніх та сучасних мов), астрологія й астрономія, геологія, алхімія і ботаніка, а також – практики, засновані на отриманні знання за допомогою досвіду й спостереження, котрі в цьому контексті також віднесені до магії.

Це не дивно, оскільки наука довгий час існувала в просторі між видовищем й розробкою теорій, і навіть публічні досліді часто не були повністю відкриті для глядачів, оскільки демонстратори могли приховувати від них сам принцип дії, маніпулювати публікою, демонструвати лише видимі ефекти, дива і таємниці природи.

Простір п'єси постійно розширюється, і на сцені з'являються так звані «школярі» («scholars») [13, с. 146]. У цьому контексті слово «scholar» несе сучасне Марло смислове навантаження; цим словом у XVI ст. позначали університетських вчених-схоластів, прихильників Аристотеля, на відміну від гуманістів, віртуозів і магів, чиє коло читання й дослідження виходили за межі університетського корпусу знань. Для вчених нового типу, які досліджували природу за допомогою експерименту, спостереження і вимірювання, не було єдиної назви [72, с. 3]. Так, Л. М. Косарева пише, що «ті, хто закладали основи науки Нового часу, самі називали себе

«віртуозами», «натуралістами», «натурфілософами», «ентузіастами експериментальної філософії» [72, с. 3]. Фауст в п'єсі К. Марло називає себе «школярем», вченим мужем [13, с. 70], магом [13, с. 10, 15, 16, 90].

Набір мовних засобів, інтерпретативних ознак мовного символу «Фауст» – освіченість Фауста і прагнення перебувати на рівні з Богом – дає змогу зрозуміти внутрішній світ головного героя й того, що змусило його зайнятися магією. Фауст відчуває себе повноправним володарем світу, займаючись магічними практиками. Обидві інтерпретаційні ознаки репрезентовані загальноновживаною стилістично нейтральною лексикою, серед яких переважає використання метафори, синекдохи, епітетів та різноманітних їх поєднань. У першій інтерпретаційній ознаці переважає стилістично маркована лексика, зокрема наукова, що вказує на плідні заняття Фауста науковими студіями [41, с. 126]. Сучасна українська дослідниця С. Альбота пропонує згрупувати їх за значенням: перша група наукової лексики означає атрибути наукової діяльності, зокрема «commenced», «scholarism», «cunning», друга – сфери знань, які вивчав Фауст, до прикладу, «Divinity», «Analytics», «Economy» тощо. Використання наукової лексеми – Divinity (Божественність) (4 рази), характеризує всі досягнення в царині науки, оскільки вважається основним заняттям головного героя, якому він присвятив більшу частину свого життя, а тепер засуджує цю сферу знань, відкидає, апелюючи до відступництва від Віри [41, с. 126]. Негативна конотація синонімів наукової лексики юриспруденції і богослов'я демонструє негативне ставлення Фауста до першої науки, оскільки вона створена для «нищих умів», і критику другої, оскільки він вважає богослов'я найбільш ганебним з усіх наук. Для вербалізації символу «Фауст» автор вводить до тексту концепти «життя-смерть», «Воскресіння» і демонструє суперечності у свідомості Фауста: він не бачить перспективи займатися богослов'ям, бо й так життя зводиться до смерті; разом з тим, він намагається мати владу дарувати і наворотати людей до вічного життя. Через майстерність вербалізації символу «Фауст» досягнуто розуміння того, що бажання

головного героя піднятися до рівня Бога насправді немає нічого спільного з ним; він прагне до панування над зовнішнім світом, знищуючи свій внутрішній світ, відступивши від Бога і служінням нечистому. Сприйняття чаклунства як ідеалу, як у випадку з богослов'ям, не задовольнить амбіцій Фауста, бо прийде усвідомлення, що намагання пізнати себе самого були нічим іншим, як випробуваннями Бога. Мовні засоби, якими представлений символ «Фауст», сприяє розумінню втілення гріха головного героя у поступовій зневірі, бажанні бути як Бог, піддавшись спокусі диявола [41, с. 127].

Хор у пролозі і сам Фауст говорить про те, що він досяг вершин у вивченні Аристотеля, логіки та теології, вправний у веденні диспутів, що було основою схоластики [13, с. 7] (див. додаток № 13). У фіналі «школярі», які знайшли його роздерте тіло, також визнають, що Фауст був «вченим» у «Німецьких школах», як і вони; тому його буде поховано університетом:

*Ну, панове, хоча таку загибель  
Християнину жахливо уявити,  
Та все ж він був учений, і за мудрість  
Захоплювались ним в німецьких школах  
І поховасмо як слід останки тіла  
Фауста, в останню путь проводять  
Всі учні в траурі його [13, с. 159].*

Сюжет про доктора Фауста стає популярним в Англії та Європі завдяки ситуації, коли правителі, аристократи, клірики та звичайні городяни демонстрували зацікавленість у новому знанні про світ і людину, а вчені були готові зробити його корисним та зрозумілим.

Однак п'єса К. Марло, як і початковий текст німецької народної книги про Фауста, свідчить про відпадання і самотність Фауста: ми бачимо ієрархічний простір середньовічного міста та університет, який все ще дбає про заблудлого члена своєї корпорації. Марло та ті, хто переробляв п'єсу, не відобразили нові наукові інституції, які вже з'являються в Європі та Англії. У



п'єсі показано, як нові практики інтегруються у всі середньовічні міські станові корпоративні простори: до університету, до торговців, кліриків і рицарів [87, с. 59].

Наукові винаходи та відкриття накладалися на існуючі в англійському суспільстві соціокультурні простори, форми, уявлення та практики; тому, на наукову репрезентацію нових ідей впливали теологія, етика, риторика гріхопадіння та поетика середньовічного мораліте [87, с. 59].

Цей твір є творчим експериментом драматурга. Як переконана харківська дослідниця В. Георгієвська [53, с. 79], за жанровою специфікою його варто віднести до недостатньо вивченого літературного жанру – філософської трагедії. Саме філософія, життєва позиція, потяг до нових знань головного героя стають визначальним чинником, що змінює все його життя. Зважаючи на те, що в Англії XVI ст., як і в Італії, почав розвиватися маньєризм, поява абсолютно нового драматургічного жанру на базі класичного видається цілком можливою.

Взірцем і школою для всього європейського гуманізму було італійське мистецтво епохи Відродження. Подібно до того як італійські гуманісти черпали натхнення у нововідкритих пам'ятках класичної античності, так і англійські письменники-гуманісти звернулися до цього джерела. Знайомство з п'єсами Плавта, Теренція і Сенеки, що вивчалися в університетах й граматичних школах, призвело до виникнення на англійському ґрунті академічної драми. У школах та університетах розігравали латинською мовою комедії й трагедії названих авторів. Згодом з'явилися англійські переклади їхніх творів і, нарешті, переробки античних сюжетів на сучасний англійський лад.

Вивчення античної поетики Аристотеля і Горація, а також їхніх італійських коментаторів відкрило англійським гуманістам закони античної драми. Твори античної драматургії розглядалися як класичні зразки застосування законів драматургічної творчості.

Італійська гуманістична література і драма також вплинули на формування ренесансної драматургії в Англії. «Підмінені» Лодовіко Аріосто, перекладені англійською мову Джорджем Гаскойном і поставлені в 1566 р., так само як і деякі інші італійські комедії, послуговували зразком для багатьох англійських комедій того часу. Ще більший вплив на англійську драму справили новелістика і поезія італійського Ренесансу, що стали скарбницею сюжетів для англійських драматургів. Джованні Боккаччо, Джованні Фіорентіно, Джиральді Чінтіо, Банделло, Аріосто надихнули багатьох англійських драматургів епохи Ренесансу. Справа була, звісно, не тільки в сюжетних мотивах. Твори італійських письменників – це школа нових ідей, гуманістичної ідеології та моралі. Вони містили життєвий матеріал, у якому вже зафіксувалися в художній формі типові образи, ситуації та конфлікти епохи.

Вплив середньовічних традицій, античних зразків та італійської літератури на формування англійської драми епохи Відродження не варто, однак, перебільшувати. Традиції та впливи були перероблені та осмислені англійськими авторами в дусі вимог свого часу.

Формування нової драматургії пройшло декілька етапів. Спочатку значення традицій середньовічної драми було дуже відчутним (перші гуманістичні мораліте та інтерлюдії). Потім настав час освоєння зразків античної драми та пристосування її форм до особливостей нового змісту й умов англійської сцени. Це набуло виразу у діяльності драматургів середини XVI ст., які створили перші «правильні» (тобто написані згідно з правилами Аристотеля та Горація) комедії та трагедії.

Заслуга створення в Англії «правильної» комедії належить шкільному вчителю Ніколасу Юдоллу (1505-1556) [66, с. 399]. Близько 1551 р. він написав комедію «Ральф Ройстер Дойстер». В головному герої комедії бачать лише переспів образу героя плавтівської комедії «Хвалькуватий воїн», у його наперснику Меррігріку – переспів образу античного парасита, і т. п. Хоча в п'єсі Юдолла помітні риси наслідування Плавту, але не вони визначають

значення його своєрідної комедії, що мала для свого часу цілком злободенне звучання [110, с. 27].

Ральф Ройстер Дойстер за всіх рис подібності зі своїм античним попередником, був глибоко сучасний образ. Цей рицар, який вихваляється уявними подвигами – уламок колись могутнього стану, який до XVI ст. переживав занепад. Життєва правдивість образу підтверджується численними варіантами цього соціального типу, що з'явилися згодом в англійській комедії Відродження – аж до образу Фальстафа у Шекспіра. Цей тип потрапив до комедії Юдолла не з Плавта, а з життя. Плавт тільки допоміг драматургу оформити цей образ [125, р. 145].

Ральф Ройстер Дойстер намагається покращити своє становище шляхом одруження на багатій вдові Констанції, проте вона віддає перевагу добродішному купцю Гудлаку. Центральний конфлікт комедії – суперництво між збіднілим рицарем і представником нового стану – буржуа, завершується перемогою останнього. Життєвість цього конфлікту не потребує доказів. Показовим є інше: увага, яку приділяють гуманісти темі протистояння між збанкрутілим представником старого стану і представниками буржуазії, що формується в ранньомодерну епоху.

Зразок наближення до життя дає комедія – «Голка кумасі Гаммер Гертон» (1556 р.), автор якої невідомий. У виданні тексту він позначений лише ініціалом С. Як припускають дослідники, можливо автором був Вільям Стівенсон, магістр мистецтв Кембриджського університету. Комедія носить побутовий характер [43, с. 72]. Дія відбувається в англійському містечку. Перед глядачем постають образи селян, селянок, волоцюг, представників місцевої влади. Поява волоцюги Дикона викликає цілий переполох у селищі. Коли у кумасі Гертон пропадає єдина голка, він примудряється зародити підозру у винуватості однієї із сусідок. У сварку жінок встряють всі жителі селища. Справа доходить до судового розгляду, і тут все вирішується примиренням та сміхом, коли працівник кумасі Гертон дуже болючим для себе чином виявляє горезвісну голку в своїх штанах [43, с. 73].

У 1562 р. була поставлена перша англійська трагедія – «Горбодук, або Феррекс і Поррекс». Автори, вчені юристи – Томас Нортон і Томас Секвіль, написали її спеціально для представлення на святкуванні лондонської юридичної корпорації на честь молодой королеви Єлизавети. Сюжет трагедії був почерпнутий з легенд стародавньої Британії. Джерелом Нортон і Секвіля була «Історія королів британських» середньовічного літописця Джефрі Монмутського. Середньовічна легенда була опрацьована авторами в злободенно-політичному дусі [66, с. 400].

У той час як сферою комедії від початку стає приватне життя, у трагедії, починаючи з «Горбодука», утверджується соціально-політична тематика. Твір Нортон і Секвіля просякнутий ідеєю необхідності єдності держави. Сюжет трагедії ілюструє сумні наслідки роздробленості країни, що веде до усобиць. Король Горбодук ділить свою державу між двома синами – Феррексом та Поррексом. Між братами спалахує боротьба, яка завершується тим, що Поррекс вбиває свого старшого брата, улюбленця матері. Королева Відена, бажаючи помститися за Феррекса, вбиває тоді свого молодшого сина. Цією міжусобицею вирішує скористатися герцог Олбені, який піднімає повстання з метою захоплення влади. У боротьбу втручаються й інші барони, і вся країна виявляється охопленою полум'ям руйнівної міжусобної війни [48, с. 11].

В трагедії проводиться думка про неприпустимість поділу держави, про необхідність сильної централізованої королівської влади. Нортон і Секвіль визнають, що монарх може допустити окремі помилки, але це не дає васалам і народу права на повстання проти його влади. П'єса містить цілий кодекс політичної моралі, покликаної обґрунтувати та зміцнити абсолютну монархію. Більшість сентенцій такого роду вкладено в уста Евбулуса, королівського секретаря й радника, який виголошував свої афоризми на авансцені, звертаючись безпосередньо до королеви Єлизавети, яка була присутня на прем'єрі.

Нортон і Секвіль були добре обізнані з творами античної літератури. Вони обрали собі в якості зразка Сенеку. «Горбодук» – перша з англійських трагедій, написаних у дусі Сенеки. Це і перша політична трагедія, і перша «кривава» трагедія англійського Відродження. П'єса відрізняється безперечною двоїстістю. Злободенна й цілком національна; ця трагедія відносно форми містить багато елементів наслідування античним зразкам [101, с. 30]. Багато подій відбувається поза сценою, і глядачі дізнаються про них з вуст вісників. У трагедії наявний навіть хор «чотирьох британських мудреців», який коментує те, що відбувається. Однак ці окремі наслідувальні елементи не затіняють загалом самотнього змісту трагедії.

Нортон і Секвіль відверто дидактичні. Їхні персонажі – манекени, що розмовляють. Вони позбавлені характеру та індивідуальності, однак схожі на персонажів мораліте й втілюють, як і останні, абстрактні моральні якості. Вся трагедія ще дуже далека від істини життєвих положень та характерів. До того ж над її дією тяжіє ідея «року», запозичена авторами з античної драматургії [66, с. 401].

Поряд з академічною драмою, що орієнтувалася на античні зразки, виникає народна драма, тобто не підпорядковувалась античним канонам, не допускала змішання трагічного і комічного, з сюжетами, запозиченими з лицарських романів, східних легенд, з новелістики та епосу Ренесансу. До творів цього роду належать численні трагікомедії, лицарські мелодрами, драматизовані новели, багаті на дію, авантюрними елементами, що поєднують епіко-героїчні мотиви з лірикою, гумором та фарсом.

Тут можна назвати п'єсу Томаса Престона – «Жаліслива трагедія, котра містить багато приємних веселощів, про життя Камбіза, царя перського» (1569 р.). Трагедія складалася з опису жорстоких діянь Камбіза, який вбив свою дитину й стратив свою дружину, і врешті-решт загинув. Твір включає витівки Амбідекстера, балагурство комічних лиходіїв Рафа, Хафа та Снафа. Позбавлена єдності дії, побудована на зчепленні різнохарактерних епізодів, ця п'єса була написана в перебільшено пишномовному стилі [123, р. 76].

У літературі XVI ст. значна увага приділялася питанням теорії драми. Проте, теоретична думка працювала переважно в одному напрямку: критики прагнули прищепити англійській драмі норми класицизму, як вони були розроблені італійськими гуманістами XVI ст. Творці народної драми не займалися теоретизуванням – вони писали п'єси і задовольнялися успіхом у публіки, необізнаної з правилами класицизму.

Звертаючись до теоретичних висловлювань з питань драми, опублікованими у другій половині XVI ст., необхідно пам'ятати про однобічність цих висловлювань. Означені праці належали прихильникам «академічного» напрямку, зачинателям класицизму в англійській драмі. Тому природно, що їхні відгуки про народну драму були негативними й хоча вони небезпідставно потішалися над певним примітивізмом і наївністю прийомів народної драми дошекспірівського періоду, проте їхні оцінки були надто упередженими. Головного в народній драмі вони не помічали: її жвавості, дієвості, великих пристрастей, реальних типів, взятих із дійсності, героїчного звучання та елементів побутового реалізму [66, с. 403].

У цьому світлі й доречно розглядати судження про народну драму Джорджа Уетстона, який у посвяті до своєї, написаної за всіма «правилами», п'єси «Промос і Кассандра» (1578 р.) так писав про сучасну йому драму: «На противагу італійцям і німцям, які дотримуються відомих правил під час створення театральних п'єс, англієць чинить у цьому випадку безладним чином. Насамперед він будує свій твір на цілій низці неможливостей – о третій годині пробігає весь світ, одружується, народжує дітей, які у свою чергу виростають і стають героями, здатними підкорювати царства та перемагати чудовиськ, і на довершення всього викликає самих богів з неба і чортів з пекла. Найгірше те, що основа цих п'єс не настільки погана, як погана і недосконала їхня обробка».

Отже, англійські релігійні цикли кінця XIV – XV ст. увібрали в себе все розмаїття тем, сюжетів і театральних жанрів цього періоду. Вони поєднували космічний масштаб з увагою до кожної деталі, трагічні епізоди Святого

Письма з комічними фольклорними сюжетами, патетику й пластику богослужбового жесту з буффонними майданними жартами, досвід організації релігійних вистав на вулиці з досвідом проведення світських процесій. Ці п'єси можна вважати популяризованою релігійною історією людства, де все прагне наслідувати Божественний задум.

Театр Пізнього Середньовіччя був оживим Святим Письмом, спираючись не тільки на канонічний текст, а й використовуючи і коментарі до нього, апокрифи та фольклорні сюжети. Ці ознаки не тільки не заважали основному сюжету циклу, але, так само як і канонічні образи, розкривали основну ідею вистави, додаючи до загальної картини Божественної світобудови більше фарб, відтінків, відкриваючи різні її ракурси.

Попередники Шекспіра заклали основи нового типу ренесансної трагедії та комедії. На сцені прозвучали важливі ідейні, філософські та моральні істини, був показаний титанічний герой, мужня, звитязна людина нового типу. Автори п'єс встановили головний принцип національної драми – її зв'язок з англійською історією, побутом і звичаями. Моралізаторсько-дидактичні сюжети драматичних творів вказують на їхній зв'язок з середньовічними мораліте із властивим для них чітко вираженим повчальним напучуванням. Разом з тим, слід відзначити, що в цих п'єсах, на противагу мораліте, дидактичність відігравала другорядну роль, підпорядковуючись домінуючій стихії веселощів і розваг в дусі карнавальної традиції.

## РОЗДІЛ 2. ДУХОВНО-СВІТОГЛЯДНІ ОРІЄНТИРИ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ

Англійський театр кінця XVI – першої половини XVII ст. можна вважати єдиною поетичною системою. Цей театр ввібрав у себе дві основні традиції, істотно трансформувавши їх: вчено-гуманістичну, що спиралась на античність, і народну, що продовжувала лінію народної середньовічної драматургії (містерій, мораліте, інтерлюдій та фарсу) й фольклорної поезії (зокрема, балад, пісень, різноманітних легенд і народних повір'їв). На основі цих двох традицій англійська драматургія створила особливий синтез – поетичну драму, що мала народний характер, яскравим прикладом чого слугують п'єси Шекспіра [54, с. 7].

Історичні та етичні проблеми, пов'язані з долею особистості та держави, були особливо актуальні в епоху Відродження, в епоху соціальних потрясінь, яка потребувала титанів і котра породила титанів за силою думки, пристрасті й характеру, за багатосторонністю та вченістю [71, с. 4]. Інтерес англійських драматургів кінця XVI – початку XVII ст. до історії й до долі історичних героїв був викликаний не тільки підйомом національної самосвідомості, як зазвичай вважають, але, насамперед, загостренням внутрішніх соціально-політичних конфліктів.

Загальновідомим є той факт, що глядачі, для кого, власне, Шекспір, як, зрештою, й інші драматурги, писав свої п'єси, – не приходили на виставу задля сюжету (він, зазвичай, був добре відомий), сценічних декорацій (їх було дуже мало) чи відпочинку (умови перегляду вистави були далекі від умов класицистичних театрів Франції чи навіть античних). Основною метою була розвага, сценічні дискусії про насущні проблеми, сміх, рефлексії на останні події [92, с. 261].

Н. Мікеладзе характеризує статус театру в елизаветинську епоху як засіб комунікації в англійському соціумі. Свою тезу дослідниця підкріплює наступними аргументами:



*а) становище «суспільно-державної установи».* Фактично про це свідчить «приналежність» англійських труп до того чи іншого знатного лорда, який перебуває на державній службі, і навіть до Його Величності короля, заступництво та підтримка сильних світу цього, офіційний постійний статус театрів, закони, що регламентують їхню діяльність.

Контроль за діяльністю театрів, їхнім репертуаром, оформлення ліцензій трупам на право вистав, а також функції цензури у період найбільшого розквіту публічних театрів здійснювала спеціальна королівська служба розваг (The Office of Revels), що підпорядковувалася Таємній Раді. Вдячні нащадки в особі цілої плеяди дослідників англійської драми і театру епохи Єлизавети I і Якова I давно прославили ім'я головного чиновника цієї служби, розпорядника розваг (The Master of Revels) Едмунда Тілні, який залишався на цій посаді понад тридцять років (1579-1610 рр.) – найбільш знаменних років в історії англійського театру [84, с. 37].

С. Грінблатт вважає навіть, що в основі самої влади королеви-діви лежить театральний ефект причетності: «Як у театрі аудиторія потужно втягується в те, що відбувається, за рахунок видимої присутності героя на сцені, зберігаючи водночас певну дистанцію» [цит. за: 84, с. 37], – так і влада Єлизавети трималася на її привілеї постійної (багато в чому театралізованої) присутності та видимості (*privileged visibility*) для підданих. «Ми, государі, поставлені на сценах на огляд і перед оком цілого світу», – сказала Єлизавета депутації парламенту в 1586 р. Схожою метафорою виражає статус королів і Яків I (1566-1625 рр.), уподібнюючи монарха «тому, хто стоїть на сцені і в чий найменшій дії і жести пильно вдивляється весь народ» [цит. за: 84, с. 37]. Біографи Єлизавети Тюдор відзначають її любов до живопису, танців, ораторського мистецтва, драматургії, театральних вистав, особливо – комедійного жанру [61, с. 67]. Прийшовши до влади, Єлизавета I неодноразово демонструвала свої можливості. Вона часто танцювала, опікувалася художниками, але серед усіх видів мистецтва вона найбільше виділяла ораторське. Королева сама володіла звучним і влучним словом,

любила грати на публіку. Тому немає нічого дивного що ця жінка, незрівнянно володіла грою слів, яка відрізнялася дотепністю, любила вбрання та жарти, володіла владою, цінувала і заохочувала майстрів слова, – людей, для яких ораторська й акторська майстерність стала справою всього життя. До того ж, Єлизавета чудово розуміла, що театральна культура – не просто розвага для народу, це ще й інструмент агітації та впливу на підданих [109, с. 87] (див. додатки № 14-15).

Театральність представлена Шекспіром у п'єсі «Річард III» та в обох частинах «Генріха IV» як один з основоположних модусів королівської влади та її дієвий помічник. Пролог до «Генріха V» у прямому зверненні до публіки задає своєму глядачеві шукану перспективу театру-держави, театру-королівства:

*«Якби злетіла муза вогнекрила*

*Аж ген до осяйних вершин уяви,*

*То замість глядачів, акторів, сцени*

*Були б монархи, принци, королівства!» [26, с. 352]*

Після прибуття в Лондон король Яків (Джеймс I) підписав офіційний патент, скріплений великою королівською печаткою, що наділяв шекспірівську трупу статусом «слуг Його величності Короля». Документ не тільки давав трупі право публічно демонструвати своє мистецтво «в їхньому нинішньому будинку, що називається «Глобус», або в будь-якому іншому місті, університетському чи іншому містечку королівства», а й зобов'язував усіх суддів, мерів та інших чиновників, а також вірнопідданих короля «не чинити акторам “перешкод і утисків” й “надавати їм підтримку і допомогу,... поводячись із ними з такою ввічливістю, яка личить людям їхнього становища та значення...”» [цит. за: 84, с. 39]. Додамо, що в часи Якова I спеціальним обов'язком лорда-камергера (виконував важливі адміністративні та церемоніальні обов'язки, здійснював загальне керівництво діяльністю

служб Королівської палати і контролював призначення на багато придворних посад; своїм авторитетом лорд-камергер гарантував права і привілеї королівських слуг) був контроль над діяльністю лондонських театрів, їхнє ліцензування та цензура вистав, для чого в його підпорядкуванні перебував невеликий штат цензорів [69, с. 116]. Крім того, у палаці існувала також Велика палата (Great Chamber). Її використовували для проведення театральних вистав, маскарадів та інших придворних розваг [69, с. 130].

Англійські монархи були поціновувачами театральних вистав. Майже всі члени королівської сім'ї утримували власні театральні трупи (king's players). 19 березня 1603 р. було підписано королівську ліцензію для трупи акторів, серед яких був Вільям Шекспір. Їм надавалося право ставити п'єси для королівської родини, а також давати вистави в театрі «Глобус» (див. додаток № 16). Раніше ця трупа називалась «слугами лорда-камергера»; їй було видано патент, яким король «дозволяв і уповноважував» своїх «слуг Лоренса Флетчера, Вільяма Шекспіра, Річарда Бербеджа, Огастіна Філіппса, Джона Гемінга, Генрі Кондела, Вільямса Слая, Роберта Арміна, Річарда Каулі та решту їхніх товаришів вільно проявляти своє мистецтво та здібності у постановці комедій, трагедій, історичних вистав, інтерлюдій, мораліте, пасторалей, п'єс і т. п., як вони дотепер намагалися і як надалі будуть намагатися для розваги наших улюблених підданих і для нашої розради і забави, коли ми вважатимемо за благо бачити їх під час наших розваг» [19, с. 542].

**б) *полемічність і змагальність театральних вистав.*** У елизаветинську епоху змагання в майстерності між драматургами і трупами акторів вийшли за обмежені часові та просторові межі (міський театр у дні свят, як це було в античності). Кілька діючих театральних «домів» (згідно з королівською термінологією) зі своїми трупами, драматургами, уподобаннями надавали глядачеві постійний, щоденний вибір. Однак очевидно, що театральні змагання елизаветинців мали характер не тільки і не стільки примітивної конкурентної боротьби за глядача. Це були справжні

змагання в майстерності, що часом виливалися в бурхливу сценічну полеміку естетичного і безпосередньо ідеологічного плану між драматичними поетами, полеміку, в яку була залучена публіка [84, с. 41] (див. додаток № 17).

Найвідомішим прикладом подібної публічної суперечки є так звана «війна театрів» (або, за висловом Деккера, «поетомахія», що тривала близько трьох років (1599-1601 pp). Предметом полеміки була не стільки тенденція, що намітилася, до «модернізації “старої” школи поетів, на кшталт Кіда» [46, с. 78], і не тільки «війна між відкритими і закритими театрами», скільки роль театру в суспільстві та вплив сценічного слова й дії на стан умів співгромадян. Шекспір не залишився осторонь від участі в «поетомахії», про що свідчать дві сцени з акторами в «Гамлеті» і загальна тенденція трагедії до гуманістичного переосмислення стійкого сюжету кривавої «драми помсти» [84, с. 42].

*в) залученість театру і його аудиторії в політичні та інтелектуальні суперечки свого часу.* Історія з постановкою «Річарда II» шекспірівською трупю напередодні заколоту графа Ессекса (7 лютого 1601 р.) багато чого прояснює в тогочасних уявленнях про роль театру в політичному житті королівства. Актори вважали, що драма «застаріла», і відчували, що «глядачів буде мало або зовсім не буде» (зі свідчень актора трупи О. Філіппса). Професіонали чуйно вловлювали настрої співгромадян, які так і не надали підтримки заколотникам, всупереч популярності Ессекса. Однак змовники наполягли, щоб п'єсу зіграли, і Дж. Мерік пообіцяв трупі додатково 40 шилінгів понад їхній «звичайний збір». Королівський обвинувач на процесі Ессекса Френсіс Бекон у «Декларації про підступи і зраду...» так відгукнувся про цю театральну постановку: «Він (Мерік) всією душею бажав наситити свій погляд видовищем цієї трагедії, яку, як він знав, його пан незабаром перенесе зі сцени на державне поприще, але Господь спрямував задуми заколотників на їхні ж голови» [111, с. 283].

Отже, трагедія, яка переноситься «зі сцени на державне поприще», визнавалася об'єктивною реальністю того часу. Відбувався і прямо протилежний процес перенесення трагедій, драм, комедій і фарсів «з державного терену на сцену», де їх – у більш-менш прозорій формі – обговорювали публічно і всенародно. Жодна скільки-небудь значна подія сучасного життя не залишилася без уваги елизаветинської драми – чи то турецька експансія на Захід, смерть Марії Стюарт, перемога над іспанською армадою, чергове сватання до королеви, «порохова змова», народне повстання, чи навіть актуальні парламентські дебати [84, с. 43].

У публічних театрах зі сцени обговорювалася, звісно ж, не лише об'єктивна інформація, а й різного роду чутки, плітки, домисли і цілеспрямована брехня про найрізноманітніші події, дійсні, можливі та неймовірні. Проблема достовірності інформації та впливу дезінформації (як ми назвали б це сьогодні) була добре знайома Шекспіру та його сучасникам, і це знайшло відображення в монолозі багатомовного Поголову (Rumour), який вимовляє Пролог до другої частини «Генріха IV»:

*«Поголос        Гей, слухайте! Хто ж затикає вуха,  
Як громозвукий Поголос лунає?  
Крилатим вітром, мов конем поштовим,  
Я мчу зі сходу на похмурий захід,  
Вістуючи події всьому світу,  
Перебрехи на всіх людських наріччях  
Невпинно язики мої лопочуть,  
Довірливі наповнюючи вуха.  
Віщую мир тоді, як лютий розбрат  
Кривавить світ із усміхом лукавим.  
Хіба ж не я, не Поголос, велить  
Скоріш війська для захисту збирати,  
Коли доба вагітна не війною,*

*А інішим лихом. Поголос – труба,  
 Що дмуть у неї заздросці, підозра  
 Та здогад. Грать на ній так легко,  
 Що і потвора з безліччю голів –  
 Людська юрба, безладна й легковірна,  
 До того вдатна» [28, с. 253].*

**г) масовий характер відвідування театрів публікою.** Слідом за першою стаціонарною театральною будівлею («Театром» Бербеджів) (див. додатки № 18-19) у Лондоні один за одним стали будуватися постійні публічні масові театри; як наслідок до початку XVII ст. їх налічувалося в столиці вже близько десяти [84, с. 45]. Не зважаючи на епідемії чуми, опір пуритан, заборони Ради міста Лондона і завдяки таланту акторів і драматургів, підтримці королівського двору й знаті, столичні публічні театри в останнє десятиліття XVI ст. зміцніли і набули приголомшливої популярності. Єлизаветинський театр, за великим рахунком, став прямим продовжувачем і спадкоємцем традицій середньовічного театру, у виставах якого брали участь усі члени спільноти й в універсальному герої (Everyman) якого кожен член загалу незалежно від соціального статусу, бачив особисто себе [84, с. 45].

Єлизаветинські драматурги звертаються з підмостків публічних театрів до настільки ж універсальної аудиторії, що регламентує все суспільство без винятків, усі прошарки, людей з різним рівнем освіти і забезпеченості, різних професій і навіть національностей (у шекспірівський час в Англії сформувалися великі емігрантські громади). Публічний театр просто неба (типу «дерев'яного О» «Глобуса») вміщував близько 3000 глядачів, і театри майже завжди були повні (якщо вірити свідченням їхніх супротивників пуритан і об'єктивних мандрівників-іноземців) [84, с. 45] (див. додатки № 20-21).

Згідно зі статистикою, у 1605 р. театри Лондона щотижня відвідувало близько 21 000 осіб, тобто більше восьмої частини жителів столиці з

передмістями. Місце «граундлінга» (глядача, який стоїть у партері) (див. додаток № 22) обходилося всього лише в один пенні; були й дорожчі місця – у галереях, які були по кишені більш забезпеченим глядачам, і на сцені, де сиділи переважно «носії шпаг». У будь-якому разі, відвідування публічного театру було справді доступне всім верствам населення, оскільки обходилося «дешевше, ніж кварта елю або найскромніший обід у лондонській таверні» [84, с. 46] (для порівняння – відвідування вистави в іспанських театрах тієї епохи вартувало 8 мараведі: це денний заробіток ремісника). Можемо констатувати, що починаючи з другої XVI ст. популярність публічних театрів стала очевидним фактом; дана обставина почала впливати на культурне життя Англії і, безумовно, формувала певні етико-естетичні смаки, крім того, впливала на соціально-політичний світогляд не лише представників еліти і освічених громадян, а й «ремісників, робітників мануфактур, прикажчиків, трактирників, їхніх слуг, дрібних торговельників, шахраїв та жінок легкої поведінки, які інколи заходилися гаряче дискутувати про виставу» [63, с. 12] (див. додатки № 23-27).

**д) театр як засіб «опублікування для суспільства свідчень і міркувань».** Театр, на думку Шекспіра, не вульгарне пристосування для розваги невігласів і не рупор банальних істин та безглузвих жартів, а «дзеркало», у якому світ («усякий вік і стан») і людська природа повинні знаходити свою «подобу й відбиток»... [25, с. 58].

Відстоюючи на рубежі XVI-XVII ст. достоїнств природної (що не спотворює образ людини) манери гри і прекрасно усвідомлюючи строкатий характер своєї публіки, Шекспір (вустами свого героя) з гіркотою відгукується про «партер» (граундлінги), «який здебільшого ні до чого не здатний, крім незрозумілих пантомім і шуму». Драматург протиставляє йому смак і схвалення глядача-«цінителя», чиє «судження повинно переважувати цілий театр інших» [25, с. 58].

Загальнодоступний англійський театр досліджуваного періоду виніс на підмостки п'єси, в яких обговорювали причини піднесення й падіння

государів і царств, методи сучасної політики, нелюдськість воєн і наслідки огорожень, змови і підступи макіавеллістів усіх мастей, проблеми тиранії й республіки, монархомахію і «божественне право» королів, особисту помсту і «божественну відплату», атеїзм і благочестя, способи досягнення багатства і той мінімум, який «потрібен людині»... [84, с. 48]. Так, відомий комедіограф-єлизаветинець Джон Лілі (1554-1606 рр.), актуалізував відомий з часів античності принцип Горація «розважаючи – повчай», що чітко простежується в його драматичних творах. Зокрема, у Пролозі до комедії «Сафо і Фаон» літератор пояснює, у чому саме полягає відмінність його комізму: «Ми маємо намір стимулювати цього разу внутрішнє захоплення, а не зовнішню легкість, викликати, якщо можливо, м'яку посмішку, а не гучний сміх, адже нам відомо, що мудрому поєднання доброї поради з дотепністю настільки ж приємне, наскільки дурневі – поєднання бурних веселощів з брутальністю» [100, с. 48].

В п'єсах «Сафо і Фаон» і «Галатея» представлено чимало алюзій на тогочасні події. Так, перша комедія, сюжет якої розгортається довколо взаємин у «любовному трикутнику» (Венера закохується у юнака-перевізника Фаона, який у свою чергу закоханий у незайману королеву Сицилії Сафо, котра відчуває до нього приховану пристрасть; богиня звертається з проханням до Купідона позбавити юнака почуттів до королеви, однак синок-бешкетник чинить на власний розсуд, вражаючи своїми чарівними стрілами серце сицилійської володарки, яка втрачає інтерес до Фаона), містить досить однозначні натяки на невдале сватання французького принца Франсуа Алансона до Єлизавети [100, с. 148].

Разом з тим, адресатом усього цього колоритного змісту впродовж майже трьох десятиліть на зламі XVI-XVII ст. залишався, як це не парадоксально, масовий, демократичний глядач, а не обрані *happy few* (нечисленні щасливчики) [100, с. 148].

Кожна п'єса Шекспіра зображує широке коло життєвих відносин: драматург змальовує різні верстви суспільства – від його верхів до самих



низів. Майже в кожній з них є і правителі держави, і знать, і люди середнього звання, і простий люд. У глядача й читача складається враження, що він ніби бачить перед собою в розрізі всю країну, все суспільство і водночас кожную людину окремо [66, с. 436].

У перший період творчості Шекспіра (1590-1601 рр.) ним були написані найкращі з його комедій, що вражають нас своєю жвавистю та іскристою дотепністю. Однак під покровом цих веселощів, що є віддзеркаленням характерної для епохи Відродження життєрадісності, Шекспір ставить великі проблеми і висловлює глибокі думки. В одній з найбільш ранніх його комедій – «Марні зусилля кохання» – зображується, як король Наварри і кілька його наближених вирішують зректися любові й зануритися у вивчення філософії [30, с. 232]. Однак прибуття французької принцеси з її фрейлінами перекидає їхні плани, оскільки всі вони закохуються у молодих дам, які приїхали. У цій п'єсі Шекспір критикує старе, схоластичне розуміння мудрості як чогось відокремленого від реального життя. Водночас він висміює модний у його час евфуїстичний стиль («витончений, дотепний», – напрям літератури в Англії елизаветинського часу. Характеризується вишукано-хитромудрим змістом і складається з великої кількості риторичних фігур і образних виразів). Шекспір сам віддав данину цьому стилю, відгомони якого чути ще в його трагедіях, але від самого початку Шекспір намагається здолати його в ім'я здорової природності й простоти. Наприкінці п'єси один із придворних, Бірон, зрікається словесної мішури і клянеться відтепер бути у висловлюванні почуттів простим і правдивим. В іншому монолозі той самий Бірон розкриває всю безглуздість аскетичної відмови від любові заради філософії, заявляючи, що любов – найкращий стимул до розвитку розуму [30, с. 305].

Для Шекспіра-гуманіста (на першому етапі його творчості) ключовим в проблемі королівської влади була особистість самого короля – моральні чесноти тієї особи, яка репрезентує главу нації.

Шекспір вирішував питання: чи повинен спадкоємець престолу з юних років рости майбутнім «помазаником Божим» і жити тільки інтересами рицарського середовища або, навпаки, він повинен виховуватися в реаліях повсякденного життя, на волі, без жодних штучних обмежень, спочатку стати людиною, а потім – зійти на престол [51, с. 343].

Головна проблема хронік – благо нації і король – вирішувалася Шекспіром у багатьох аспектах. Засуджуючи короля-узурпатора («Річард III») і показуючи драматичні долі безвольних і безвідповідальних монархів («Генріх VI» і «Річард II»), Шекспір доходив висновку про те, що зло таїться у самій людській «неповноцінності» королів. Це були люди, які вирости у світі інтриг і міжусобиць, наділені хибним уявленням про свою особливу обраність, зарозумілі, жорстокі та самозакохані. Свідомість власної всемогутності підносила їх над рештою людей, але вона й катастрофічно збіднювала їхні натури, позбавляла свободи, природності, простоти, людяності. Даючи могутність, влада з юнацьких років вбивала в них людські начала – саму радість перебування на землі. Такий оскоплений, морально спотворений володар не міг стати королем свого народу тому, що вже за самою природою своєю був неповноцінний як людина в її моральних проявах. Новий герой Шекспіра, принц Генрі, вийшовши за межі свого середовища, знаходив умови для природного розвитку, і на цьому благодатному ґрунті вирости натура відкрита, весела, талановита [51, с. 343]. Цього разу він сам став «творцем королів»: він наділив молодого Генріха такими людськими чеснотами, які з часом давали йому можливість стати честним і благородним правителем [51, с. 343].

Драматург відобразив світогляд своєї епохи в усьому його розмаїтті та протиріччях. Цей світогляд формувався на принципах середньовічної теології та ґрунтувався на доктрині Божественного предвизначення. Згідно з цією доктриною, Бог створив небо і землю, живі істоти і людину, визначивши кожному своє місце в ієрархічному ланцюзі Буття. Найнижче місце в цьому ланцюзі посідають елементи матерії – земля, вода, каміння і

метали. Трохи вище розміщені рослини й дерева, яким властиві ознаки життя. Наступна ланка – тварини, яким властиві почуття. Людина, яка наділена розумом і душею, посідає найвище місце в матеріальному світі, але вона – нижча й низинна істота стосовно світу небесного, в якому теж є своя ієрархія: серафими, херувими, архангели. І вінчає цю піраміду Буття Бог як вище творче та інтелігентне Начало [113, с. 221].

У п'єсах Шекспіра ми постійно зустрічаємо відображення уявлень про цей ієрархічний світоустрій. В фігурують переконання, що місце людини у світі, її доля визначається вищими сферами, положенням зірок на небі. Гармонійний порядок на небі – основа гармонії на землі, а порушення цієї гармонії призводить до соціального розладу – воєн, голоду, ворожнечі. Про це Шекспір говорить у «Троїлі та Крессиді»:

*«Якби ж планети із орбіт зірвались  
І шкереберть пішли – то скільки лих  
І знамень в світі сталося би, які б  
Пішли бунти, потопи, землетруси,  
Які жахи й страхіття, урагани,  
Гвалтовні переміни й потрясіння  
Основ ладу і спокою в державах!  
Коли щаблі зламуються в драбині  
Високих задумів – пропало діло!  
Чи то ж устоять без щаблів порядку  
Громади, школи, братства у містах,  
Торгівля супокійна із замор'ям,  
Родинне право, право первородства,  
Повага віку, скіпетри й корони,  
– Чи все оте устоїть без ладу?  
Розбий оті щаблі, розладь ті струни  
– Настане дисгармонія як стій» [33, с. 348].*

У творах Шекспіра чітко простежується ідея людської гідності. Так, Гамлет виголошує наступні слова: «Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постаті й рухів! Дією подібний до ангела! Тямою — до божества! Окраса Всесвіту!» [25, с. 44]. Але це тільки потенційна здатність людини уподібнюватися Богу, створювати свій розумний і прекрасний образ. Так само вона вільна й опускатися до рівня тварини. І про це також говорить Гамлет (див. додаток № 28):

*«Чи ж то людина, хто найбільшим благом*

*Вважає їжу й сон? Тварина, й годі.*

*Творець, який думками наділив нас,*

*Що бачить крізь віки, дав не на те*

*Нам здібності та богорівний розум,*

*Щоб гнів він у безділлі» [25, с. 84].*

Однак чому товариство цих «напівбогів» не тільки не викликає у Шекспіра захвату, – воно здається йому «тяжко хворим», таким, що страждає від «абсолютної моральної недуги»? [94, с. 253] «Усе огидне, що бачу я навколо» [32, с. 96], – вигукував поет у 66-му сонеті.

В умовах кризи гуманістичних цінностей Шекспір зумів, спираючись на їхній початковий зміст, створити приголомшливу за своїм реалізмом картину дійсності, що оточувала його. Не буде перебільшенням стверджувати, що соціально-критичний пафос змальованої ним картини можна порівняти в історії англійської суспільно-політичної думки XVI ст. лише з характеристикою стану справ в Англії, яку ми знаходимо в «Утопії» Томаса Мора.

Головний мотив трагедії «Гамлет» полягає в конфлікті гуманістичного ідеалу й дійсності. Це, насамперед, конфлікт старого і нового короля. Той «людиною був», а цей – король-лиходій, убивця. Це конфлікт ідеальної та

реальної держави. Перша заснована на злагоді, на соціальній гармонії, але реальність далека від ідеалу: «В державі датській завелась гнилизна» [25, с. 26]. І Гамлет небезпідставно каже: «Данія – в'язниця», і більше того: «Весь світ – в'язниця» [25, с. 43].

Замисливши викрити свого противника за допомогою театральної вистави в жанрі трагедії помсти, принц датський говорить:

*«Чував я, що запеклі лиходії,*

*В театр понавши, так мистецтвом гри*

*Вражались, що тут же признавались*

*Вселюдно в злочинах.*

*Убивство мовить*

*Без язика напрочуд красномовно» [25, с. 51].*

У тому ж «Гамлеті» головний герой говорить про призначення лицедійства, чия мета як колись, так і тепер була і є, «держати дзеркало перед природою, – тримати ніби дзеркало перед природою: являти чесноті її ж риси, писі – її ж вигляд, а всякому віку і стану – його подоби і відбиток» [25, с. 57].

У чому ж вбачав Шекспір причину моральної деградації сучасного йому суспільства? На відміну від християнських моралістів, він не вважав цю деградацію «початковою», тобто наслідком гріхопадіння. У його очах вона – явище історичне: людина поставлена в нові умови існування. Якщо вона як суспільний індивід у Шекспіра – надісторична, то «природа», мораль її схильні до впливу і змін [126, р. 26]. Дійсність, якою вона бачилася Шекспірові, вносила в людину «псування»: її «природа» ставала «хворою» (звідси – «хвороба», «совість, що страждає»). Збочення людської природи призводило до збочення суті всіх суспільних зв'язків, до порушення соціальної гармонії, до суспільного хаосу. Особисті відносини більше не

існують поза суспільством, за межами соціальної відповідальності. Відбувається взаємопроникнення особистого і суспільного.

Які ж найбільш згубні для суспільства причини моральної недуги? Весь перелік людських вад зводиться Шекспіром, по суті, до двох головних: жаги до багатства і жаги до влади. Прагнення до багатства породжує скупість, жадібність, хитрість, безсердечність. Під променями золота випаровуються всі християнські чесноти і кам'яніє людське серце. Жага влади, у свою чергу, породжує лестощі, підступність, віроломство, жорстокість, гординю, презирство до підлеглих, гонитву за показною величчю та славою [47, с. 143].

У складне переплетення сюжетних ліній трагедії «Король Лір» включена і притча на тему «Без омани не розбагатієш». Чесність і прямодушність Корделії позбавили її батьківської спадщини – вона пішла з дому безприданницею, тоді як хитрість і омана доставили її старшим сестрам по «половині спадщини» короля Ліра замість належної їм «законної третини» її. Багатство визначає не тільки характер стосунків батьків і дітей:

*«Батько в лахмітті на дітей  
Наводить сліпоту  
Багатий батько завжди миліший  
І на іншому рахунку» [29, с. 251]*

*«Так виродились люди...*

*Що повстають на тих, хто їх родив» [29, с. 293].*

Гонитва за блискучим металом перекутила суть понять, призначення всіх суспільних інститутів, і насамперед – призначення влади. Влада – «арбітр» між станами, «страж» справедливості, «захисниця» слабких, якою вона малювалася в традиційних «застереженнях» і проповідях, – тепер більше не приховувала своєї споконвічної суті прислужниці імущих. Відтоді як золото стало «рушійним нервом» суспільного життя, – у судах зникло правосуддя, суддя помінявся місцем зі злодієм, правий з неправим, порок з чеснотою. Усі попередні уявлення вивернулися назовні:

*«Стинись! Нащо розпусницю ти б'єш?  
 Бий сам себе: ти сам ладен би був  
 Чинити з нею те, за що бичуєш.  
 Лихвар повісив шахрая! Лахміття  
 Нам одкриває злочини, а пишна,  
 Підбита хутром дорогим одежа  
 Приховує. Позолоти порок –  
 І суд зламає спис об позолоту.  
 Немає винних на землі, нема –  
 Я вам кажу! Стаю на захист їм,  
 Бо маю силу заклепить уста  
 Всім суддям. Ти, скляні купивши очі,  
 Вдавай, як ті політики безчесні,  
 Що бачиш ти, чого не можеш бачить» [29, с.  
 321].*

Що стосується міри суспільного зла, котре виникало з жаги влади, яка охопила можновладців, – то вона мало в чому поступалася злу, яке породжувала жага багатства, бо в кінцевому підсумку до нього ж зводилася. Відомо, що категорія влади в епоху абсолютизму взагалі й абсолютизму Тюдорів зокрема, набула принципово іншого сенсу, якщо порівняти із середніми віками (хоча мета влади, зрозуміло, залишалася тією самою) [126, р. 26]. Оскільки єдиним джерелом влади в країні став король, то всі особи, причетні до влади, могли бути лише його підданими. Влада ж «на місцях» іменем «родового права» її носіїв пішла в минуле, стала анахронізмом. Якщо мовою політики цей переворот у конституюванні влади означав кінець феодальної роздробленості, то мовою «цивільного вжитку» йшлося про те, що король став єдиним одержувачем публічних (державних) доходів країни, а відтак – монопольним їхнім розпорядником [118, р. 42]. Звідси стає

очевидним, що «жага влади», особливо в Тюдорівську епоху, зовсім не означала, ніби охоплені нею прошарки оскаржували королівський суверенітет. Йшлося для них лише про місце «під покровом» корони, простіше кажучи – про ступінь причетності до королівської скарбниці. Саме такий характер вже носила громадянська смута в Англії XV ст. – Війна Троянд; таке, по суті, підґрунтя епідемії місництва, що охопила англійське суспільство (насамперед англійське дворянство) у XVI ст. Олії у вогонь підлило посилене за часів Тюдорів проникнення на державні посади – аж до найвищих – «неродовитих», «вискочнів», «простолюдинів».

Та обставина, що такі «нові люди» як Волсі (який досяг сану архієпископа Кентерберійського і кардинала) або Томас Кромвель (який змінив Мора на посаді лорда-канцлера королівства), виявилися при дворі Генріха VIII (див. додаток № 29) на голову вищими за багатьох представників «стародавніх родів», – мала б видаватися останнім як така, що «загрожувала б самим основам» державного буття, оскільки традиційно владу розглядали як природжену функцію і «право» знаті.

В результаті місництво як суспільне явище в Англії XVI ст. проявлялося у двох аспектах: 1) суперництво «ступенів» знатності в рамках «родовитого» дворянства і 2) суперництво між представниками останнього і «дарованого дворянства» [47, с. 146]. За дикістю (із сучасного погляду) проявів місництва ховалися мотиви, цілком зрозумілі. Ступінь наближеності до вершин влади – це міра «благодатного дощу», який у вигляді пенсій, синекур, подарунків тощо виливався на голови служителів трону. В даному контексті варто навести відому сцену з п'єси «Генріх VI», де якій зображено місництво у XV ст.:

*«Сомерсет           Ходім, ходім, мій славний Де-Ла-Пулю.*

*Про що нам розмовляти з мугирем?*

*Уорік               Бог свідок, зводиш наклеп, Сомерсете.*

*Бо дід його був Кларенс Лайонел,*



*Едварда Третього законний син.*

*Чи ж він мугир, з пракоренем таким?*

*Плантагенет Та він же тільки в цім священнім місці*

*Такий хоробрий на язик, нікчема.*

*Сомерсет Клянуся богом – ці слова обстою*

*На кожнім клатті рідної землі.*

*Хіба не був твій батько Річард Кембрідж*

*За зраду страчений? Скажи, хіба*

*Тебе ця зрада не заплямувала*

*І не позбавила дворянських прав?*

*Той злочин ще живе в твоїй крові.*

*Мугир ти, доки честі не повернеш» [27, с. 74].*

Усі суспільні зв'язки відтепер базувалися на корисливості та розрахунку, золото перетворилося на кінцеву мету людської діяльності. Не дивно, що еталоном усіх суспільних зв'язків стала відкрито або завуальовано виступати угода купівлі-продажу. «В наш крамарський вік, зауважує Фальстаф (див. додаток № 30), – так дешево цінують доброчесність, що справді хоробрій людині залишається хіба що водити ведмедів. Глузд обернувся на шинкаря і всю свою кмітливість марнує на виписування рахунків. Усі інші таланти, властиві людині, так споганені нашим віком, що не варті агрусової ягоди» [28, с. 265].

Однак, можливо, найнеймовірніше відхилення від «споконвічного» порядку речей полягало в тому, що вивернувся навиворіт сенс самого поняття «порок» [121, р. 18]. Розуміння пороку як моральної категорії, як властивості «природи» людини (властивої їй від народження або набутої) змінилося уявленням про порок як про категорію соціально-майнову. XVI століття і тут повністю відійшло від середньовічних «повчань». Справді,

середні віки лестили бідності, піднімали її на щабель «святості» або, принаймні, наближали до неї на найкоротшу відстань. Етика Відродження і особливо «протестантська мораль» Реформації виходила з тези протилежного: бідність ототожнювали апріорі з вадою, вона – зримий знак вади, ба більше, «гніздо», «джерело» усіляких вад. Іншими словами, бідність – свідчення людської неповноцінності її носія. І не було в єлизаветинській Англії постаті, яку більш засуджували, зневажали, більше відкидали, ніж бідняк. Про бідняків говорили не інакше як про «покидьків суспільства», «волоцюг», явних «зłodіїв» [47, с. 146]:

*«Ще сам жебрак, то й ремствую на них,*

*Кажу: багатство – щонайтяжчий гріх.*

*А збагатівши, вельми доброчесний,*

*Казатиму: найтяжчий гріх – убозтво» [21, с. 31].*

Уся відмінність в соціально-етичній значущості цих оцінок полягала у тому, що гріховність багатія мала стосунок до його статусу в «світі потойбічному», тоді як «порочність» бідняка вказувала на його статус у житті земному, тобто в суспільстві. І це найбільш переконливе свідчення беззмістовності – в плані соціальному – абстрактного ідеалу ренесансної особистості. Його історична обмеженість виявляється, зокрема, в тому, що в цьому ідеалі чеснота майнової забезпеченості, що звільняє від виснажливої фізичної праці, була чимось на кшталт мовчазної передумови. Немає нічого дивного, що за межами кола самих гуманістів особистість, наділену видатними моральними і духовними якостями (якщо слідувати зазначеним ідеалам), мала сенс шукати майже виключно в середовищі «сенаторського класу» [47, с. 148]. Сама думка про можливість виявити подібну особистість серед ораторів і наймитів, гончарів та мідників здалася б освіченому розуму дикою, зокрема, в умовах Тюдорівської Англії. Недарма ж усі настанови про виховання за прикладом трактату Еліота «Правитель» адресувалися дворянам – як природженим магістратам [47, с. 148].

Моралісти Відродження найбільш інтенсивно розробляли проблему моральної відповідальності особистості перед суспільством. Індивід знаходить, утверджує себе тільки в суспільстві собі подібних, через суспільство. Зі свого боку Шекспір чітко розрізняв й інший бік цієї проблеми – соціальну відповідальність суспільства за долю індивіда, за те, якою мірою умови дадуть йому змогу проявити, реалізувати свої «Божественні потенції» [47, с. 149].

Комедія «Приборкання норовливої» («The Taming of the Shrew»), як і «Комедія помилок», на перший погляд може здатися усього лише гротеском, легким жартом. Шекспір запозичив свій сюжет з п'єси невідомого автора, яку надрукували 1594 р. під заголовком «Приборкання однієї норовливої» («The Taming of a Shrew»), а написана вона, ймовірно, кількома роками раніше. «Приборкання однієї норовливої» – типовий дошекспірівський або, точніше, догуманістичний твір, наскрізь просякнутий проповіддю «патріархального» послуху: грубий і тупий, але рішучий Ферандо «приборкує» непокірну Катаріну, доки та, остаточно зломлена, не лише стає слухняною рабинею чоловіка, а й виголошує для повчання іншим дружинам виснажливу й безбарвну проповідь про необхідність повної покори чоловікам.

Шекспір використав цей примітивний фарс як матеріал для своєї комедії. Деякі деталі він запозичив із «Підмінених» Аріосто (перекладених англійською мовою Гаскойнем) і, можливо, з італійської «комедії дель арте» [85, с. 21].

Порівнюючи «Приборкання норовливої» з її англійським прототипом, ми бачимо, по-перше, що Шекспір переніс місце дії з фантастичних «Афін» у сучасну йому Італію. По-друге, він переніс дію з аристократичного середовища в середовище заможних містян, до того ж під італійськими покривами чітко проглядається англійська дійсність. На тлі цього міщанського середовища виділяється дворянин Петруччо. Утім, сам він давно вже махнув рукою на своє дворянство, як і на свій старовинний,

занедбаний заміський будинок. Він став воїном і мореплавцем, одним із тих шукачів пригод і наживи, яких так багато з'явилося на «світанку» первісного нагромадження капіталу в Європі.

За його власними словами, з Верони до Падуї його приніс «той вітер, що жене всіх юнаків шукати щастя по світах, не вдома» [31, с. 87]. Петруччо один на один веде бій за удачу. Цей неймовірний молодий чоловік з'являється в доволі нудному товаристві старозавітних, патріархальних містян. Вони люблять посидіти, побенкетувати, похвалитися своїм. Старий Баптіста з безтурботною відвертістю торгує донькою, вирішуючи видати Б'янку за того з двох наречених, який виявиться багатшим. Петруччо засумував, «все сидіти і сидіти, їсти і їсти» [31, с. 119] – скаржитесь він навіть під час весільного бенкету. У цьому затхлому світі нудиться Катаріна. Щоб яснішим став її образ, згадаємо про дошекспірівський фарс. Там ми не знаходимо Б'янки. Для чого ж вона знадобилася Шекспірові? Як переконаний М. Морозов – у протиставленні двох сестер розкривається основна, і до того ж чисто шекспірівська, думка [85, с. 22]. Б'янка на вигляд «ніжна голубка» [31, с. 113]. «Скромною дівчиною» [31, с. 93] називає її простодушний Лученцо, «покровителькою небесної гармонії» [31, с. 106] – Гортензіо. Варто їй, однак, вийти заміж, як ця смиренниця «показує свої кігтики». Вона не тільки не приходить на поклик чоловіка, але при всіх називає його дурнем [31, с. 147].

Катаріна ж, цей «диявол», на загальний подив, є люблячою дружиною. Обидві виявляються не тими, ким здаються. Зовнішність і внутрішня сутність, мовою Шекспіра – «одяг» і «природа», не тільки не відповідають, але в даному випадку прямо протилежні одне одному. Петруччо робить тому зовсім не те, що робив його прототип Ферандо: він не «приборкує» дружину. Як і Шекспір, він тільки відкриває справжню «природу» Катаріни. Їй тоскно в тому середовищі, в якому їй доводиться жити. Вона обурена тим, що батько відноситься до неї як до речі, як до товару. Вона «норовлива» тому, що всі навкруги знуцаються з неї.

Чарівність гарячої, запальної Катаріни – в її щирості. Щоправда, її протест набуває неприборканих, навіть диких форм. Але не варто забувати, що перед нами люди, які не вирізнялися ні вишуканістю манер, ні стриманістю почуттів. Катаріна – сильна, повнокровна людина Відродження. Її характер типовий саме для Англії того часу. Її протест проявляється у її примхах: у тому, що мовою тієї епохи позначалося словом «humour». Тільки-но зустрівшись із Катаріною, Петруччо одразу ж розгадав, що її «норовливість» «лише humour». І він «перемагає її, її ж примхою», як каже слуга Пітер [85, с. 22].

Поведінка Петруччо – свого роду пародія на «примхи» Катаріни. Як відзначають дослідники, «Катаріна бачить у поведінці Петруччо свій власний характер у карикатурі» [85, с. 22]. Від «норовливості» Катаріни не залишається й сліду, і наприкінці п'єси Катаріна виголошує монолог, що ніби проповідує «патріархальний» закон беззаперечного підпорядкування волі чоловіка [31, с. 147-148]. Історія Петруччо не менш дивовижна, ніж історія Катаріни. Він прибув до Падуї з відвертим наміром одружитися на багатій нареченій. Проте, зустрівшись із Катаріною, він одразу зрозумів, що під «одягом» норовливості тут прихована людина, яка на голову вища за навколишнє середовище. Він поставив собі за мету знайти справжню Катарину і для здійснення своєї мети вдався до різних примх.

Справжній сенс його намірів проявляється лише в алегоричних вчинках. Він з'являється на весіллі в гротескному лахмітті. Це не просто примха. Він сам пояснює сенс свого вчинку: «Адже вона бере мене, а не мою одягу» [31, с. 112]. Той самий мотив повторюється і в заміському будинку, коли Петруччо відбирає у Катаріни нову пишну сукню:

*«Хай бідна одіж, та гаман тугий*

*Бо тільки дух збагачує нам тіло.*

*Як сонце чорні хмари прориває,*

*Так честь крізь найбільшню одіж сяє.*

*Хіба від жайворона краща сойка  
Тим, що у неї пір'ячко барвисте?  
Або гадюка краща за вугра,  
Бо спину має в гарних візерунках?  
Ні, любя Кет, не станеш гірша ти  
Від того, що одягнена не пишно» [31, с. 131].*

Найбільшим відомим з усіх молодших сучасників Шекспіра дослідники вважають Бена Джонсона (1572-1637 рр.) (див. додаток № 31). Його драматургія була явищем надзвичайно самобутнім, що відкривала нові шляхи розвитку англійської драми. З самого початку Джонсон відчував себе реформатором сцени. Шекспірівському театру поетичного синтезу Джонсон протиставив власні ідеї про природу драматичного мистецтва, висловлені ним у передмовах до своїх п'єс і в спеціальних нотатках. Відштовхуючись від поглядів відомого поета і романіста єлизаветинської пори Філіпа Сідні, сформульованих у трактаті «Захист поезії», де естетика Аристотеля трактувалася в неоплатонічному дусі, Джонсон розвивав теорії, близькі до класицизму. Так, він критикував сучасну англійську драму за її «неправильність» з точки зору класицистських норм і вимагав від художників більш точного слідування природі на основі принципів побутового реалізму. Спонтанності творчості він протиставляв раціональне начало й підкреслював морально-дидактичне призначення мистецтва. Знаменита ж теорія «гуморів»<sup>2</sup> Джонсона будується на виділенні в характері героя однієї особливої риси, що порушувала гармонію особистості і розумілася драматургом як слабкість або примха його персонажа [54, с. 19].

Заслуговують на увагу теоретичні висловлювання Джонсона про інтелектуальний потенціал драматурга, сформульовані ним в записній книжці

<sup>2</sup> Переклад терміна *humour* з англійської мови становить труднощі, оскільки в сучасній українській мові йому немає відповідності. Ми користуємося словом «гумор» у тому сенсі, який надавав йому Бен Джонсон. «Примха», «дивацтво», «настрій» – такими є еквіваленти джонсонівського гумору. Ми пов'язуємо їх із гумором у звичайному сенсі (як різновид смішного) лише в тих випадках, коли та чи інша поведінка персонажа викликає сміх. Однак Джонсон радше схильний до добродушного сміху, ніж до сміху сатиричного. Тому використовуючи термін «гумор» необхідно мати на увазі, що йдеться не стільки про смішне, скільки про щось характерне для даного персонажа [44, с. 195].

під назвою «Устої або Відкриття»: «Ми насамперед вимагаємо від письменника начитаності та старанності до науки, бо тільки вони роблять його цілісною людиною, даючи йому можливість не тільки знати історію і зміст будь-якої поеми, а й уміти належним чином розпорядитися своїм матеріалом, застосувавши до нього відповідний стиль. Не можна відразу стати поетом тільки тому, що тобі наснилося, ніби ти був на Парнасі або, як то кажуть, змочив свої губи в Геліконі. Для цього потрібно щось більше, бо до природи, вправ, наслідування і вивчення необхідно додати мистецтво, що надає їм всім досконалість...

Я знаю, що ніщо так не спонукає до [занять] літературною творчістю, як знайомство з античними авторами. Але не варто спиратися тільки на їхній авторитет. Кожному зауваженню древніх ми можемо протиставити результати власного досвіду. [...] Щоправда, вони проклали нам шлях, але як вожді, а не як повелителі. Істина відкрита для всіх, і нікому не дано робити її єдино своїм надбанням. [...]» [49, с. xxx].

Слизаветинській романтичній традиції, що досягла апогею у творчості Шекспіра 90-х рр. XVI ст., Бен Джонсон протиставив свою комедію. Поетизація вільного почуття не займала драматурга, любовно-авантюрний елемент дії відігравав у його комедіях лише незначну роль, а взаємини людини і суспільства трактувалися з принципово нових позицій. Вже у двох ранніх п'єсах Джонсона – «У кожного свої примхи» (1598 р.) й «Усі без своїх примх» (1599 р.), намітилися характерні риси його комедій, де теорія «гуморів», що давала можливість автору вивести на суд глядачів галерею різноманітних характерів, була лише фундаментом, на якому зводилася будівля жанру. Дослідники визначають його як жанр «міської комедії», в якій переважають сатиричні мотиви, а дія, зазвичай, розгортається в сучасному драматургу Лондоні. Міська комедія поєднала традиції мораліте, інтермедій, римської та народної італійської комедій зі злободенним досвідом елизаветинської сатири в прозі й поезії, створивши оригінальний синтез [54, с. 21].

У своїй першій зрілій комедії «Вольпоне» Джонсон звернувся до теми влади грошей. Хоча Вольпоне генетично близький до аморальних Варавви і Шейлока, світ комедії Джонсона є співставимим вже не стільки з цими п'єсами 90-х рр., скільки з «Тімоном Афінським», де зображений повний розпад всіх людських зв'язків, місце яких зайняв відверто меркантильний розрахунок. Саме тому попервах нестримно щедрий і людинолюбний Тімон, прозрівши, перетворюється на озлобленого мізантропа й назавжди залишає суспільство. Проте, якщо прозріння трагічного героя Шекспіра вартувало йому життя, – то зовсім інакше складається доля комічного героя Джонсона – італійського вельможі Вольпоне. Він невіддільний від сформованої в суспільстві системи духовно-матеріальних відносин вдало використовує цю систему у своїх цілях. Зрозумівши, що блиск золота «затьмарює сонце» і «підпорядковує собі чесноту, честь і славу», Вольпоне прикидається вмираючим, щоб виманити більше грошей і подарунків від людей, які сподіваються стати його спадкоємцями [9, с. 153]. Хитромудра інтрига героя відкриває перед глядачами сатиричну панораму вдач. Всім тут править голий чистоган, якому легко приносяться в жертву природні людські почуття батька та сина, чоловіка й дружини, а правосуддя цинічно виправдовує лиходіїв, караючи невинних. Й лише непередбачений поворот дії приводить п'єсу до благополучної розв'язки [54, с. 22].

Обожнювання золотого тільця, якому поклоняється Вольпоне, гротескно гіперболізується автором. Його герой – особистість по-своєму титанічна, йому тісно у вузьких рамках комедії фарсу. Про це явно свідчить фінал п'єси, де Вольпоне, відкинувши вдавання, відкриває своє справжнє обличчя. Так вже знайома нам за трагедіями тих років проблема зворотної сторони ренесансного титанізму, зазвучала тепер і в комедії [54, с. 23].

Розчарування Б. Джонсона у сучасності набуває форми певної ностальгії за минулим, що простежується в п'єсі «Чорт виставлений віслюком». На відміну від Шекспіра, який вважав привабливим рицарський ідеал, Джонсон із тугою згадує стабільність і визначеність, властиві суворо



регламентованому середньовічному світу. Багато дослідників відзначають специфіку сюжету джонсонівської комедії, в якому «алегоричне і реалістичне перемішано ретельно і зі знанням» [54, с. 23]. Традиційний для мораліте сюжет будувався на протиставленні Добра і Зла, які борються за душу людського роду. Останній був традиційно представлений алегоричною постаттю, такою, наприклад, як Людство (у мораліте «Замок Стійкості» та «Людство», 1465-1470 pp.) або Будь-яка Людина (в однойменному мораліте, створеному в 1495 р.). В усіх цих алегоричних моралізаторських драмах людину спокушають, нерідко – з певним успіхом Гріхи, захищають її – Чесноти [95, с. 100]. Згодом завдяки втручання Бога, Милосердя, Сповіді або аналогічних їм персонажів, герой рятується [95, с. 100].

Традиційний для мораліте сюжет у джонсонівській комедії комічно перевернутий; дві злі сили – Меєрплут і Сатана (через Пага) – спокушають Фіцдупеля (Людство)». Варто стисло проаналізувати сюжет цієї вистави. У положенні спокушеного в комедії опиняються три персонажі: сквайр Фіцдупель, його дружина Франсіс і сам Паг. Усі вони піддаються спокусі й долають її завдяки допомозі ззовні. Історії спокус, що становлять три сюжетні лінії комедії, розвиваються протягом одного дня.

У центрі першої сюжетної лінії стоїть норфолкський поміщик Фіцдупель, який проживає в Лондоні. Це багата, але дурна, марнославна і самовпевнена людина. Його спокушає прожектер Меєрплут, який обіцяє, осушивши море, зробити його герцогом Утопійським. Меєрплут уміло грає на марнославстві Фіцдупеля, говорячи йому: «Сер, ви – джентльмен Приємної зовнішності та поведження // До такого стовбура прищепити хотілося б ще й гідний титул» [10, с. 417].

У зображенні цієї смішної ситуації драматург ґрунтувався на історичному факті, загостривши його до абсурду. Відомо, що в останні роки правління Єлизавети англійський парламент розглядав питання про осушення болотистих земель у районі Кембриджу, а 1630 р. ерл Бедфорд заснував «Едвенчерс компані», щоб осушити південну частину боліт на

острові Або, і роботи були завершені під керівництвом його сина Вільяма [95, с. 103].

Фіцдупель легко піддається на плутні прожектера і його двоюрідного брата Драчліффа, представленого йому як магістра суперечок, бо жадає знатності та багатства. Під різними приводами Меєрплут і Драчліфф виманюють у Фіцдупеля гроші та коштовності; заплутавшись у їхніх словесних пастках, він навіть готовий підписати документ, який передає під їхню опіку все його майно. Як відверто каже Меєрплут, «Ми можемо знову дурня обдурити // Він тут втягнувся у сварку і має намір обрати опікуна, щоб передати свої статки // Папери вже готові» [10, с. 469].

Лише втручання Смелтона, який хитрістю добився того, щоб опікуном став благородний сквайр Гудмен, рятує Фіцдупеля від повного банкрутства. Однак шахраї на цьому не заспокоюються і намагаються довести, що Фіцдупель розпорядився призначити опікуном своїх статків Гудмена під впливом причини, яку на нього нібито наслали його дружина і Смелтон. За навучення своїх «благодійників»-шахраїв Фіцдупель погоджується зобразити одержимого бісами. В історії цього героя Меєрплут і Драчліфф виконують ту саму функцію, що Гріхи в традиційному мораліте. Йдучи в них на повіді Фіцдупель має шанс зануритися в порок, але від остаточного падіння його рятує втручання... Сатани. Почувши, що диявол забрав його слугу Пага з в'язниці, куди той був запроторений за крадіжку, Фіцдупель усвідомлює існування вищих сил, відмовляється від омани і кається. Сатана у даному випадку мимоволі постає як блага сила, що рятує героя [95, с. 104].

Друга сюжетна лінія комедії розкриває історію дружини Фіцдупеля, прекрасної та добродішної Франсис. В якості її спокусника виступає Смелтон. За допомогою дотепної витівки з плащем він отримує можливість поговорити з нею, завдяки винахідливості своєї жінки зустрічається з нею наодинці і, нарешті, в ролі знатної іспанки має повну можливість домагатися її прихильності.

Витівка з плащем полягає в тому, що, знаючи про скупість і марносластво Фіцдупеля, Смелтон віддає йому свій красивий і дорогий плащ в обмін на право поговорити протягом п'ятнадцяти хвилин з його дружиною з умовою, що чоловік буде присутнім під час розмови. При цьому за умовами договору бути присутнім Фіцдупель право має, а ось втручатися в розмову не може, що дозволяє Смелтону відкрито освідчитися Франсис у коханні. Коли невдовзі після цього залицяльник намагається відвідати її, що неможливо через пильність ревнивого чоловіка, молода жінка велить слугі передати йому: «Щоб не смів він більше з'являтися // У вікні готелю – тому, що навпроти мого балкону» [10, с. 423].

Правильно зрозумівши натяк, Смелтон займає саме цей готельний номер і отримує можливість зустрітися з коханою, бо через вузькість вулиці балкон та вікно практично примикають один до одного. Побачення героїв перервано Фіцдупелем, але кмітливий Смелтон вишукує новий спосіб спілкування з прекрасною Франсис.

Фіцдупель, який вже уявив себе герцогом, воліє покращити манери дружини та шкодує, що «Немає жіночих шкіл і академій // Лиш тільки чоловічі... Я в них сам навчався Поставі і поклонам» [10, с. 433].

За допомогою Меєрплута Смелтон, переодягнувшись у жіночий одяг, прикинувся знатною іспанкою, яка «Знається на гарних манерах // І навчити може, хоч даму, хоч легковажну дівку // Як правильно себе вести» [10, с. 434].

Ще разючіше, порівняно з традицією, змінилася історія чорта, що становить третю сюжетну лінію комедії. З цього приводу Р. Вотсон зазначав наступне: «Традиційна драма найсерйознішим чином зазнає поразки в “Чортові, виставленому віслюком” під час спроби Пага розіграти мораліте, в якому він би з'явився з пекла, щоб спокусити й втягнути в гріх Усяку людину. Джонсон перевертає ці традиційні очікування тим, що Паг, наче в пастку, потрапляє у світ, де він, по суті справи, стає Будь-яким дияволом, якого доводять до відчаю націлені на власну вигоду інтриги всіх людських

істот навколо нього. Як і постать, що зображує людський рід, Паг піддається випробуванням, не витримує їх, його проклинають і відправляють у пекло» [цит. за: 95, с. 105].

На початку комедії Паг просить свого повелителя Сатану відправити його на землю і дати місяць терміну, «як дається // Будь-якому недовір'ю з чортів» [10, с. 400]. Отримавши відмову, Паг благає: «Лиш дайте мені тиждень // І виділіть в супутники будь який Порок // Тоді побачите, на що я здатен» [10, с. 401].

Тут «недовір'ю із чортів» прямо натякає на традиції мораліте. До другої половини XVI ст. велику роль у п'єсах цього жанру відігравав Порок. Будучи «протагоністом сил Зла», цей персонаж створював і розвивав конфлікт, породжував і підтримував інтригу майже в кожному мораліте [95, с. 106].

В усіх трьох сюжетних лініях комедії, як ми бачимо, традиційні для середньовічних мораліте історії спокуси іронічно переосмислені і парадоксально перевернуті, що допомагає драматургу повніше представити глибину вад і пороків, у яких загрузли його сучасники.

Традиції Ренесансу розвивала творчість двох інших драматургів початку XVII ст. – Томаса Хейвуда і Томаса Деккера. Їхнім улюбленим жанром була не сатирична комедія звичаїв у дусі Джонсона, популярна ще в 90-ті рр. романтична комедія. Однак цей жанр в інтерпретації Хейвуда і Деккера набув нових рис, які суттєво відрізняли їхні твори від шекспірівської романтичної комедії. У поетично цілісному і гармонійному театрі Шекспіра, в одній і тій же самій п'єсі на рівних жили і афінські підмайстри, і герцог, і казкові ельфи. У Хейвуда та Деккера такий симбіоз був би неможливий, оскільки їхні п'єси, написані для відкритого театру XVII ст., були розраховані на запити певної частини глядачів. Це були в переважно галасливі лондонські підмайстри, які тіснилися в партері, а також їхні господарі, дрібні буржуа і небагаті джентрі, котрі починали поступово зближуватися з ними в ідеологічному плані. Вони були раді побачити на

сцені людей, подібних до себе. Звісно, для них потрібно було писати не так як Шекспір, Джонсон чи Чепмен [54, с. 24].

Зі щирою любов'ю було зображено життя простих ремісників у тісно пов'язаній зі стихією народних карнавальних веселощів комедії Деккера «Свято черевичника» (1599 р.). Її герой знатний дворянин Роуланд Лесі, на якийсь час ставав скромним майстром з виготовлення черевиків, щоб одружитися з коханою дівчиною з міщанського середовища, яку батько не хотів видавати заміж за аристократа, і сам король приходив у гості на обід до веселого й сповненого невгамовною енергією господаря Лесі Сімона Ейра – «справжнього чоботаря та джентльмена благородного ремесла» [5, с. 137]. У пізніших п'єсах Деккера веселощі пішли на спад і поступово посилювалися моралізаторські тенденції.

Відомо, що пуритани оголосили запеклу війну театру, назвавши його «розсадником розпусти». Чим далі, тим більше акторам і драматургам доводилося захищати улюблене мистецтво, аж до складання памфлетів, що, зокрема, і робив Хейвуд. Однак парадоксальним чином позитивна програма Хейвуда і Деккера низкою рис перегукувалася з пуританською етикою, яка декларувала ідеали працьовитості, помірності, тверезості та скромності. Численні проповідники-пуритани початку XVII ст. постійно звеличували тихі радощі затишного сімейного життя та святість домашнього вогнища, люто тавруючи розбещеність світських звичаїв [88, с. 230]. Приблизно те саме, хоч і на свій манер, робили Хейвуд і Деккер, які ідеалізували побут дрібних буржуа, котрі в їхніх п'єсах протистояли аморальним аристократам своєю непідкупною чесністю та відданістю старим патріархальним ідеалам [54, с. 24].

У п'єсі Сіріла Тернера «Трагедія месника» (1607 р.) її головний герой Віндіче (по-італійськи – месник, але він же викривач звичаїв) поставав перед публікою з черепом своєї нареченої, яку кілька років тому отруїв старий герцог за відмову стати його коханкою. З вини герцога помер в опалі й

шляхетний батько Віндіче. Щоб найкраще здійснити свою помсту, Віндіче поступив у ролі звідника на службу до сина герцога – розпусного Луссуріозо.

Чим далі розгорталася дія п'єси, тим повніше глядачі відчували безвихідно-похмуру атмосферу загального пороку та зла, що просякнула весь двір старого герцога. Й трагедія героя-месника в тому і полягала, що, з радісним захопленням здійснюючи свою помсту, він повністю втрачав моральну дистанцію викривача пороків і сам ставав частиною аморального середовища, в якому перебував. Автор наділив майже кожного героя трагедії визначним ім'ям, що втілювало певну рису його характеру, його «гумор». Однак не менш важливо, на наш погляд, вказати на традицію середньовічних мораліте, куди сягало коріння його творчості, – адже майже кожен персонаж «Трагедії месника» втілював певний порок, що рухав його вчинками [54, с. 28]. Сюжет твору, по ман'єристськи ускладнений, де є багато побічних сюжетних ліній, зіштовхував усіх героїв, які до кінця п'єси знищують один одного. У глядачів справді могло скластися враження, що всі дійові особи трагедії кружляють у химерному танці смерті, заповнюючи сцену все новими й новими трупами. Під завісу, з вихваляння вибовтавши свою таємницю, гинув і сам герой-месник, якого новий володар стратив з побоювань, щоб Віндіче не нашкодив йому у майбутньому [18, с. 118]. Безумовно, за всією складністю інтриги відчувалася тверда рука автора, який впевнено розплутував сюжетні колізії; з іншого боку – проглядала його жорстка позиція сатирика-мораліста. Комедія-фарс і похмура трагедія помсти, ці, здавалося б, два протилежні полюси, в дусі ман'єризму, що постійно грає контрастами, гостро зіштовхуються в п'єсі, нерозривно сплітаючись у багатьох її сценах. У задушливому світі двору герцога, де люди живуть за «законами джунглів», не знаючи жодних духовних ідеалів, – діє якась «Вища Іронічна Справедливість» [127, р. 111], що воздає кожному по його заслугам і його ж власними засобами. Тернер далекий від нігілізму своїх героїв. Для нього справжнє Добро пов'язане зі старими патріархальними цінностями,

яким немає місця при дворі герцога, але які є десь за сценою, створюючи належну моральну перспективу.

Друга п'єса Тернера – «Трагедія атеїста» (1611 р.) у художньому відношенні поступається «Трагедії месника». Тут вже немає колишньої цілісності, а повчально-дидактичні пасажі подекуди здаються занадто прямолінійними. Однак згущена атмосфера зла, в якій живуть і діють герої, тут та сама. Як видно з назви, герой трагедії д'Амвіль, подібно до Фауста Марло, сповідує атеїзм. Проте герой Тернера не ставить собі титанічних завдань Фауста, і абсолютне знання не вабить його. д'Амвіль швидше вульгарний макіавелліст, який рветься до грошей і влади. Його атеїзм зводиться до примітивного обожнювання природи на кшталт шекспірівського Едмонда з «Короля Ліра» і до не менш безсоромного, ніж у Едмонда, аморалізму. д'Амвілью протистоїть Шарлемон – благородний герой-стоїк. Хоча д'Амвіль вбиває батька Шарлемона, розлучає його з нареченою і відправляє у в'язницю, Шарлемон відмовляється від помсти, передаючи її «царю царів». І у фіналі трагедії д'Амвіль, бажаючи власними руками стратити Шарлемона, випадково завдає собі смертельну рану [12]. Іронічна Справедливість у світі, позбавленому справедливості, і в цій трагедії Тернера вирішує долю героя.

Отже, драматургія Шекспіра увібрала в себе не лише літературний досвід національної драми – вона постійно перебувала на народній сцені, і це багато в чому визначало її філософські, політичні та моральні ідеї, всю її образну структуру.

Шекспір у своїй творчості глибоко інтерпретував ідеї гуманізму й показав їхні історичні межі. В його п'єсах ми знаходимо гуманістичну концепцію світу в цілому близьку гуманістам інтерпретацію таких цінностей як гідність людини, неоплатонічну ідею любові як універсальної сили, що пов'язує людину з природою. Шекспір поділяв із гуманістами оптимістичну віру в те, що світ заснований на законах гармонії. Тому він вірив у

досконалість і гідність людської особистості, в її безмежні можливості. Разом з тим, у його творах помітна й обмеженість гуманістичного світогляду.

Серед різнорідних впливів, що визначили специфіку творчості сучасників Шекспіра, суттєву роль відіграли традиції середньовічної культури, зокрема, традиції мораліте, добре відомі глядачам того часу. Їхнє іронічне переосмислення посилювало критику сучасності й допомагало авторам висловити шкодування про те, що однозначні моральні критерії Середньовіччя перестали бути дієвими. Звернення драматургів до культурних традицій попередньої епохи відображає характерний для перших десятиліть XVII ст. в Англії сумнів у моральних цінностях та орієнтирах Нового часу, з його протестантською етикою.



### РОЗДІЛ 3. БОРОТЬБА ПУРИТАН ПРОТИ ТЕАТРУ

У 1570-х рр. в Англії посилюється пуританський рух (англ. «Puritans», від лат. *puritas* «чистота»; спосіб життя, для якого характерні надмірна суворість звичаїв, моральність і аскетичне обмеження потреб, розрахунок і заощадливість, працьовитість та цілеспрямованість), що призводить до формування у суспільстві протилежних умонастроїв стосовно сприйняття театру і мистецтва в цілому, включаючи й літературне мистецтво (див. додаток № 32).

У 70-80-х рр. XVI ст. коли пуритани активізували свої зусилля для заборони світського мистецтва, відкритий захист гедоністичної функції Поезії був цілком неможливий. Справа в тому, що пуританські опоненти Поезії вважали її зброєю диявола якраз з тієї причини, що вона могла дарувати насолоду [102, с. 53].

Відкриті нападки пуритан на театр почалися в 1577 р. Театри, з одного боку, становили певну конкуренцію проповідницьким кафедрам, і певною мірою були загрозою для громадського порядку. Основними аргументами для засудження театру у пуритан були: критика драматичних постановок як брехні, з особливими запереченнями проти трансвеститів у виконанні жіночих ролей хлопчиками (у Старому Завіті Повторення Закону 22:5 безкомпромісно засуджує трансвестизм); огида до непристойностей – відвертої еротичності деяких театральних сцен; звинувачення в ідолопоклонництві тих, хто дивився театральні видовища. Пуритани особливо засуджували п'єси на релігійні теми. Такі вистави стали незаконними після видання в 1605 р. «Акту про богохульство» [116 а, р. 112]. Ті, хто брав участь у народних святкуваннях, на думку пуритан, порушували четверту і сьому заповіді (обов'язкове відвідування церкви по неділях і заборона позашлюбних зв'язків), а то й одразу всі Десять заповідей. У сучасників також з'явилося відчуття, що ті, хто приділяє своє дозвілля участі

в таких святах, витрачає час намарно, виснажує сили, а на ті кошти, котрі йдуть на театральні вистави, краще нагодувати жебраків [64, с. 494].

Відзначимо, що ця критика театру була не безпідставною: сучасники скаржились на те, що в театрах під час вистав здійснювались різного роду кримінальні оборудки, про що, зокрема, писав лорд-мер Лондона у листі лорду-скарбничому Берлею від 3 листопада 1594 р.: «Театри є місцем зустрічей усіх гультяїв, осіб які не мають господарів, що тиняються містом як-то: злодіїв, конокрадів, розпусників, ошуканців, шахраїв, зрадників тощо. Вони збираються і укладають угоди, б'ються об заклад, викликаючи гнів Божий і викликаючи занепокоєння, і завдаючи шкоди підданам Її Величності як у місті, так і в його околицях, які не можуть бути очищені від цих безбожників, поки влада допускає існування таких місць розваги. Я не стану турбувати Вашу милість подальшими описами того, як усе це спокушає зі шляху істинного наших підмайстрів і слуг, і спонукає їх обманювати своїх господарів, щоб мати змогу продовжувати свої порожні витрати, спричинені спілкуванням з тією злою і буйною компанією, в яку вони потрапляють на цих збіговиськах. Усе це дуже заважає торгівлі та купцям, які проживають у місті. Люди відволікаються театром від церковної проповіді та інших християнських обов'язків. Так порушується Слово Боже і профанується Божественна релігія, встановлена в нашій державі» [17, с. 549].

Протистояння ідей і поглядів проявилось у т. зв. «війні памфлетів», що являла собою появу значної кількості літературно-критичних творів, присвячених бурхливим дебатам стосовно етичних проблем мистецтва. У цей час театральне мистецтво набуло значної популярності: в постійно діючих приміщеннях «Червоного Лева» (з 1567 р.), «Театру» (з 1576 р.) і «Куртини» (з 1577 р.) майже щодня відбувалися театральні вистави: окрім того, як доводить дослідник англійського Відродження М. Хетуей, значна кількість різноманітних вистав, у т.ч. інтерлюдій, алегоричних п'єс і мораліте, розігрується в залах Оксфорду і Кембриджу, при дворі, в палацах аристократів і володіннях джентрі [120, р. 138] (див. додатки № 33-34).

Прихильники пуритан, переважно проповідники, сприймали театральні розваги як джерело епідемії і причину моральної деградації суспільства, й докладали значних зусиль, спрямованих на формування негативного сприйняття в англійському соціумі театального мистецтва [112, с. 60].

Точка зору пуритан на мистецтво в цілому і театральне мистецтво зокрема, знайшла відображення у величезній кількості суплік, памфлетів, листівок, а також критичних трактатів – документів сильних і сміливих, оскільки якщо прохання адресувались королю, то в памфлетах король був предметом викриття, так само як і вищі державні особи та служителі офіційної Церкви [105, с. 241]. Мистецтво, на думку пуритан, використовується зі злими намірами, щоб розбещувати народ, відволікаючи його від всіляких справ, у тому числі – від свідомої боротьби за свої права [105, с. 241].

Впродовж 1575 – 1580-х рр. публікується серія трактатів, автори яких виступили проти театральних постановок і зажадали негайного закриття театрів. У 1577 р. було опубліковано «Трактат, у якому засуджуються нікому не потрібні п'єси та інтерлюдії» Дж. Нортбрука, у 1579 р. – «Школа непристойності», а в 1581 р. – «Засудження п'єс за п'ятьма пунктами» С. Госсона, у 1583 р. – «Анатомія непристойностей» Ф. Стаббза, анонімний трактат «Трубний глас, що вдруге та втретє закликає відмовитися від п'єс» тощо [107, с. 203].

Цілком логічно, що вищезгадані твори пуритан, спрямовані на викриття шкідливої і розтлінної сутності театральних вистав, зумовили появу творів апологетичного змісту, автори яких намагалися будь-що спростувати пуританські закиди стосовно аморальності вистав, висловлювали аргументи про користь, виховно-пізнавальне і просвітницьке значення театральних дійств, щиро бажаючи відстояти право театру на життя [108, с. 203].

Всіх учасників так званої «війни памфлетів» дослідники традиційно ділять на два табори – пуритансько-ортодоксальний (противники) і апологетичний (захисники театру). У літературно-критичних нарисах

учасників дискусії обговорювалася така проблематика: природа театральної, поетичної і музичної творчості; місце та роль всіх жанрів світського мистецтва у духовному розвитку англійського суспільства; походження, природа, сутність Поезії і специфіка творчого процесу; соціальні, етико-естетичні функції; пізнавальне і виховне значення мистецтва. Як бачимо, таким широким та різноплановим було коло проблем, вирішенням яких займалися літератори-єлизаветинці. Майже кожен з них, за словами Н. Торкут, «намагався задекларувати позицію, яку він особисто займав у кардинальних дискусіях епохи» [103, с. 78].

Першим виступив проти театру глостерський священик Джон Нортбрук, який опублікував «Трактат, у якому гра в кості, танці, суєтні п'єси або інтерлюдії, а заразом інші пусті розваги тощо, які зазвичай відбуваються в суботній день, засуджуються авторитетом Божого слова і стародавніх авторів».

Трактат написаний у формі діалогу між Юністю і Зрілістю. Юність запитує думку Зрілості про «п'єси й акторів, вистави яких набули великого поширення й охоче відвідуються в нинішні дні тут, у шляхетному й поважному місті Лондоні» [15, с. 98]. Зрілість відповідає: п'єси «нетерпимі в жодному суспільстві, особливо там, де дотримуються Святого Євангелія». «Влаштування місць для представлення акторів, – каже Зрілість, – є наочним навчанням розпусти і пороків» [15, с. 100]. Проповідник прямо називає «Театр» і «Куртину» місцями, де найкраще допомагають сатані спокушувати людей зі шляху істинного.

Серед цілої низки аргументів Нортбрука проти театру є навіть той факт, що він має язичницьке походження. Вислухавши судження Зрілості, Юність запитує, чому ж влада нічого не робить проти цього зла? Зрілість відповідає: «Не сумніваюся, що добрі молитви віруючих спонукають Бога вплинути на серця правителів і на язики проповідників у священному дусі, і меч та слово зрубають під корінь безплідні та безлисті дерева» [15, с. 107].

Юність запитує, чи стосується засудження також п'єс, які розучують і виконують у школах? «Я вважаю припустимим, – відповідає Зрілість, – щоб учитель примушував учнів розігравати комедії, дотримуючись при цьому таких застережень: по-перше, у цих комедіях не повинно бути жодного паскудства та непристойних слів, що псують пристойні звичаї. По-друге, це треба робити заради навчання і латиною, лише у вкрай рідкісних випадках – англійською. По-третє, грати можна не регулярно і часто, а інколи й зрідка. По-четверте, граючи п'єсу, учні не повинні одягатися та вбиратися в розкішні й пишні костюми. По-п'яте, не перетворювати це на публічну виставу заради вигоди і грошей, а виступати тільки з метою навчання і вправ. Й нарешті, щоб комедії не містили марнотних і розпусних любовних ігор. Якщо всього цього дотриматися, тоді школярам можна грати п'єси» [15, с. 107-108].

Наступного року, 24 серпня 1578 р., священник-учитель (він же очільник) Тонбріджської граматичної школи Джон Стоквуд виступив із «Проповіддю, яку він читав біля хреста св. Павла», де скаржився: «Чому один звук труби скликає одразу тисячу людей на виставу огидної п'єси, тоді як ціла година церковного дзвону не збирає на проповідь і сотні слухачів?.. Якщо ви підете в «Театр», «Куртіну» та інші місця, де грають п'єси в цьому місті, ви побачите, що навіть у Божий день там та в інших місцях, які я не стану навіть називати, набивається повнісінько народу» [цит. за: 102, с. 57].

Із засудженням театру виступив Стівен Госсон (бл. 1555-1623/24), колишній драматург, п'єси якого виконувалися на сцені. В 1579 р. він опублікував памфлет «Школа зловживань, що містить приємний осуд поетів, сопілкарів, акторів, блазнів і подібних до них трутнів у країні». Госсон розумів двозначність своєї позиції як автора п'єс, що йдуть на сцені, проте, виступив проти театру. Що ж йому не подобалось? Сутолока, поведінка публіки: частина глядачів шумить і штовхається, інших тільки й займає, як би прилаштуватись під час вистави ближче до жінок, треті не дивляться на сцену, стурбовані лише одним – як би не пом'яли їхню сукню.

Серед акторів, пише він, є непогані, і не всі п'єси варті осуду. У дворі готелю «Прекрасна дикунка» грають «дві п'єси в прозі, що не слово, то гострота, що не рядок, то зі змістом, і жодна літера не написана марно. П'єси «Жид» і «Птоломей», що показуються в «Бику», зображують одна – жадібність мирян, які полюють за нареченими, і кровожерливість лихварів, а друга – наочно демонструє, що бунтівники своїми діями, уявні друзі своїми власними мечами і народ, що бунтує своїми пастками самі себе гублять. У них немає ні непристойних любовних дій, що ображають очі, ні поганих промов, що ображають вуха цнотливих слухачів. У «Театрі» грають «Доньку коваля» та «Змову Катіліни». У першій з цих п'єс зображуються підлість турків, щедрість шляхетної душі та блиск чесноти, що потрапила в біду. Про другу, яка, як відомо, є свинею з мого хліва, скажу зовсім небагато; обмежуся вказівкою, що в цьому творі я мав на меті зобразити покарання змовників Катіліни і необхідність того, щоб влада була в руках таких освічених людей, як Цицерон, які заздалегідь передбачають небезпеку, що загрожує, і вміють завчасно її відвернути... » [цит. за: 45].

Госсон продовжує, що такі п'єси дуже гарні, але не про всіх писані. Він висловлює жаль, що даремно витрачав сили на п'єси, і сподівається, що його приклад послужить уроком іншим. Госсон керувався з одного боку, релігійно-моральними спонуканнями, котрі призвели до того, що, покинувши театр, він став духовною особою. Однак, з іншого боку, не можна стверджувати, що Госсон не повністю пориває з гуманізмом. Він лише постає як виразник крайнього антидемократизму у питаннях мистецтва. Мистецтво має бути високим та витонченим, вважає Госсон, але таке мистецтво народу, на його думку, не буде доступним, бо народ, як йому здається, шукає в театрі тільки всіляке непотребство [45].

Не виключено, що вчена п'єса на античний сюжет із рясними цитатами з Цицерона не мала того успіху, на який розраховував Госсон. Вражене авторське самолюбство могло зіграти свою негативну роль у його зневажливій оцінці публіки народних театрів [45].

Показовим є відношення пуритан до гедоністичного аспекту поезії є «ланцюжок морального розтління», представлений Госсом: «Як тільки ви занурюєтесь у це (у Поезію), ви втрачаєте свою і свободу, падаєте на самісіньке дно, а його (поета) уміння виявиться настільки впливовим, що його учень уподібниться натягнутій струні: спершу він (поет) навчить вас до грати на сопілці, згодом до лицедійства, і воно приведе вас до задоволення – до ліні, лінь – до сну, сон – до гріха, гріх – до смерті, смерть – до диявола, якщо тільки ви будете сприймати і віддаватись цьому навчанню, не чинячи спротиву» [цит. за: 102, с. 54]. Таким чином, елізаветинців-апологетів мистецтва більш нагальними були такі завдання, як утвердження високого громадянського статусу Поезії, акцентація на позитивному впливі мистецтва на суспільну мораль і наголошення на визначній просвітницькій і виховній місії поета. Таким чином більшість із них не перебільшували гедоністичний аспект, будучи послідовними захисниками формули Горація: «розважаючи, повчай» [102, с. 55].

Характерно, що «Школу зловживань» Госсон присвятив Філіпу Сідні, прагнучи знайти в його особі однодумця у справі боротьби проти театрів. Як вважають науковці, така ситуація склалася тому, що до Госсона дійшли чутки про те, що Сідні критично відгукнувся про сучасні театральні постановки. Сам Госсон залишив сцену театру, віддавши перевагу проповідницькій діяльності [113, с. 61]. Вчені переконані, що його драма «Змова Катіліни» та «Капітан Маріо», а також п'єса на етичну тему «Похвала на прощання», не користувалися популярністю серед публіки, а сам він був безталанним актором [103, с. 77]. Тож цілком закономірно, що його агресивні випадки на адресу драматургії підживлювалися не тільки релігійними мотивами, а й особистими образами [113, с. 61].

Присвячуючи свій твір Ф. Сідні, чий авторитет у тогочасній Англії був надзвичайно високим, С. Госсон сподівався знайти в його особі не тільки впливового покровителя, а й однодумця. Втім, як свідчить листування між Габріелем Гарві та Томасом Спенсером, ця присвята викликала у Ф. Сідні

презирливе роздратування і незабаром він вдався до оприлюднення власної позиції у суспільних дебатах стосовно Поезії й театру, чітко декларуючи власну причетність і прихильне ставлення до драматургії [62, с. 208].

Твір колишнього комедіографа цікавий як найбільш яскраве вираження тих войовничих виступів проти поезії, від яких ренесансні поети змушені були захищатися. Госсон називає себе прихильником старої дисциплінованої Англії, коли там жили «чоловіки, які не поступалися у звитязі скіфам, і жінки, які перевершували в мужності амазонок» [36, р. 26]. Їхніми звичайними заняттями була стрільба з лука й метання списів, біг і боротьба, а розваги передбачали швидкість ніг, рухливість тіла, силу рук. Тепер же «бенкети, театральні вистави, музика, танці та інші подібні розваги можуть лише схилити нас до задоволення або навіюють сні» [36, р. 26]. Учень, який потрапив у «школу зловживань», швидко переходить від «музики до п'єс, від п'єс до задоволення, від задоволення до ліні, від ліні до сну, від сну до гріха, від гріха до смерті, від смерті до диявола» [36, р. 26]. Давнина протиставляється сучасності, коли англійці поєднали в собі «грецьке пересичення, італійську розбещеність, французьку оману, данське пияцтво» [36, р. 28]. Ідеалом для Госсона є стародавня Скіфія, де серед добродішних людей поезія була «без гріха, як Фенікс в Аравії без товариша» [36, р. 28].

В іншому памфлеті – «Апологія “Школи зловживань”», відповідаючи на закиди опонентів Госсон заявив, що найбільше на нього образилися поети, музиканти й актори: «Першим примарилося, що я виганяю поезію, інші впадають у дитинство, вважаючи, що я засуджую музику, останні, будучи абсолютно сліпими, проголошують, що я забороняю розваги. Але всякий, хто з увагою прочитав мою книгу, без сумніву помітив, що я засуджую тільки зловживання, пов'язані з існуванням цих мистецтв» [34, р. 34]. Госсон не виступає противником мистецтв як таких. Однак моралізм автора памфлету нерідко приводить його до крайніх суджень. «Занепокоєння і праця ведуть нас до життя, спокій і лінощі призводять до розкладання», – така основна заповідь Госсона [34, р. 35].



Головним об'єктом нападок Стівена Госсона є театр, цей «ярмарок звідництва». «Серед нас в Англії, – пише він, – є безліч поетів, музикантів і подібних нежиттєлюбних тварин, які живуть веселим жебрацтвом, утримуються милостиво жебрацтвом, утримуються милостинею і таємно забираються в гаманці» [34, р. 35]. Саме ці ледачі люди зазіхають на доброчесність громадян у театрі. Зі сцени, каже Госсон, лунають «дивні поєднання мелодій, що лоскочуть слух», актори виступають «у дорогому одязі, що зваблюють зір», їхні «розніжені жести приводять у захват почуття, а розпусні промови збуджують непомірну хіть» [34, р. 36].

Госсон навіть допускає, що деякі п'єси гідні того, щоб їх ставили на сцені. Серед них він називає свій твір «Змова Катіліни» і ще одну п'єсу, яка є викриттям «жадібності світських шахраїв і кровожерливих бажань лихварів». Висновок Госсона чіткий і однозначний: «Ці п'єси – прекрасні п'єси, найкращі з драм, коли-небудь зіграних тут. Вони достойні бути проспіваними музами і розіграними самим Росцієм, але все-таки я скажу, що вони годяться не для всякого і що їх не варто грати публічно» [34, р. 36].

У памфлеті Стівена Госсона немає критики тієї чи іншої п'єси зокрема. Вістря його виступу спрямоване більшою мірою проти того, що відбувається в театрі, ніж проти того, що ставлять на сцені: «У місцях збіговиськ на вистави в Лондоні ви можете спостерігати як люди штовхаються, крутяться, важко дихають і кричать, щоб тільки сидіти поруч із жінками; дбають про їхні сукні, як би на неї не наступили, дивляться, щоб пилінка не злетіла на неї, підкладають їм подушки під спину, щоб їм не було боляче; шепочуть їм на вухо я не знаю що; підносять їм яблука, щоб згаяти час... посміхаються, підморгують, проводжають додому по закінченні вистави... Спостерігати їхню поведінку – справжня комедія» [34, р. 36]. Водночас і актори для нього «найгірші й найнебезпечніші люди на землі», оскільки як вони «грабують наші гаманці з дозволу» і ранять наші душі, роблячи злі дії приємними [34, р. 36].

Часто у п'єсах зображуються подвиги міфічних героїв, пише Госсон в «Апології «Школи зловживань», але «Венера – запекла повія, яка ділила ложе з Марсом, Меркурієм, Юпітером, Анхісом, Бутом, Адонісом; вона намовила жінок на Кіпрі започаткувати проституцію і здавати себе напрокат, як верхових коней, для заробітку». «Флора – куртизанка, яка, грішачи, отримувала необмежені суми грошей». «Аполлон був мужоложцем і наставником порушників клятв, Марс – вбивцею, Меркурій – злодієм» [36, р. 29]. Поети, починаючи з найдавніших часів, прославляли розпусту. Госсон не відчуває жодної поваги до класичного минулого. Вергілій, на його думку, показує своє мистецтво, описуючи «хіть Дідони», а Овідій – свою спритність, зображуючи «кровозмішання» Мірри» [35, р. 94]. Можна, продовжує він, уславитися як хороший поет, будучи аморальною людиною: «Сапфо була вправна в поезії, добре співала, але вона була повією» [35, р. 94].

Госсон виступає у своєму творі насамперед як мораліст, який піклується про добрі звичаї своїх співгромадян. До памфлету було додано два листи, один з яких Госсон адресував лорду-меру Лондона. У ньому він закликав сера Пайпа припиняти в місті усілякі можливі зловживання, особливо ті, які відбуваються в театрах і, якщо можливо, не видавати ліцензії на театральні вистави [96, с. 51].

Другий лист, адресований шляхетним жінкам, жителькам Лондона, закликає їх поводитися пристойно і відмовитися від відвідування театру. Там, каже він, ваші милі обличчя будуть обпалені спекотними променями сонця, вітер висушить, а дощ покоробить вашу шкіру. Якщо розпусні люди будуть піддавати вас спокусі – то закрийте вуха, опустіть очі й тримайте язик на припоні, «коли вони говорять, не відповідайте, коли вітають, не зупиняйтеся» [цит. за: 96, с. 51]. «Мої уроки важкі для вас, – пише він, – але, тим не менш, пийте ліки, і вам стане легше, не чиніть опір хірургу, хоча він пускає в хід ніж і ви будете вилікувані» [цит. за: 96, с. 51].

Драматурги і письменники, які вважали Госсона одним зі своїх побратимів по перу, різко відповіли на цей твір. Розгорілася війна памфлетів,

де одну сторону очолював Госсон, іншу – драматург Томас Лодж, автор «Захисту поезії, музики і сценічних вистав».

Відповідь Лоджа була написана в риторичній манері: «Але скажи мені правду, Госсоне, чи говориш ти те, що думаєш? Що ти знаходиш у поеті неприпустимого? Або його роботи недосконалі, або вони нерозумні? Я думаю, що, якби ти зберіг трохи сорому, ти б не міг не любити і не схвалювати їх» [38, р. 66].

Лодж погоджується зі Стівеном Госсоном, що багато чого у сучасній поезії, музиці, драматургії недосконале. Якщо в давнину поети у своїх творах навчали народ, то тепер вони нерідко потурають розбещеному смаку; тому городянам іноді корисніше провести час на хорошій проповіді, ніж на поганій театральній виставі. «Я відчуваю відразу до тих поетів, – пише він, – які смакують непристойності і завзято жадаю вигнання подібної мерзенності. Поезію потрібно засуджувати не за нерозсудливість, яка їй притаманна, а за зловживання, які допускають багато поганих письменників» [38, р. 66]. Він закликає членів міського магістрату «вирвати з корінням» вірші, що «виголошуються негідниками, які смакують непристойності» [38, р. 66].

Лодж звеличує Плавта і Теренція, тому що вони виставляли вади на загальний огляд. Наприклад, Теренцій, майстерно показуючи Демея, викриває в його особі жадібність і жорстоке поводження батьків з дітьми. В образі Памфіла він виводить на чисту воду розпусників, у Даві втілює узагальнений образ любителя байдикувати, а в Гнафоні – підлесника. «Якби ми побажали знайти його в наш час, – пише автор відповіді Госсону, – то я гадаю, він не надто далекий від вашої персони» [38, р. 66-68]. Слідом за Цицероном Лодж вважає, що комедія є «відтворенням життя, дзеркалом звичаїв, образом дійсності» [38, р. 70].

Полеміка набувала дедалі бурхливішого характеру. Госсону діставалося з різних боків. Він сам зізнавався: «Відтоді як я надрукував “Школу зловживань”, мені випала доля плисти під вітрилами в бурю». 1579 р. він опублікував нову книгу, що містила два твори: «Ефемеріда

Фіало» і «Короткий захист “Школи зловживань”. Госсон не шкодує слів, щоб очорнити своїх супротивників. За його власними словами, він узявся за перо, щоб «відшмагати псів, які гавкали на мене за те, що я написав “Школу зловживань”». Він запевняє, що, щойно з’явився цей памфлет, актори «звернулися до деяких моїх знайомих в обох університетах із блискучими пропозиціями та ще більшими обіцянками нагороди, якщо вони витратять сили на те, щоб відповісти мені... А коли в жодному з університетів їхні пропозиції не прийняли, їм нічого не залишилося, як відступити й захищатися гнилими палицями... »

Госсона підтримав Ентоні Мандей (1560-1663) – автор твору під назвою «Другий і третій трубний глас, що закликає припинити відвідування п’єс та театрів...». Далі в підзаголовку пояснювалося, що один із цих трубних закликів виходив від якогось покійного єпископа, а інший належить «побожному і стурбованому джентльмену» [39, р. 65]. Нам залишається ще пояснити, чому в даному випадку лунає «другий і третій трубний голос», – а де ж перший? Про це автор повідомляє у передмові: «На мою думку, перший трубний голос – це «Школа зловживань» [39, р. 65].

6 квітня 1580 р. у Лондоні стався землетрус, який не завдав дуже великої шкоди. Негайно ж з’явилося шість балад на тему про землетрус. Як завжди в таких випадках, релігійні ханжі стверджували, що це покарання, послане Богом за гріхи. Землетрус стався в денний час, коли в театрах йшли вистави. «Вражені здивуванням, люди тікали з театрів», – писав Ентоні Мандей того ж 1580 р., [цит. за: 45] а С. Гардінер багато років потому (1606 р.) висловився так: «Землетрус сколихнув не лише сцену театру, а й більшу сцену життя і театр усієї країни» [40, р. 208].

Балади, про які йшлося вище, – це пісеньки, присвячені злободенним подіям. Вони були дуже популярні в народі. Автори балад самі виконували їх на вулицях перед натовпом і тут же продавали листівки з їхнім надрукованим текстом. Одна з балад, присвячена землетрусу, починалася такими словами:

*«З вистави втікайте скоріш,*

*З вистави втікайте скоріш,  
 Може впасти в театрі стіна, –  
 Таке я чув від розумних людей, –  
 Коли дрижить від поштовхів вся земля,  
 Втікайте звідти скоріш!» [цит. за: 45]*

Цього разу жодних нещасть у театрах не сталося, і будівлі їхні не зазнали шкоди від землетрусу. Однак три роки потому в «Періс-гарден», де публіці показували цькування ведмеда собаками (див. додаток № 35), сталося нещастя. Від великого скупчення глядачів обвалилася галерея, і було багато жертв. На це не забарився відгукнутися священик Джон Філд, який за чотири дні після події написав таке послання міській владі Лондона: «Побожне умовляння щодо нещодавньої Божої кари, яка обрушилася в тринадцятий день цього січня на Періс-гарден, де, за підрахунком, зібралося понад тисячу людей, з яких кілька вбилося на смерть, а також, за інформацією, яка заслуговує на довіру, щонайменше, одна третина була скалічена й дістала каліцтва» [40, р. 219].

В очах суворих охоронців моральності театральні вистави, цькування ведмедів і півнячі бої були однаково непристойними розвагами. Це видно з петиції священика Філда, якого особливо ображає, що видовища подібного роду відбуваються в неділю. Почавши з вимоги заборонити вистави в «Божий день», Філд висловлює сподівання, що «ці язичницькі інтерлюдії та п'єси» взагалі будуть заборонені, «бо воістину варто побоюватися, що, крім шкоди, яку завдають тілу та душі часті відвідини “Театру”, “Куртини” й інших подібних місць, настане день, коли ці ганебні місця скине сам Господь і всі, хто потрапить до цієї величезної купи знехтуваних та богомерзенних людей, начисто загинуть, і навіть тіл їхніх не можна буде впізнати» [40, р. 221].

Не вгамовувався і Стівен Госсон. Він опублікував ще один памфлет проти театру: «Спростування п'єс за п'ятьма пунктами, які доводять, що їх не

можна терпіти в християнській країні...». Госсон відповідав ще раз Томасу Лоджу, – цього разу не тільки лайкою, а й спробами аргументувати.

Ось як, наприклад, розповідає він про вплив італійської гуманістичної літератури на англійський театр: «Спочатку він (диявол) доставив сюди багато розпусних книг... Не задоволений кількістю тих, кого він розбестив читанням італійського непотребу і знаючи, що не всі вміють читати, він ставить написані за тим самим зразком комедії, у яких такий жахливий хвіст, що він може згребти в його лапи цілі міста» [40, р. 215]. Цілком очевидно, що йдеться про італійську новелістику епохи Відродження, з якої англійські письменники черпали сюжети для п'єс.

Госсон дав цікаву характеристику англійській драмі: «Змістом трагедій є гнів, жорстокість, кровозмішання, смерть: або насильницька – від меча, або добровільна – від отрути. Дійові особи в них боги, богині, фурії, біси, королі, королеви і могутні люди. Основа комедій – кохання, лестощі, паскудство, хитрі засоби для здійснення перелюбу. Їхні дійові особи – служниці, розпусниці, негідники, зведенці, паразити, куртизанки, старі розпусники і молоді хтиві». Шкода від цих вистав полягає ось у чому: «Видовища нещастя і сумних убивств, що показуються в трагедіях, викликають у нас непомірну скорботу, важкий настрій, жіночі сльози та горе; ми стаємо любителями могил і репетувань, що є ворожим до стійкості. Комедії draжнять наші почуття більш приємним чином, вони роблять нас непомірними любителями сміху і задоволень, що є ворожим стриманості» [40, р. 215].

Від Госсона ми дізнаємося також, що театри не залишилися байдужими до критики. На сцені «Театру» Джеймса Бербеджа поставили п'єсу, автор якої обіцяв, що відтепер вистави будуть «очищені, і зміст буде пристойним». Проте в цій самій п'єсі, зауважує Госсон, є «непристойна пісенька дівчини з Кента і невелика, але жахлива промова одного волоцюги, про які я вважаю за краще промовчати, тому що я сором'язливіший, ніж актор» [40, р. 216-217]. Якщо і є невелика кількість п'єс пристойного змісту, то це не більше як

хитрий трюк диявола, придуманий ним для маскуваннн його злісних намірів, – запевняє читачів Госсон [40, р. 216-217].

Найцікавіше, що можна дізнатися з памфлету: театр відповів на нападки Госсона в театралізованій формі. Поставив цю п'єсу «Театр» 23 лютого 1582 р. Називалася вона «П'єса про п'єси і розваги». Автор невідомий, але найприродніше припустити, що її написав Томас Лодж, який весь час захищав мистецтво драми від нападок пуритан [45]. За жанром це мораліте, в якому діяли алегоричні персонажі. Головними дійовими особами були Життя, Насолода, Завзяття, Жадібність, Розвага, Нудьга (в оригіналі п'єси всі персонажі чоловічого роду).

«Він (тобто автор п'єси) пов'язує Життя і Насолоду так тісно одне з одним, що без Насолоди Життя незабаром має загинути. Тоді Ревність, бачачи, що Життя обіймається з Насолодою, надягає йому вуздечку, щоб стримувати її. Приборкавши Насолоду, Ревність веде Життя через огидну пустелю, де Жадібність лякає їх усіх й відганяє від Життя і Ревність, і Насолоду. Потім Завзяття бере кийок Накопичення і вбиває в голову Життя такий клин, що Життя падає замертво. Знепритомнівши, втративши свого провідника і залишившись без Насолоди, Життя готове випустити Дух. Але тут з'являється Розвага, яка своєю музикою присипляє Життя, щоб воно могло відновити сили. У такий спосіб із Життя виганяється Нудьга і з його голови видаляється пляма, залишена кийком Накопичення. Зрештою, Розвага ставить цього джентльмена (Життя) на ноги, до нього повертається Насолода і з-за лаштунків приносять усілякі приємні речі, що мають сприяти одужанню, і не хто інший як Насолода прикладає їх до живота Життя. Коли Життя повністю одужує, йому дозволяють задовольняти свої бажання. З усіх можливих розваг воно обирає для своєї насолоди Комедію; Комедія не обтяжлива для гаманця глядача і не завдає шкоди його тілу, а крім того, її можна дивитися і під час дощу, тоді як інші розваги неможливі в погану погоду. Перш ніж знову допустити Завзяття до Життя, його ошипують, щоб воно перестало впадати у крайнощі. Тоді, переставши називатися Завзяттям,

воно отримує ім'я Помірного Завзяття. Водночас Комедіям приписуються деякі обов'язки: очистити зміст, палити все потворне, засуджувати пороки, поєднуючи це з веселощами і займаючись цим у визначений час. Помірне Завзяття погоджується примиритися з Комедією. Насолода і Завзяття знову разом беруться керувати Життям, яке після цього здобуває перемогу над Смертю і досягає Безсмертя [40, р. 217-218].

Госсон настільки докладно виклав зміст «П'єси про п'єси», що ідея її абсолютно зрозуміла. «Театр» і невідомий автор справедливо підняли питання на філософський рівень. У повній відповідності з життєрадісною філософією епохи Відродження «П'єса про п'єси» стверджує, що насолода – в даному випадку йдеться про естетичну насолоду! – той елемент, без якого життя втрачає сенс. Коли персонаж мораліте Життя виявляється позбавленим свого друга Насолоди, він стає жертвою Жадібності, тобто, потрапляє під владу найнижчих інстинктів. Нормальне життя неможливе без радості та веселощів. Театр (в особі персонажа, іменованого Комедією) саме й дає людям те відчуття радості Буття, яке необхідне для морального здоров'я людини [45].

Останній відгук полеміки між Госсоном та Лоджем відчувається у передмові останнього до «Застереження від лихварів» (1584 р.). В цей час вже було написано «Захист поезії» Філіпа Сідні, й хоча трактат ще не був надрукований, він здобув досить широку популярність у рукописі. Після появи цього твору продовження дискусії на тому рівні, на якому вона велася до цього, очевидно, втратило будь-яку перспективу.

З критикою театру виступив відомий філософ і державний діяч Френсіс Бекон (1561-1626 рр.) (див. додаток № 36). У молодості Бекон захоплювався театром. Ще в 1588 р. він брав участь у написанні та постановці студентами Грейз-Інн вистави-маски «Нещастя короля Артура» – першої обробки для англійської сцени легенди про короля Артура. На різдво 1594 р. у Грейз-Інн було поставлено п'єсу-маску з латинською назвою «Gesta Grayorum» («Діяння грейїтів»), одним з авторів якої був сам Бекон [68].



Говорячи про драму, Бекон на перший план висуває її виховне значення. Проте, немає підстав вважати, що мислитель визнавав спонукаючу силу драматичної поезії та свідомо приписував їй дидактичну функцію, що було характерно як для ренесансних, так і для класицистичних теоретиків літератури. Не зазначав він прямо й того, що вона повинна повчати або дарувати насолоду. Театр, вважав він, може наставляти як на шлях істини, так і на шлях пороку [3, с. 177]. У сучасних йому п'єсах Бекону не подобалась, насамперед, їхня політична спрямованість і етичний аспект.

Сучасні театральні вистави для нього не більше ніж «іграшка». Причому це стосується не лише масок і тріумфів [2, с. 436-438], у створенні яких, як зазначалося вище, він сам приймав безпосередню участь. Існує точка зору, згідно з якою негативне ставлення Бекона до театру пояснюється його службовим становищем. Виступаючи як головний обвинувач у справі графа Ессекса (1601 р.), майбутній лорд-канцлер не міг не знати, що провокаційна постановка трагедії Шекспіра «Король Річард II» стала першим поштовхом до початку заколоту [99, с. 99-100].

Критика сучасної йому драматургії ведеться філософом загалом з типово ренесансних позицій: досить згадати трактат Філіпа Сідні. Однак на відміну від свого попередника, він веде її швидше з позицій пуританізму. «Що стосується пороків, – пише філософ, – то театр насаджує їх достатньо, наука ж Істини в наш час зовсім забута» [3, с. 177]. Втім, він не забуває відзначити й те, що древні прагнули перетворити театр на школу «виховання громадянської звитяги» [3, с. 177].

Ставлення Френсіса Бекона до театру стає ще більш очевидним, якщо згадати його критику «ідолів театру», «які є результатом невірних теорій або філософських вчень і помилкових доказів» [3, с. 307]. Співставляючи тогочасні філософсько-теоретичні уявлення, про які він був найнижчої думки, хоча це розходиться з поглядами більшості, з драматичними постановками, – він знаходить в них деякі спільні риси [98, с. 25]. «У п'єсах цього філософського театру, – пише Бекон, ми можемо спостерігати те саме,

що і в театрах поетів, де розповіді, придумані для сцени, більш злагожені й вишукані, та швидше здатні задовольнити бажання кожного, ніж правдиві розповіді з історії» [1, с. 27].

У сорок четвертому афоризмі «Нового Органона», описуючи «ідолів театру», він зауважує, що необхідно застерегти розум людини від тих «прийнятих або винайдених» філософських систем, яких існує не менше, ніж «поставлено і зіграно комедій, що представляють вигадані та штучні світи» [1, с. 19]. Для Бекона завжди на першому місці не абстрактне, а конкретне. Свою мету він бачить не в «прикрашанні речей», а у виявленні в них «корисного та істинного» [3, с. 416]. Не випадково в кінцевому підсумку філософ доходить висновку, що поезія «скоріше має вважатися свого роду розвагою для розуму, ніж наукою» [3, с. 278].

Бекон стверджував, що в сучасності театральні постановки стали розглядатися як проста розвага, якщо тільки вони не є сатиричними, а тому й небезпечними у критичних висновках, а професія актора нині «не користується ніякою повагою» [3, с. 383].

Одним з найбільш послідовних захисників театру був Філіп Сідні (1554-1586 pp.) (див. додаток № 37), який у трактаті «Захист Поезії» прославляв її як найбільш шляхетну науку. Він розглянув різні поетичні види: пасторальну поезію, елегічну, ямбічну, сатиричну, комічну, трагічну, ліричну та героїчну. Безпосередньо критичні зауваження у трактаті відносяться лише до драми.

Звертаючись до трагедії, Сідні вказує, що вона «оголює рани і показує внутрішні виразки» [20, с. 180], «змушує королів боятися перетворюватись на тиранів, а тиранів – стримувати свої деспотичні нахили» [20, с. 180]; вона «вчить тому, що цей світ мінливий і що позолочені шпилі збудовані на хисткому фундаменті» [20, с. 180]. Сідні вважає, що трагедія повинна викликати «почуття захоплення і співчуття» [20, с. 180]. Страх вона викликає лише у глядачів королівського сану. Автор трактату посилається на «Життя Пелопідів» Плутарха, де історик описує, як вплинули на Олександра, тирана

Ферейського, образи страждаючих Гекуби і Андрوماхи, зображені Еврипідом в «Троянках» [20, с. 180].

«Огидний тиран» плакав під враженням показаного на сцені, тоді як сам у житті чинив «трагічну жорстокість та несправедливість». Якщо він не виправився, каже Сідні, то це сталося лише тому, що він «відійшов, не додивившись трагедії, яка могла б розм'якшити його скам'яніле серце» [20, с. 180].

Так як поезія – могутній засіб виховання, поет не повинен заплющувати очі на те неподобство, що зустрічається в житті. Філіп Сідні пише: «Комедія – це відображення тих помилок, які ми часто робимо. Вона представляє їх у найбезглуздішому вигляді, щоб кожному розхотілося здійснювати їх» [20, с. 179]. Висміюючи в комедії недоліки, поет повинен виконувати свою роль наставника людства.

У визначенні комедії Сідні слідує за своїм безпосереднім попередником Томасом Лоджем. Він майже дослівно повторює автора «Захисту поезії, музики та сценічних уявлень», коли пише: «Й так підносить нам наше домашнє життя Комедія, що в ній набираємося життєвого досвіду, дізнаємося, чого нам варто чекати від скупого Демея та хитрого Дава, від улесливого Гнатона та пихатого Трасона; і дізнаємося не тільки це, а й хто на них схожий за характерними рисами, якими їх нагородив комедіограф» [20, с. 179].

Варто пам'ятати, що гуманізм спочатку був свого роду аристократичною течією. Говорячи про аристократизм гуманістів, науковці мають на увазі не стільки їхні соціальні позиції, скільки той факт, що в початковий період свого розвитку гуманізм був вченням, доступним лише вузьким колам освіченої знаті та академічному середовищу. Він культивувався в гуртках, що утворювалися навколо меценатів, в університетах та юридичних корпораціях. Знання латині, а також давньогрецької мови вважалося першою ознакою приналежності до кіл гуманістів.

Серед гуманістів були свої погляди на драму і театр. Вони вважали їх частиною нової духовної культури. Мистецтво театру, на думку гуманістів, має сприяти розвитку нового погляду життя й утвердженню нових художніх смаків.

Погляди англійських гуманістів на драму і театр сформувалися під впливом теорії драми італійських гуманістів, які вважали, що п'єси треба писати так, як тому вчив у III ст. до н. е. Арістотель й у I ст. н.е. – Горацій [45].

Один з перших прихильників ренесансного класицизму Джордж Уетстон написав драму «Промос і Кассандра» (1578 р.), де прагнув показати, як необхідно писати п'єси відповідно до «правил». У посвяті, якою він супроводжував друковане видання цього твору, Уетстон засуджував практику своїх співвітчизників, котрі жодних правил у драмі не дотримувалися. «На противагу італійцям і німцям, які дотримувалися певних правил при написанні театральних п'єс, англієць чинить у цьому випадку безглуздом і безладним чином, – пише Уетстон. – Насамперед він будує свій твір на цілій низці неможливостей – о третій годині пробігає весь світ, одружується, народжує дітей, які, у свою чергу, виростають і стають спроможними підкорювати царства та перемагати чудовиськ, й на додачу викликають самих богів з неба і чортів з пекла... » [цит. за: 97, с. 93-94].

Пуританськи налаштований памфлетист Філіп Стаббс (1555-1610 рр.) (див. додаток № 38), який закликав закрити театри як розсадник вільнодумства й розбещеності, у памфлеті «Анатомія зловживань в Англії» (1583 р.) вмістив діалог, де один зі співрозмовників говорить, що багато хто вважає розпусту просто знаком кохання, визнанням дружби, чимось вартим похвали, а не осуду. На це головний співрозмовник, особа від автора, різко заперечує йому: «Будь прокляті вуста, що богохульствують Бога Ізраїлю... вони гірші, ніж... атеїсти, які заперечують Бога» [55, с. 430]. Стаббс пропонував карати розпусту смертною карою, хоча й визнавав, що його сучасники милосердніші, ніж Сам Творець милості [55, с. 430].

У відповідь на цей памфлет письменник і драматург Томас Неш (1567-1601 pp.) (див. додаток № 39) у своєму памфлеті «Анатомія абсурду» (1589 р.) висміяв Стаббса і пуританських проповідників, зауваживши, що вони поводяться так, ніби стали євнухами вже з колиски або осліпли на момент свого зачаття [55, с. 430].

У памфлеті «Пірс безгрошовий» (1592 р.) Т. Неш писав: «П'єси є надзвичайно гарною вправою у чесноті. По-перше, їхній сюжет буває найчастіше запозичений з наших англійських хронік; у ньому відтворюються звияжні дії наших пращурів, котрі цим виводяться з могили забуття, які поважні заслуги виставляються на вид; нічим краще не можна висловити осуд нашій занепалій і зніженій сучасності». Неш також вважає, що історичні п'єси приносять велику суспільну користь тим, що в них «...живо анатомуються всіляка омана, всіляка хитрість, позлащені зовнішньою святістю, всілякі військові хитрощі, всіляка червоточина, що гніздяться в іржі світу. Вони виявляють неуспіх зради, падіння тих, хто поспіхом злетів вгору, жалюгідний кінець узурпаторів, марність міжусобних чвар; вони показують, як справедливо Бог карає вбивство» [11, с. 550].

В аналізованому творі драматург сформулював власну етико-естетичну позицію, включивши до текстового простору «Інвективу проти ворогів Поезії». Головна думка закладена в самій назві. Виступаючи як захисник поезії, Неш виступав проти «ворогів Поезії» – богословів («divines»), які «віддають перевагу занудній рутинній церковній службі замість того, щоб почитати якусь талановиту поему» [цит. за: 107, с. 203]. Щоб переконати кліриків «припинити проповідь хоча б на чверть години», Неш наводить наступні аргументи: «Поезія – це саме те мистецтво, в якому людина має знаходити сенс свого життя. ... поезія – це саме те мистецтво, яке допомагає віднайти правильні думки й молодецькі бажання; вона має демонструвати й прикрашати. ... поезія – це мед із усіх квітів, це квінтесенція всіх наук, це сутність розуму, це мова самих ангелів. Подібно до того, як краще мати освіченого адвоката, який доведе судову справу до кінця, а не безграмотного

заїку, – краще для придворного чи джентльмена, щоб про його чесноти та вчинки розповів поет, а не простий громадянин» [цит. за: 107, с. 203].

Естетичні роздуми Неша, що суттєво розширюють проблемний комплекс памфлетного жанру, виявились надзвичайно актуальними у контексті протистояння між пуританами і апологетами драматичного мистецтва. Українська дослідниця Л. Федоряка запропонувала виділити у творі «Пірс Безгрошовий» чотири розділи: 1. «звернення автора до друкаря»; 2. «звернення автора до читачів»; 3. «Звернення Пірса до диявола»; 4. «Звернення автора до читачів».

Третій розділ – «Звернення Пірса до диявола» – є основним з точки зору репрезентації головного авторського концепту, і складається з семи виокремлених автором «Скарг...» – на Погорду, Заздрість, Ненажерливість, Гнів, Пияцтво, Лінь і Розбещеність. Саме до передостаннього, шостого розділу – «Скарги на Лінощі», автор включив кілька підрозділів, присвячених своїм роздумам з приводу театру і театральних вистав. Як зауважує Л. Федоряка, може скластися враження, що залучення драматургом текстів на театральну тематику саме у розділі «Скарги на Лінощі» було не зовсім доречним. Однак детальніше ознайомлення зі змістом «Скарги...» дає змогу зрозуміти логіку такого вчинку. Критикуючи людські лінощі, одним з чотирьох рецептів позбавлення від них, автор оголошує відвідини театру і перегляд популярних на той час у Лондоні п'єс. Міркування стосовно театального мистецтва викладені Нешем в кількох пунктах «Скарги на Лінощі», головними з яких є «Захист п'єс», «Користь п'єс», «Обвинувачення громадян на адресу п'єс» та «Похвали на адресу Неда Аллена» [107, с. 204]. Не дивлячись на те, що ці розділи композиційно розміщені наприкінці «Скарги на Лінощі» і мають відношення до останнього з запропонованих літератором шляхів боротьби з лінню (візити до театру здатні витіснити такі популярні тогочасні розваги як гра в карти, візити до будинків розпусти та пияцтво), Л. Федоряка акцентує на тому, що саме ці пункти складають композиційну основу «Скарги на Лінощі», демонструють ставлення самого

автора до морально-етичної проблеми і пропонують її адекватне вирішення, що полягає у викоріненні лінощів з людської натури шляхом регулярного перегляду театральних вистав [107, с. 204].

Як назви структурних підрозділів («захист», «користь», «похвали»), так і їхній зміст демонструють сприйняття автором того, що має відношення до сфери театру. Разом з тим, необхідно враховувати: воно не відразу набуло компліментарного характеру. До прикладу, у памфлеті «Анатомія абсурду» (1591 р.) наявні дві лаконічні, однак, тим не менш, досить важливі тези, що дають змогу зрозуміти позицію самого автора. Натякаючи на значну популярність і періодичність театральних вистав, в одній з частин драматург скептично відгукнувся про «купу Гамлетів, які так і сиплють трагічними монологами» [цит. за: 106, с. 170], а в іншому місці, демонструючи своє негативне сприйняття акторської гри, називає їх всіх «якийсь Росцій» [106, с. 170].

Схожі висловлювання збереглися у враженнях драматурга від участі у студентських постановках і у його тогочасному сприйнятті театального мистецтва. Відвідування театрів Лондона в статусі глядача доволі швидко (упродовж трьох років, що пройшли з часу написання «Анатомії...» до «Пірса...») зумовили у свідомості Т. Неша глобальні зрушення, що в подальшому знайшло втілення у тексті «Пірса безгрошового». Аналіз тексту даного памфлету засвідчує, що автор, по-перше, однозначно позитивно ставиться до театру, й в ньому відсутній найменший натяк на нещодавнє бачення театральних постановок; по-друге, виступає із захистом театру від критики пуритан й дає відповідь на памфлет «Школа непристойностей» свого ідейного опонента С. Госсона, в якому той критикував театральне мистецтво; по-третє, не обмежує себе у позитивній оцінці акторської гри і високо цінує талант В. Шекспіра; по-четверте, визначає перспективи своїх творчих задумів у царині драматургії [106, с. 170].

Апологетику театру Томаса Неша загалом можна сформулювати у вигляді кількох ключових тез.

Долучаючись до дискусії між теоретиками мистецтва, він розпочав виклад своєї позиції з питання до читачів: «А як вам моє припущення, що п'єса – це не щось божественне, а лише рідкісне добродійне уміння? Це саме так, оскільки ці твори запозичені переважно з наших англійських хронік, в яких сміливі й мужні діяння наших пращурів (які поховані, на жаль, у поточених черваками і поїдених іржею книгах) воскрешаються із забуття, а самі вони встають з могил, щоб відкрито захистити свої споконвічні чесноти. І скажіть, де ще можна знайти більш суворий вирок нашій спотвореній та розбещеній сучасності?» [цит. за: 106, с. 170].

З наведеного фрагменту твору можна зрозуміти, що Т. Неш був прихильником ідеї, згідно з якою поява вистави була визначена розвитком навичок і вмінь її автора. Свій перший аргумент «п'єса – це вправність» Неш доповнив міркуваннями про історичний характер драматургічних творів (найбільш вірогідно – ранніх історичних хронік В. Шекспіра, сюжети яких були запозичені ним з «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» Р. Голіншеда). Як стверджує Л. Федоряка, Т. Неш одностайний з італійськими теоретиками мистецтва – Юлієм Цезарем Скалігером, Антоніо Мінтурно та Лодовіко Кастельветро. Для тогочасної Англії така позиція не була характерною, оскільки більшість його сучасників-драматургів залишались прихильниками Платонівського розуміння природи поетичного дару, складовою якого вважалося і драматичне покликання [106, с. 171].

Другий аргумент, в основі якого лежить думка про спроможність театральних студій нагромаджувати духовний досвід сучасності для майбутніх поколінь, – умовно можна сформулювати наступним чином: «п'єса робить людину безсмертною» [106, с. 171]. На відміну від інших драматургів елизаветинського періоду, Томас Неш розмірковує над високим соціальним призначенням творів драматургії, яке, на його думку, полягає у здатності виконувати відтворювальну функцію – неодноразово і у різний час повертати глядача з-за одвічного обрію на сцену і у такий спосіб відтворювати його життєвий шлях поза межами фізичного існування.



Доводячи, що п'єси мають можливість фіксувати особливості реалій сьогодення для майбутнього, Неш вказує на унікальну характеристику сцени – бути «хранителькою» колективної історичної і культурної пам'яті [106, с. 171].

Третій аргумент літератора можна визначити так – «п'єса розвінчує вади». В контексті ідеологічного протистояння між пуританами і захисниками театру ода Неша театральним виставам постає сатиричним контраргументом у відповідь на тезу про театр як «ярмарок марнославства». Критики театру Стівен Госсон і Джон Нортбрук безпідставно таврували драматургів через те, що їхня праця є марною справою і ганебним ремеслом, а самі вони – непотрібними членами суспільства й першими ворогами чесноти. Щоб похитнути авторитет їхнього «істинного» слова, Т. Неш виступає на захист театру наступними словами: «Вся омана, вся внутрішня гріховність, ретельно замаскована під зовнішню святість, уся кмітливість військових, усі виразки, породжені цим ганебним суспільством, – найбільше анатомізуються саме в п'єсах. У них зображуються і патологічне задоволення від зрад і наклепів, і падіння спритних кар'єристів («вискочнів»), і жалюгідний фінал лихварів, і нещастя від суспільного розбрату, а також те, як Всевишній карає вбивць» [цит. за: 106, с. 171]. Цей фрагмент завершується метафоричним визначенням «п'єса – це суддя, що виносить болючі вердикти, загорнуті у солодкі слова» [106, с. 171], що логічно доповнює третій аргумент і пронизаний патетикою високого призначення й почесної дидактичної місії театральних вистав.

Четвертий аргумент Неша полягає у тому, що «п'єса покращує суспільну мораль». Характеризуючи театр як осередок культури, що здатний плекати духовність, драматург цим самим нівелює твердження пуритан, що театральні вистави шкідливо впливають на етичні норми глядацької аудиторії. Закиди прихильникам «чистої моралі» простежуються вже в наступному реченні: «І чого це я заводжу з ними розмову на вічні теми, коли вони тільки те й роблять, що прагнуть підірвати все прогресивне й нове, а

також нехтують усіма, хто не зумів вибитися в люди так, як це зробили вони?» [цит. за: 106, с. 171]. Він відкинув докір пуритан, що мовляв «п'єси розбещують юнаків із Сіті, а також відволікають підмайстрів та учнів від роботи» [цит. за: 106, с. 171]. Щоб переконати своїх візаві у беззмістовності критики театру, Неш наводить наступний доказ: «П'єса не провокує глядача на організацію заколотів та повстань, а якщо і є серед декорацій зашморг і шибениця, і зображується людська погорда, хтивість, розбещеність, марнотратство чи пиятика, так, навпаки, критикуються вони нещадно» [11, с. 550-551]. Процитований уривок з твору Т. Неша засвідчує, що її автор був прихильником виховної функції театрального мистецтва, адже, на його думку, викриття «зі сцени» є настільки ефективним, що не лише може привернути увагу глядачів аудиторії до ганебних дефектів, а й спроможне сприяти у їхньому подоланні [106, с. 171].

На початку XVII ст. активно-агресивна діяльність пуритан в усіх сферах життя англійського суспільства створила їм репутацію ханжів, фанатиків та затятих ворогів мистецтва і культури. «У пуританина був страх перед красою, естетикою, чуттєвістю ... Сцена уявлялася йому школою розпусти та брехні, величезною індустрією розпусти, діяльністю, що веде до повного виродження» [119, р. 70].

«Благочестива» діяльність пуритан серйозно роздратовала драматургів, і ось перший «пуританин» вийшов на англійську сцену. Бен Джонсон зробив його помітним персонажем комедії «Варфоломіївський ярмарок» (1614 р.). Успіх п'єси серед глядачів був приголомшливий, чому, безперечно, сприяв яскравий образ святоші-пуританина Реббі Бізі.

Він – пуританин за народженням: народився у містечку Бенбері, оплоті пуританізму. У нього промовисте ім'я: «Ревнитель землі нашої», однак в миру він Реббі Бізі («Проповідник-ділок»). Як пояснює один із персонажів п'єси: «він пророк..., був булочником, але потім у нього з'явилися видіння та одкровення, і він залишив своє колишнє ремесло» [8, с. 581]. Зробив він це «через докори сумління – адже його булочки ... служили частуванням на

весіллях, на травневих святах... словом, на всяких мирських збіговиськах та розвагах» [8, с. 581].

Реббі Бізі – вірцевий лицемір: «У нього вся віра на обличчі, а не в серці... закликає до виправлення вдач ... розіграє із себе обранця Божого ... Стародавніх висміює, наук не визнає ..., багатьох братів обдулив, напросившись бути їхнім розпорядником душ... » [8, с. 581].

Реббі Бізі оперує цитатами зі Святого Письм, намагаючись представити свої не надто праведні справи і бажання в «богоугодному» світлі, яскравим прикладом чого є його «благочестиве» розголошення на тему про «смак свинини» на ярмарку: «Воістину, недуга бажання є ... плотська недуга; ... свинина є м'ясо, а м'ясо поживне та може викликати бажання бути з'їденим... Але їсти м'ясо на ярмарку не личить... ярмарок – це капище язичницьке...». Проте якщо надто кортить, у святоші знайдеться й інше тлумачення: «Розсудити можна інакше... Місце... не має... великого значення... можемо ж ми залишатися віруючими серед язичників... тільки їсти свинину треба зі скромністю і смиренністю, а не з м'ясоїдною жадібністю і ненажерливістю, бо гріх і небезпека полягають тільки в цьому» [8, с. 598]. Отримане ним запрошення «скуштувати свинини» остаточно робить цей процес «богоугодним», тому що «... поїдаючи свинину, ми тим самим утверджуємо свою святу ненависть і відразу до юдейства, яким заражені багато братів наших» [8, с. 598].

Проте ніщо й ніхто не може відвернути Реббі Бізі від викриття противних Церкві людських вад, до яких приводить і сам розважально-торговий ярмарок, представляючи собою: «торжище ідолів» і «капище язичницьке»; лотки з пряниками та іграшками не що інше як: «... суть товари диявола, ... приманки для малих, щоб вони впадали в гріх ідолопоклонства» [8, с. 625]. Найбільшого обурення у нього викликає ярмарковий театр маріонеток ляльководи Лезерхеда. Пуританин сповнений «святим» завзяттям викрити і знищити це гніздо розпусти: «...бо ці лицедії та віршомози, ці нечестиві скоморохи спокушають погляди гріховними танцями для

вистіяння святих братів і справи їхньої, бо всі вони знаряддя в руках сатани і породження злоби його!» [8, с. 656]. Однак у боротьбі з театром пуританин Реббі Бізі зазнає поразки. Він програє в суперечці з ляльководом, який виступом своєї маріонетки Діоніса розбиває вщент усі його звинувачення на адресу лялькового театру: «Це стара твоя погудка проти акторів, але до маріонеток вона не пристане, бо серед нас немає ні чоловіків, ні жінок, і в цьому ти можеш одразу ж упевнитися, незважаючи на своє брехливе підсліпувате святенництво. На, дивись! (Роздягається догола)» [8, с. 723]. Діонісій був такий переконливий у своїх доводах, що пуританин був змушений визнати свою поразку: «Я осоромлений. ... Нехай продовжують виставу. ... я вирішив, що можу бути глядачем разом із вами!» [8, с. 723].

П'єса завершується перемогою театру і примиренням колишніх супротивників, яке скріплюється гарною вечерею. Інакше й бути не могло. Незважаючи на календарне XVII ст., Бен Джонсон усією своєю творчістю належав до елизаветинської драми. Його комедія, як слушно зауважив А. Т. Парфьонов, ще тісно пов'язана з народно-святковою культурою, її сміховою природою: в образі пуританина Реббі Бізі багато від традиційного образу «ченця-ненажери», хоча й зі знаком мінус. І як ренесансний автор, висміявши порок, Джонсон приводить пуританина до морального очищення і «переродження» [89, с. 29].

Періоди посилення боротьби пуритан з театром чередувалися з її ослабленням, коли здавалося, що навіть найсуворішим ригористам важко дорікнути театру в розв'язності та насадженні поганих звичаїв. Періодом відносного затишшя (крім дрібних сутичок) стали 1590-1615 рр. О. Анікст справедливо зазначає з приводу цієї тимчасової перерви в полеміці: «Дві причини змусили пуритан замовкнути: зростаюча популярність театру в народному середовищі і протекція, надана акторам представниками знаті, у тому числі – представниками королівського двору. Культура Англії набула підкреслено світського характеру як у верхівці суспільства, та і у демократичному середовищі» [45].

Підсумок боротьби пуритан з театром, втім, добре відомий: одним із перших указів після перемоги буржуазної революції англійський парламент закрив всі публічні театри. У 1640 р. в петиції про «Коріння і гілки», подану до парламенту пуританами, суворо засуджувалась світська література – «поширення аморальних, порожніх і марних книг, памфлетів, театральних п'єс і балад», які призводять «до знищення релігії, зростання різноманітних пороків і до відволікання населення від читання, вивчення та слухання Слова Божого та інших добрих книг» [16, с. 31]. Після перемоги революції (1642 р.) англійський парламент закрив усі публічні театри. У спеціальному указі парламенту (від 2 вересня 1642 р.) про припинення театральної справи в країні йшлося: «З огляду на те, що суспільні розваги не узгоджуються зі суспільними негараздами, а публічні сценічні вистави недоречні в період приниження, яке вимагає сумної та благочестивої урочистості, палати лордів і громад нинішнього парламенту справжнім наказують і приписують припинити та утриматися від публічних сценічних вистав, доки тривають ці сумні обставини та час приниження...» [6, с. 553]. Акторські трупи були розпущені, а непокірні актори прирівняні до кримінальних злочинців. Коли пуританський уряд розпочав руйнувати театральні будівлі, першим у 1644 р. було знесено шекспірівський театр «Глобус» (див. додатки № 40-41), у 1649 р. – «Фортуна» і «Фенікс», у 1655 р. – театр «Блекфрайєрс» [83, с. 40].

Отже, полеміка між пуританами (ідеологами буржуазії) і театром (ідеологічним дітищем світу, що минає) народжена не чим іншим, як суперництвом двох засобів впливу на масову свідомість суспільства – суперництвом «церковних дзвонів і театральних труб». Радикальне крило Англіканської Церкви, що ставало дедалі впливовішим, відразу відчуло конкуренцію з боку театру як засобу масової комунікації. Боротьба пуритан проти драми, особливо в її сценічному втіленні, знайшла відображення як у памфлетах, так і в драматичних творах того часу, насамперед – у комедіях.

Відкидаючи пуританські нападки на театр, гуманісти захищали право мистецтва на існування. Гуманісти насамперед наполягали на тому, що

драматургія має благотворний моральний вплив, справедливо приписуючи йому роль вихователя поглядів і смаків народу. Вони розглядали п'єси як один із найважливіших засобів виховання всебічно розвинутої, гармонійної особистості. При цьому гуманісти вказували, що мистецтво покликане сприяти розвитку громадянських і патріотичних почуттів соціуму.

## В И С Н О В К И

Узагальнюючи викладений в роботі фактологічний матеріал, необхідно зробити наступні висновки.

1. Англійські релігійні драматургічні містеріальні цикли кінця XIV – XV ст. увібрали в себе все розмаїття тем, сюжетів і театральних жанрів цього періоду. Вони поєднували космічний масштаб з увагою до кожної деталі, трагічні епізоди зі Священного Писання з комічними фольклорними сюжетами, патетику і пластику богослужбового жесту з буффонними майданними жартами, досвід організації релігійних вистав на вулиці з досвідом проведення світських процесій. Ці твори-цикли можна вважати популяризованою релігійною історією людства, де все прагне наслідувати Божественному задуму. Вони – модель світу, де одночасно є місце великому і малому, високому і низинному, Божественному і диявольському, небесному і земному, смішному і страшному, кумедному і піднесеному. Велику роль тут відігравало освітнє, просвітницьке завдання, яке ставили перед собою автори містерій – познайомити глядачів із малодоступною для них латинською Біблією, оскільки багато хто міг судити про її зміст лише на основі подібних циклів

Мораліте склалося як жанр в руслі середньовічної дидактичної літератури кінця XIV-XV ст. Воно мало чітку і просту структуру, дія в ньому будувалася за принципом об'єднання однотипних діалогічних сцен. До головного персонажа, який символізує людину як таку (Людина, Рід людський, Люди, Кожна Людина і т. п.), або її прояви (Розсудливий і Нерозумний), або навіть її частини (Розум, Тіло, П'ять Почуттів...) по черзі з'являлись уособлені алегорії, носії Добра або Зла, які вказували на вірний чи помилковий життєвий вибір. Весь зміст мораліте відображав дуалістичне розуміння світу та людського життя. Дії передувала експлікація-пролог; наприкінці неодмінно виводилася мораль. Мораліте не зображувало життя дійсне чи вигадане, але давало йому тлумачення у таких узагальнених

категоріях, які театру в принципі не властиві та які походять з теологічної, філософської й дидактичної сфер.

Театр Пізнього Середньовіччя був своєрідним унаочненням стрижневих сюжетів Святого Письма, спираючись не лише на канонічний текст, й використовуючи і коментарі до нього, апокрифи та фольклорні сюжети, що не тільки не заважало основному сюжету циклу, але, так само як і суто канонічні образи, розкривало основну ідею вистави, додаючи до загальної картини Божественної світобудови більше фарб, відтінків, відкриваючи різні її ракурси.

Моралізаторсько-дидактичний сюжет наближає п'єси англійських драматургів до середньовічних мораліте з властивою для них чітко вираженим повчальним напучуванням. В інтерлюдіях, на противагу мораліте, дидактичність відігравала другорядну роль, підпорядковуючись домінуючій стихії веселощів та розваг. Просякнуті дидактизмом драматичні твори відрізняються від мораліте також і своєю чітко вираженою актуальністю.

2. Попередники Шекспіра заклали основи нового типу ренесансної трагедії та комедії. На сцені прозвучали важливі ідейні, філософські та моральні істини, був показаний титанічний герой, мужня, звитязна людина нового складу. Літератори встановили головний принцип національної драми – її пов'язаність з англійською історією, побутом і звичаями. Утвердження нових ідей і поетичних форм відбувалося найприроднішим шляхом – через їх наповнення «англійським змістом», зрозумілим широкій аудиторії. Саме це органічне поєднання нової драми з традиціями майданного театру було найважливішим досягненням «університетських умів», активно сприйняте Вільямом Шекспіром.

3. Шекспір у своїй творчості глибоко інтерпретував ідеї гуманізму й показав їхні історичні межі. В його п'єсах представлена гуманістична концепція світу в цілому, близька і зрозуміла гуманістам інтерпретація таких цінностей як гідність людини, неоплатонічна ідея любові як універсальної сили, що пов'язує людину з природою. Шекспір поділяв з гуманістами



оптимістичну віру в те, що світ заснований на законах гармонії. Тому він вірив у досконалість й гідність людської особистості, в її безмежні можливості.

У творчості Шекспіра міститься як проголошення гуманістичних принципів, оптимістична віра у високе покликання людини, – так і відчуття ідейної кризи гуманізму. Драматург показав світ у русі, у боротьбі, у протиріччях та конфліктах, де гармонія постійно змінюється дисонансами. Завдяки цьому гостро відчувається атмосфера, в якій жив Шекспір, напружений ритм його часу.

При всій обмеженості висловлювань про драматичне мистецтво в Англії епохи Відродження, все ж можна визначити деякі тенденції, характерні для теоретичної та критичної думки того часу. Насамперед необхідно зазначити, що навколо драми і театру точилася велика ідеологічна боротьба, центральним питанням якої було соціально-етичне значення драми.

4. У той час як гуманісти прагнули розвивати національне мистецтво і особливо – всі види поезії, вже в XVI ст. у них з'явився впливовий супротивник, який боровся проти світського мистецтва. Цим супротивником було пуританство. В останній чверті XVI ст., коли драма отримала вже значний розвиток і набула великої популярності серед широкого глядацького загалу, вона потерпала від критики з боку пуританських проповідників, які виступили з низкою памфлетів, де театр відкидався як аморальне явище. Усі ці трактати й памфлети засуджували драматичне мистецтво як аморальну розвагу, що відволікає людей від богоугодних справ, розвиває лінь, розпусту і злочинність.

5. Спростовуючи пуританські нападки на театр, гуманісти захищали право мистецтва на існування. Вони насамперед наполягали на тому, що мистецтво здійснює благотворний моральний вплив, справедливо приписуючи йому роль вихователя поглядів і смаків народу. Крім того, мистецтво розглядалося ними як один із найважливіших засобів виховання

всебічно розвиненої людини. При цьому гуманісти вказували, що мистецтво покликане сприяти розвитку громадянських і патріотичних почуттів соціуму.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

### Джерела

1. Бэкон Фрэнсис. Афоризмы об истолковании природы и царстве человека // Бэкон Ф. Сочинения в 2-х т. Т. II. Москва: Мысль, 1977. С. 12-79.
2. Бэкон Фрэнсис. Опыты, или наставления нравственные и политические // Бэкон Ф. Сочинения в 2-х т. Т. II. Москва: Мысль, 1978. С. 351-482.
3. Бэкон Фрэнсис. О достоинстве и приумножении наук // Бэкон Ф. Сочинения в 2-х т. Т. I. Москва: Мысль, 1977. С. 81-524.
4. Гейвуд Джон. Забавная комедия о муже Джоане Джоане, о жене его Тиб и священнике сэре Джане // Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха возрождения / Сост. Б. И. Пуришев. Москва: Госучпедгиз, 1938. С. 497-510.
5. Деккер Томас. Праздник башмачника. Комедия в пяти актах // Современники Шекспира. В 2-х т. Москва: Искусство, 1959. Т. I. С. 129-224.
6. Декреты парламента о закрытии театров и о прекращении театрального дела в Англии. 1. Декрет от 2 сентября 1642 года // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под. ред. С. Мокульского. Т. I. Москва: Искусство, 1953. С. 553.
7. Джеффри Чосер. Кентерберийские рассказы. Москва: Эксмо, 2007. 768 с.
8. Джонсон Бен. Варфоломеевская ярмарка // Б. Джонсон. Драматические произведения. В 2-х т. Т. I. Москва: Academia, 1933. С. 567-729.
9. Джонсон Бен. Вольпона // Б. Джонсон. Драматические произведения. В 2-х т. Т. I. Москва: Academia, 1933. С. 61-273.
10. Джонсон Бен. Черт выставлен ослом // Младшие современники Шекспира. Москва: МГУ, 1986. С. 397-487.
11. Из памфлета драматурга Томаса Неша «Безгрошовый Пирс» (1592) // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под. ред. С. Мокульского. Т. I. Москва: Искусство, 1953. С. 550-551.

12. Карель Тернеръ. Трагедія атеиста или Местъ благороднаго челоѡѡка // И. А. Аксѡнов. Елисаветинцы. Вып. I. Москва: Центрифуга, 1916. [электронный ресурс]. Режим доступа: [http://az.lib.ru/t/turner\\_s/text\\_1611\\_the\\_atheist\\_s\\_tragedy-oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/t/turner_s/text_1611_the_atheist_s_tragedy-oldorfo.shtml)
13. Марло К. Трагическая история доктора Фауста. Санкт-Петербург: Наука, 2019. 321 с.
14. Мистерии Йоркского цикла. Москва: Ладомир, Наука, 2014. 872 с.
15. Нортбрук Джон. Трактат, в котором игра в кости, танцы, суетные пьесы и интерлюдии, и другое праздное времяпрепровождение, обычное для дня субботнего, опровергаются силой слова божиего и древних авторов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2019. № 58. С. 91-110.
16. Петиция “О корне и ветвях” // Законодательство Английской революции 1640-1660 г. Москва – Ленинград: АН СССР, 1946. С. 30-33.
17. Письмо лорд-мэра Лондона к лорду-казначею Берлею от 3 ноября 1594 г. // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под. ред. С. Мокульского. Т. I. Москва: Искусство, 1953. С. 549.
18. Тернер Сирил. Трагедия мстителя // Младшие современники Шекспира. Москва: МГУ, 1986. С. 45-118.
19. Указ Иакова I о выдаче патента труппе Бербеджей (17 мая 1603 г.) // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под. ред. С. Мокульского. Т. I. Москва: Искусство, 1953. С. 542.
20. Филип Сидни. Защита поэзии // Филип Сидни. Астрофил и Стелла. защита поэзии. М.: Наука, 1982. С. 145-216.
21. Шекспір Вілям. Король Джон // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 3. Київ: Дніпро, 1985. С. 5-81.
22. Шекспір Вілям. Річард II // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 3. Київ: Дніпро, 1985. С. 82-161.

- 23.Шекспір Вілям. Юлій Цезар // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 4. Київ: Дніпро, 1986. С. 251-330.
- 24.Шекспір Вілям. Венеціанський купець // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 2. Київ: Дніпро, 1985. С. 477-570.
- 25.Шекспір Вілям. Гамлет. Принц датський // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 5. Київ: Дніпро, 1986. С. 7-118.
- 26.Шекспір Вілям. Генріх V // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 3. Київ: Дніпро, 1986. С. 350-442.
- 27.Шекспір Вілям. Генріх VI // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 1. Київ: Дніпро, 1984. С. 45-313.
- 28.Шекспір Вілям. Генріх IV // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 3. Київ: Дніпро, 1985. С. 162-348.
- 29.Шекспір Вілям. Король Лір // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 5. Київ: Дніпро, 1986. С. 235-343.
- 30.Шекспір Вілям. Марні зусилля кохання // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 2. Київ: Дніпро, 1985. С. 229-310.
- 31.Шекспір Вілям. Приборкання норовливої // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 2. Київ: Дніпро, 1985. С. 68-148.
- 32.Шекспір Вілям. Сонети. Київ: Дніпро, 1966. 194 с.
- 33.Шекспір Вілям. Троїл і Крессіда // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 4. Київ: Дніпро, 1986. С. 332-435.
- 34.Gosson Stephen. An Apology of the School of Abuse (1579) // Shakespeare's Theater. A Sourcebook. Ed. by Tanya Pollard. Hoboken Blackwell Publishing, 2003. P. 34-36.
- 35.Gosson Stephen. Plays Confuted in Five Actions (1582) // Shakespeare's Theater. A Sourcebook. Ed. by Tanya Pollard. Hoboken Blackwell Publishing, 2003. P. 84-114.
- 36.Gosson Stephen. The School of Abuse (1579) // Shakespeare's Theater. A Sourcebook. Ed. by Tanya Pollard. Hoboken Blackwell Publishing, 2003. P. 19-33.

37. Heywood J. The Four PP // Drama of the English Renaissance. I – The Tudor period / Ed. by R.A. Fraser and N. Rabkin. NY: Macmillan publishing Co., Inc., 1976.
38. Lodge Thomas. Defence of Poetry // Elisabethan Critical Essays: In 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 1904. Vol. 1. P. 61-86.
39. Munday Anthony. A Second and Third Blast of Retreat from Plays and Theaters (1580) // Shakespeare's Theater. A Sourcebook. Ed. by Tanya Pollard. Hoboken Blackwell Publishing, 2003. P. 62-83.
40. The Elizabethan stage / Ed. Chambers E. K. Vol. IV. Oxford: Clarendon Press, 1923. 467 p.

### Література

41. Альбота С. Мовні засоби втілення символу «Фауст» у «Трагічній історії доктора Фауста» Крістофера Марло // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. 2015. Вип. 3. С. 121-127.
42. Аникст А. Английский театр // История западноевропейского театра. Москва: Искусство, 1955. Т. I. С. 389-534.
43. Аникст А. История английской литературы. Москва, 1956. 482 с.
44. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. Москва: Наука, 1967. 454 с.
45. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. Москва: Искусство, 1965. [електронний ресурс]. Режим доступа: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/index.htm>
46. Балашов Н. Слово в защиту авторства Шекспира. Москва: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 1998. 144 с.
47. Барг М. А. Шекспир и история. Москва: Наука, 1979. 216 с.
48. Біда К. На вершинах ідеї і форми (кілька думок про творчість Шекспіра). Торонто: Бібліотека «Вільного слова», 1958. 31 с.
49. Блох Я. Предисловие // Бен Джонсон. Эписин или молчаливая женщина. Петербург: Петрополис, 1921. С. XI-L.

- 50.Богодарова Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. Вып. 39. С. 179-195.
- 51.Бояджиев Б. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия. Ленинград: Искусство, 1973. 470 с.
- 52.Булгаков А. С. Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма. Ленинград: Academia, 1929. 260 с.
- 53.Георгієвська В. В. Творчість Крістофера Марло і жанр трагедії в англійській літературі доби Відродження. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харків, 2017. 232 с. [електронний ресурс]. Режим доступу: [https://chtyvo.org.ua/authors/Heorhiievskia\\_Valeriia/Tvorchist\\_Kristofer\\_Marlo\\_i\\_zhanr\\_trahedii\\_v\\_anhliiskii\\_literaturi\\_doby\\_Vidrozhennia/](https://chtyvo.org.ua/authors/Heorhiievskia_Valeriia/Tvorchist_Kristofer_Marlo_i_zhanr_trahedii_v_anhliiskii_literaturi_doby_Vidrozhennia/)
- 54.Горбунов А. Н. Драматургия младших современников Шекспира // Младшие современники Шекспира. Москва: МГУ, 1986. С. 5-44.
- 55.Горбунов А. Н. Конец времен и прекращенье дней. Предшественники и современники Шекспира. Москва: Прогресс-Традиция, 2019. 592 с.
- 56.Горбунов А. Н. От сотворения мира до его конца (мистерии Йоркского цикла) // Мистерии Йоркского цикла. Москва: Ладомир, Наука, 2014. С. 767-829.
- 57.Горфункель А. Х. Гуманизм – Реформация – Контрреформация // Культура эпохи Возрождения и Реформация. – Л.: Наука, 1981. – С. 7-19.
- 58.Гутарук Н. В. Дискурс дитинства у творчості Вільяма Шекспіра. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. З Гуманітарні науки. 035 Філологія. Запоріжжя, 2023. 253 с. [електронний ресурс]. Режим доступу: [http://phd.znu.edu.ua/page/PhD/2023/Hutaruk/disertats\\_\\_ya\\_n\\_gutaruk\\_docx.pdf](http://phd.znu.edu.ua/page/PhD/2023/Hutaruk/disertats__ya_n_gutaruk_docx.pdf)

- 59.Данцигер К. Г. Английская мистерия (Таунлийский цикл): театр в контексте искусства конца XIV – первой половины XV веков. Автореф. дисс. уч. ст. кандидата искусствоведения. Москва, 2010. 26 с.
- 60.Дживелегов А. К. Предшественники Шекспира // История английской литературы: В 2 т. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1943. Т. 1.
- 61.Дмитриева О. В. Елизавета Тюдор. Москва: Молодая гвардия, 2004. 320 с.
- 62.Дмитриева О. В. Сэр Филип Сидни как культовая фигура елизаветинской эпохи // Человек в культуре Возрождения. М.: Наука, 2001. С. 203-214.
- 63.Дубашинский И. А. Вильям Шекспир. Очерк творчества. Москва: Просвещение, 1978.
- 64.Ерохин В. Н. Становление нации. Религиозно-политическая история Англии XVI – первой половины XVII в. в современной британской исторической науке. Москва – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 752 с.
- 65.История английской литературы. Т. I., Вып. I. Москва-Ленинград: АН СССР, 1943. 382 с.
- 66.История западноевропейского театра. Т. I. М.: Искусство, 1955. 744 с.
- 67.Історичні хроніки Шекспіра // Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 1. Київ: Дніпро, 1984. С. 502-507.
- 68.Карев В. М. Фрэнсис Бэкон: политическая биография // Новая и новейшая история. 1980. № 3-4. [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/BACON1.HTM#14>
- 69.Ковин В. С. Королевский двор Якова I Стюарта: королевская спальня, ее слуги и все остальные // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2011. № 7. С. 110-186.



70. Комарова В. П. Английская Реформация в драмах Джона Бейля // Культура эпохи Возрождения и Реформация. Ленинград: Наука, 1981. С. 231-238.
71. Комарова В. П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Ленинград: ЛГУ, 1975. 224 с.
72. Косарева Л. М. Социокультурный генезис науки Нового времени (Философский аспект проблемы). Москва: Наука, 1989. 160 с.
73. Лілова О. Актуалізація ідеологічного змісту в англійській ранньотюдорівській драмі // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXVIII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 69-73.
74. Лілова О. Алегорична антиномія «пороки-чесноти» як ідейно-структурна основа мораліте (на матеріалі п'єси Генрі Медволла «Природа» // Мова і культура (Науковий журнал). Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 16. Т.V (167). С. 79-87.
75. Лілова О. Відлуння народно-святкового сміху в інтерлюдії Дж. Гейвуда «Чотири П» // Ренесансні студії. 2006. № 11. С. 34-47.
76. Лілова О. Гуманістична ідеологія у п'єсі англійського ранньотюдорівського драматурга Дж. Растела «Чотири Елементи» // Ренесансні студії. Запоріжжя: КПУ, 2013. Вип. 20-21. С. 62-80.
77. Лілова О. Інтерлюдія в художній парадигмі англійської ранньотюдорівської драми (до постановки проблеми) // Ренесансні студії. Вип. 12-13. Запоріжжя: Видавництво Класичного приватного університету, 2009. С. 3-17.
78. Лілова О. Персонажі алегорії у п'єсі Джона Склтона “Величність” (бл. 1519-20) // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2011. Вип. 27. С. 203-208.
79. Лілова О. Роль інтерлюдії Г. Медволла «Фулгенцій і Лукреція» в політичних іграх вищого світу в Англії кінця XV – початку XVI ст. // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Т.192. Вип.180. Філологія.

- Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. С. 86-90.
80. Лілова О. Специфіка художньої репрезентації біблійного сюжету в англійській середньовічній містерії (на матеріалі П'єси про Ноя та його синів) // *Ренесансні студії*. Запоріжжя: КПУ, 2011. Вип. 16-17. С. 4-24.
  81. Лілова О. Є. Актуалізація ідеологічного змісту в англійській ранньотюдорівській драмі // *Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць*. Випуск LXVIII. Херсон: ХДУ, 2017. С. 69-73.
  82. Лілова О. Є. Алегорія в англійській клерикальній драмі пізнього Середньовіччя й Відродження (на матеріалі мораліте Г. Медволла «Природа») // *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. 2012. № 13 (238). С. 93-99.
  83. Микеладзе Н. Э. Елизаветинский театр-коммуникатор, или Об искусстве «смотреть ушами» // *Шекспировские чтения 2004*. Москва: Наука, 2006. С. 32-49.
  84. Микеладзе Н. Э. О чем трубят театральные трубы? (Публичный театр как среда и средство коммуникации века Шекспира) // *Шекспировские чтения 2004*. Москва: Наука, 2006. С. 32-49.
  85. Морозов М. М. Шекспир, его современники и продолжатели // *История английской литературы*. Т. I. Вып. 2. Москва-Ленинград: АН СССР, 1945. С. 7-71.
  86. Некрасова И. А. Религиозная драма и спектакль XVI-XVII веков. Санкт-Петербург.: Гиперион, 2013. 365 с.
  87. Овчинникова Ф. Г. Проблема героя в драматургии Марло // *Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена*, 1958, т. 158. С. 55-93.
  88. Павлова Т. А. Роль раннего пуританизма в политической и культурной жизни Англии // *Культура эпохи Возрождения и Реформация*. Ленинград: Наука, 1981. С. 226-231.

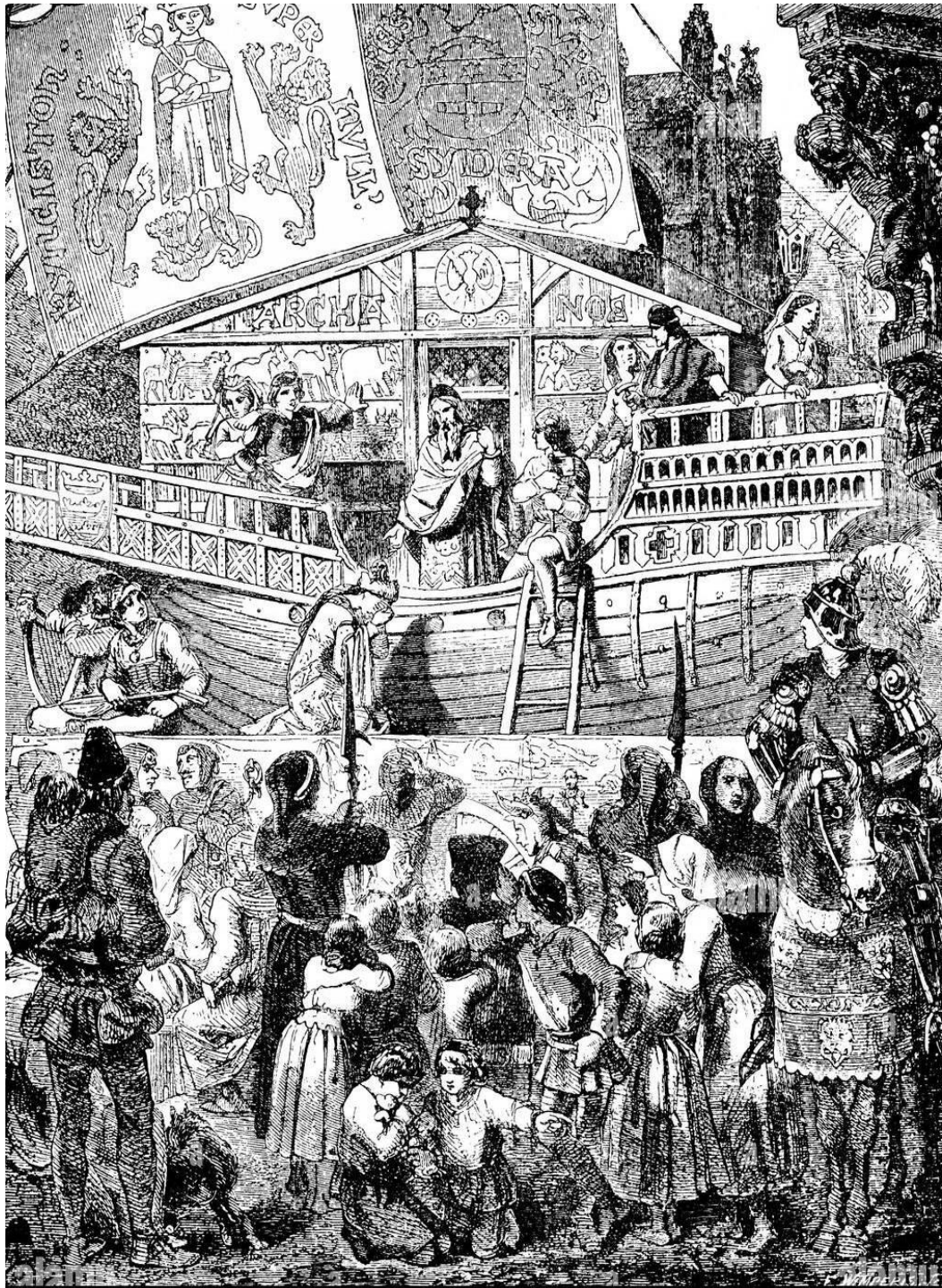
89. Парфенов А. Т. Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». Москва: Высшая школа, 1982. 110 с.
90. Пастушук Г. Часопросторова гра як засіб карнавалізації англійської драми-мораліте XIV–XV століть // Діалогічні обертони. Науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської. Львів, 2014. С. 209-226.
91. Пастушук Г. О. Англійський Містерійний Цикл як зразок карнавальної рецепції біблійного наративу // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер.: Філологія. Літературознавство. 2013. Т. 217, Вип. 205. С. 69-74.
92. Пастушук Г. О. Блазень як інтерпретатор: Шекспір і сучасність // Питання літературознавства. 2006. Вип. 72. С. 260-273.
93. Пастушук Г. Еволюція комічної фігури пороку в англійській гомілетичній драмі XVI ст. (комедія «Погода» Дж. Гейвуда) // Іноземна філологія. 2014. Вип. 126 (2). С. 37-48.
94. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 367 с.
95. Попова М. К. Позднеренессансное видение мира и ностальгия по средневековью в комедии Б. Джонсона «Черт выставлен ослом» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия I, Гуманитарные науки. 2000. № 2. С. 97-113.
96. Решетов В. Г. Джон Драйден и становление английской литературной критики XVI-XVII веков. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1989. 248 с.
97. Стороженко Н. Предшественники Шекспира: Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Т. 1: Лилли и Марло. Санкт-Петербург: Тип. В. Демакова, 1872. [6], II, 294, 73 с.
98. Субботин А. Л. Фрэнсис Бэкон и принципы его философии // Бэкон Ф. Сочинения в 2-х т. Т. I. Москва: Мысль, 1971. С. 5-55.

- 99.Субботин А. Л. Шекспир и Бэкон // Вопросы философии. 1964. № 2. С. 93-103.
- 100.Торкут Н. Джон Лілі – законодавець літературної моди: творча біографія на тлі епохи // Ренесансні студії. 2011. Вип. 16-17. С. 25-56.
- 101.Торкут Н. Особливості рецепції античної спадщини в ренесансній Англії // Ренесансні студії. Вип. 7. Запоріжжя, 2001. С. 25-38.
- 102.Торкут Н. Специфіка становлення й розвитку літературно-критичної традиції на теренах англійського Ренесансу // Ренесансні студії, Вип. 4. Запоріжжя, 2000. С. 50-69.
- 103.Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). Запоріжжя, 2000. 406 с.
- 104.Торкут Н. Специфіка становлення й розвитку літературно-критичної традиції на теренах англійського Ренесансу // Ренесансні студії. 2000. № 4. С. 50-69.
- 105.Урнов Д. М. Борьба пуритан против театра в эпоху Шекспира // Культура эпохи Возрождения и Реформация. Ленинград: Наука, 1981. С. 239-243.
- 106.Федоряка Л. Д. Апологетика театру у творчості Томаса Неша (1567-1601?) // «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях»: матеріали міжнародної наукової конференції (23–24.09.2021 р.). Бердянськ: БДПУ., 2021. С. 168-173.
- 107.Федоряка Л. Д. Естетичні погляди Томаса Неша в контексті пізньоренесансних дискусій навколо театру (на прикладі памфлету «Пірс безгрошовий») // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2005. № 1. С. 202-207.
- 108.Федоряка Л. Д. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Дніпропетровськ, 2009. 20 с.

109. Хейг К. Елизавета I Английская. Ростов на Дону: Феникс, 1997. 320 с.
110. Холлидей Ф. Е. Шекспир и его мир. М.: Радуга, 1986. 168 с.
111. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография. Москва: Прогресс, 1985. 257 с.
112. Шереметьєва В. К. Творчість Філіпа Сідні в соціокультурному контексті англійського Ренесансу. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Запоріжжя, 2017. 227 с. [електронний ресурс]. Режим доступу: [https://chtyvo.org.ua/authors/Sheremetieva\\_Viktoriiia/Tvorchist\\_Filipa\\_Sidni\\_u\\_sotsiokulturnomu\\_konteksti\\_anhliiskoho\\_renesansu/](https://chtyvo.org.ua/authors/Sheremetieva_Viktoriiia/Tvorchist_Filipa_Sidni_u_sotsiokulturnomu_konteksti_anhliiskoho_renesansu/)
113. Шестаков В. Философия и культура эпохи Возрождения. Рассвет Европы. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2007. 272 с.
114. Bartels E. C. Spectacles of strangeness: imperialism, alienation and Marlowe. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1993. 240 p.
115. Beadle R., King P. General Introduction // York Mystery Plays. A Selection in Modern Spelling. Oxford, 1999. P. XVI-XXV.
116. Chislett W. The Sources of Ralph Roister Doister // Modern Language Notes. 1914. № 29:6 (June). P. 166–167.
117. a. Collinson P. The Birthpangs of Protestant England. Religious and Cultural Change in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. New York: St. Martin's Press, 1988. 188 p.
118. Davidson C. Festivals and Plays in Late Medieval Britain. Burlington, 2007. 216 p.
119. Dodd A.H. Life in Elizabethan England. London: B. T. Batsford, 1967. 176 p.
120. Fluchere H. Shakespeare and Elizabethans. New York: Hill and Wang, 1960. 254 p.
121. Hattaway M. Playhouses and the Role of Drama // A Companion to English Renaissance Literature and Culture. Malden: Blackwell Publishing Company, 2008. P. 133-147.

122. Hill Ch. Change and Continuity in 17th Century England. London, 1974. 370 p.
123. Ingram W The Business of Playing The Beginning of the Adult Professional Theatre in Elizabethan London. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992. 255 p.
124. Johnson R. C. A critical edition of Thomas Preston's Cambises. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1975. 193 p.
125. Medieval and Tudor Drama / Ed. with Introductions and modernizations by John Gassner. – NY. The Brome: Abraham and Isaac and everymen, 1963. 474 p.
126. Plumstead A. W. Satirical Parody in Roister Doister: A Reinterpretation // Studies in Philology. 1963. № 60:2 (April). P. 141–154.
127. Spenser Th. Shakespeare and the Nature of Man. Cambridge, 1943. 233 p.
128. Tomlinson T. B. A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy. London – Cambridge: At The University Press, 1964. 293 p.
129. Walker G. The politics of performance in Early Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 245 p.
130. Wickham G. The Medieval Theatre. Cambridge: Cambridge University Press; 2008. 280 p.

# ДОДАТКИ



**Додаток № 1. Постановка вистави містеріального циклу.** [джерело: <https://www.alamy.com/stock-photo-history-of-british-theatre-early-playhouse-from-1570-1629-early-english-83358401.html?imageid=DEAC5D5E-83A6-42EE-BCDB-22B7C226FB9F&p=56972&pn=1&searchId=cb93c0773c104b51a1722e36a9246f86&searchtype=0> ]





**Додаток № 2. Постановка вистави містеріального циклу**  
[джерело: <https://www.alamy.com>]



**Додаток № 3. Постановка вистави містеріального циклу в Ковентрі, XV ст.**  
Гравюра Девіда Гі [джерело: [джерело: https://www.alamy.com](https://www.alamy.com)]





Додаток № 4. Рухома сцена на возі - педжент [джерело: 55]





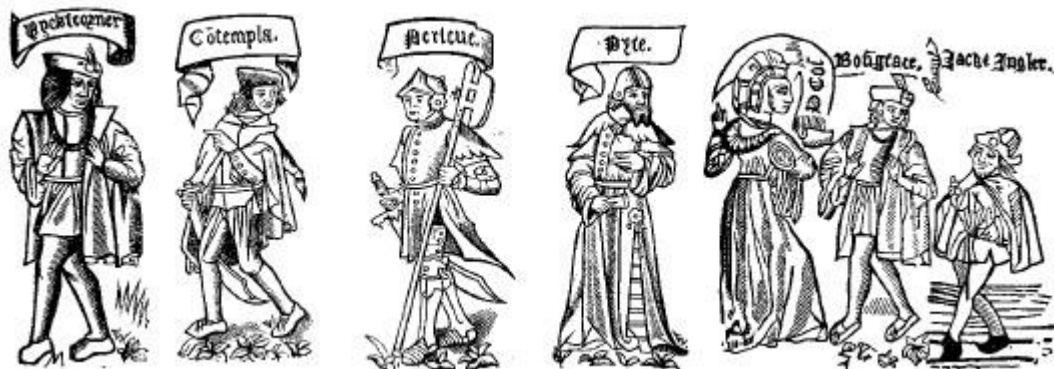
**Додаток № 5. Пекельна паща, сцена з середньовічного англійського міраклію** [джерело: <https://www.lookandlearn.com/blog/4028/miracle-plays/>]



**Додаток № 6. Урочиста процесія королеви Єлизавети І на вулицях  
Лондона. Художник Роберт Пік Старший (1660 р.)**

[Джерело: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D0%BA,%D0%A0%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Elizabeth\\_I,\\_Procession\\_Portrait..jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D0%BA,%D0%A0%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Elizabeth_I,_Procession_Portrait..jpg)]

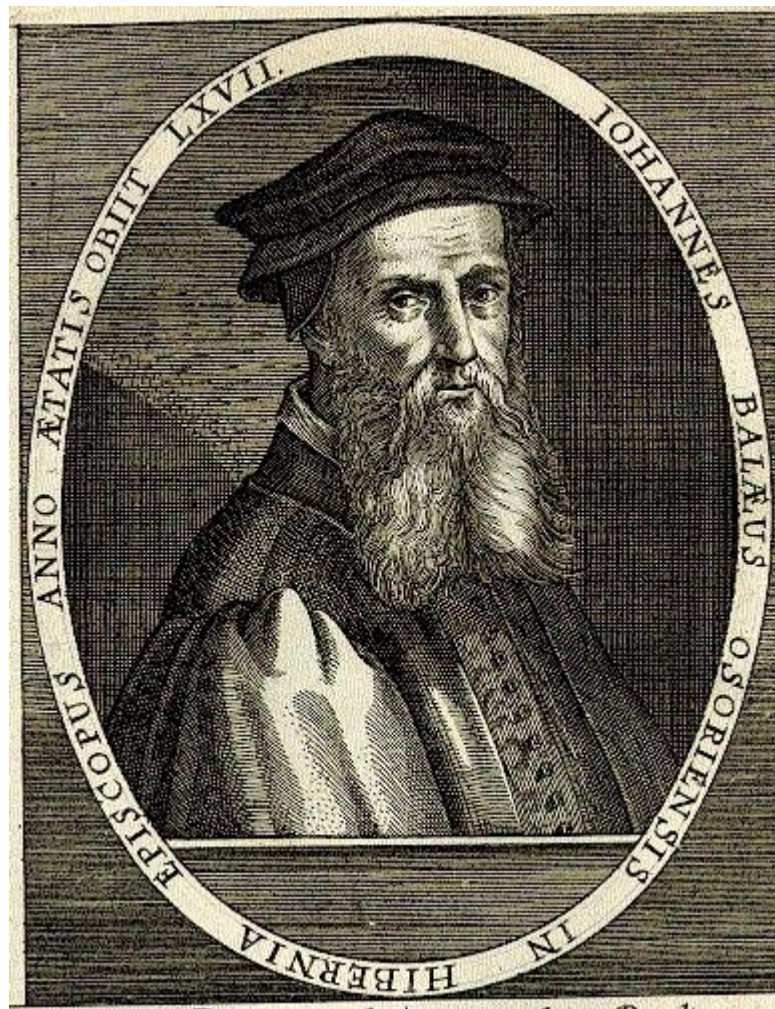




Додаток № 7. Персонажі з мораліте XV ст. «Насмішник». Зліва направо: Насмішник, Міркування, Наполегливість, Жалість. Гравюра з друкованого тексту п'єси початку XIII ст.  
[Джерело: 45]



Додаток № 8. Друкарський знак Джона Растелла  
[джерело: <https://www.coventrysociety.org.uk/2020/04/29/john-rastell-1475-1536/>]



**Додаток № 9. Єпископ Джон Бейль (1495-1563 рр.)**

[джерело:

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%B9%D0%BB,\\_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD\]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%B9%D0%BB,_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD)





**Додаток № 10. Джон Склтон (1460-1529 pp.)**  
[джерело: <https://www.poeticous.com/john-skelton>]

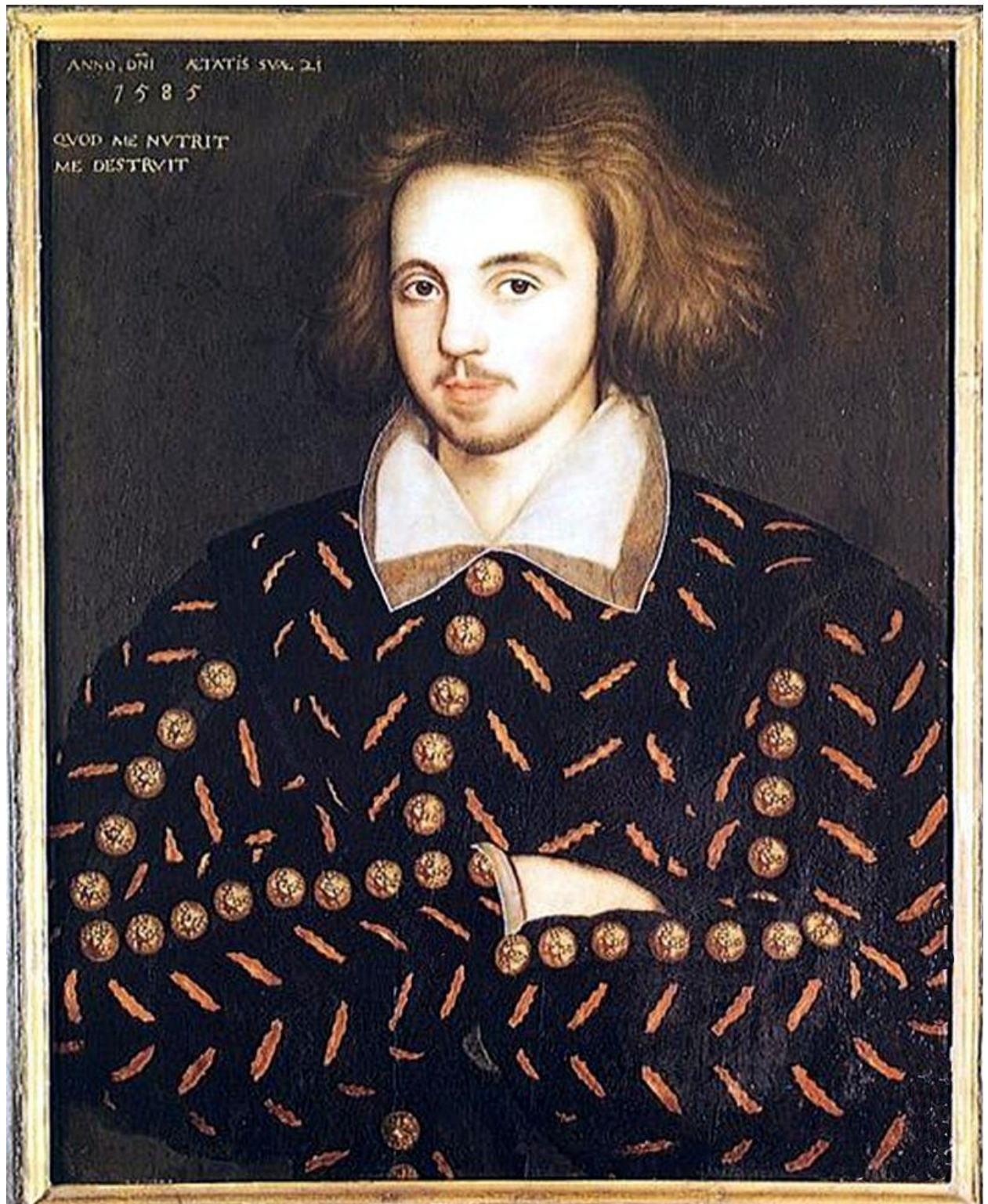


**Додаток № 11. Джон Хейвуд (1495-1580 pp.)**

[джерело:

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B5%D0%B9%D0%B2%D1%83%D0%B4,\\_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD\]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B5%D0%B9%D0%B2%D1%83%D0%B4,_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD)





**Додаток № 12. Крістофер Марло (1564-1593 pp.)**

[джерело:

[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%80\\_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE%D1%83\]](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%84%D0%B5%D1%80_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE%D1%83)





Додаток № 13. Фауст і Мефістофель. Гравюра з титульного аркуша трагедії Крістофера Марло 1616 р.  
[джерело: 45]



**Додаток № 14. Королева Єлизавета І в театрі «Глобус».**

**Картина Девіда Скота (1806-1849 рр.)**

[джерело: <https://www.wikiart.org/ru/devid-skott> ]





Додаток № 15. Віллям Шекспір читає Єлизаветі I свою п'єсу.  
Гравюра XIX ст.



**Додаток № 16. Театр «Глобус» на тлі собору Св. Павла. Художник Пітер Джексон (1922-2003 рр.)**

| назва театру                      | час спорудження | існував до | характер будівлі   | Антрепренер            | труппа                                                       |
|-----------------------------------|-----------------|------------|--------------------|------------------------|--------------------------------------------------------------|
| <b>НА ПІВНІЧНОМУ БЕРЕЗІ ТЕМЗИ</b> |                 |            |                    |                        |                                                              |
| «Театр»                           | 1576            | 1598       | відкрита, без даху | Дж. Бербедж            | лорда-камергера в 1594-1596 рр.                              |
| «Куртина»                         | 1576            | 1660 [?]   | відкрита           | Г. Лейнмен             | лорда-камергера в 1597-1599 рр.                              |
| «Блекфрайєрс» (1)                 | 1576            | 1584       | закрита            | Р. Феррент             | хлопчики королівської капелли                                |
| «Блекфрайєрс» (2)                 | 1600            | 1608       | закрита            | Г. Еванс               | хлопчики королівської капелли                                |
| «Фортуна» (1)                     | 1600            | 1621       | відкрита           | Ф. Хенсло – Е. Аллен   | лорда-адмірала, після 1603 р. – принца                       |
| «Червоний бик»                    | 1605            | 1663 [?]   | відкрита           | А. Холланд             | труппа королеви до 1617 р.                                   |
| «Блекфрайєрс» (3)                 | 1608            | 1655       | закрита            | Р. Бербедж, В. Шекспір | труппа короля                                                |
| «Уайтфрайєрс»                     | 1608            | 1629       | закрита            |                        | дитяча труппа для розваг короля і труппа для розваг королеви |
| «Портер-холл»                     | 1616            | 1617       | [?]                | Ф. Розетер             | дитяча труппа для розваг короля                              |
| «Фенікс» («Кокпіт»)               | 1617            | 1661       | відкрита           | К. Бістон              | труппа королеви в 1617-1619                                  |
| «Фортуна» (2)                     | 1623            | 1649       | відкрита           | Е. Аллен               | труппа Полсгрейва                                            |
| «Солсбері-Корт»                   | 1629            | 1670       | закрита            |                        | труппа королеви Генрієтти                                    |
| <b>НА ПІВДЕННОМУ БЕРЕЗІ ТЕМЗИ</b> |                 |            |                    |                        |                                                              |
| «Ньюїнгтон-Батс»                  | 1580            | 1595       | відкрита           | Ф. Хенсло [?]          | лорда-камергера в 1594                                       |
| «Роза»                            | 1587            | 1622       | відкрита           | Ф. Хенсло              | лорда-адмірала в 1594-1600                                   |
| «Лебідь»                          | 1595            | 1640 [?]   | відкрита           | Е. Ланглі              | лорда-камергера в 1596 [?]                                   |

|              |      |      |          |                                        |                                           |
|--------------|------|------|----------|----------------------------------------|-------------------------------------------|
| «Глобус» (1) | 1599 | 1613 | відкрита | К. і Р. Бербеджі,<br>В. Шекспір та ін. | Лорда-камергера, з<br>1603 р. —<br>короля |
| «Глобус» (2) | 1614 | 1644 | відкрита | Бербеджі та ін.<br>(без Шекспіра)      | трупа короля                              |
| «Надія»      | 1614 | 1656 | відкрита | Ф. Хенсло                              | трупа леді<br>Елізабет в<br>1614 р.       |

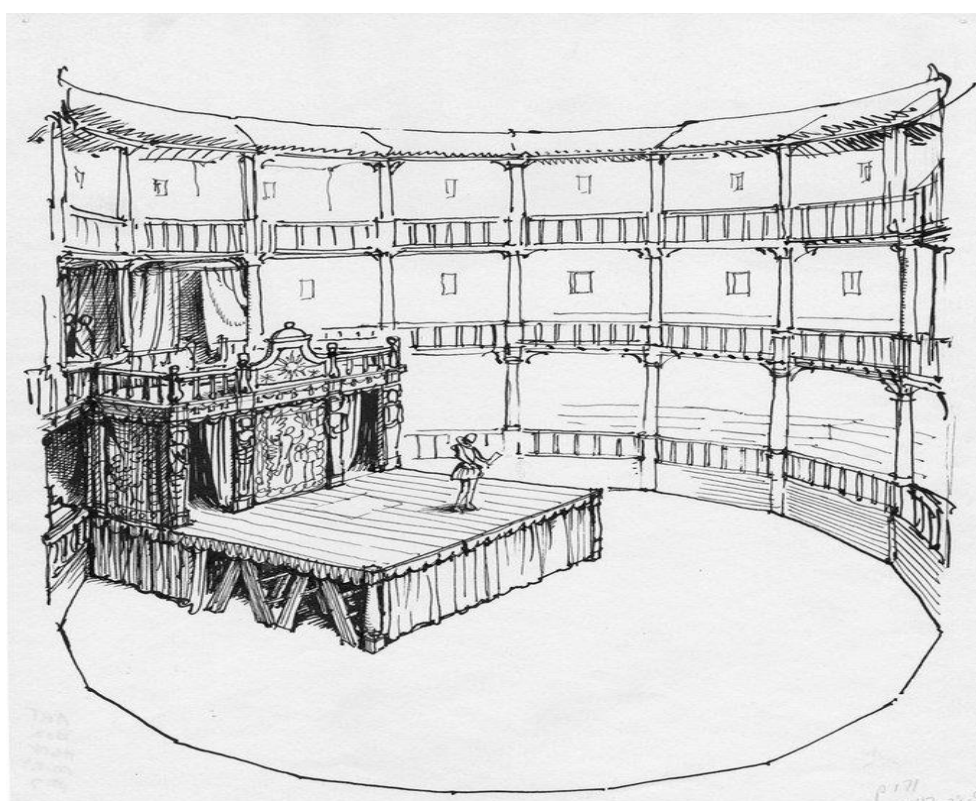
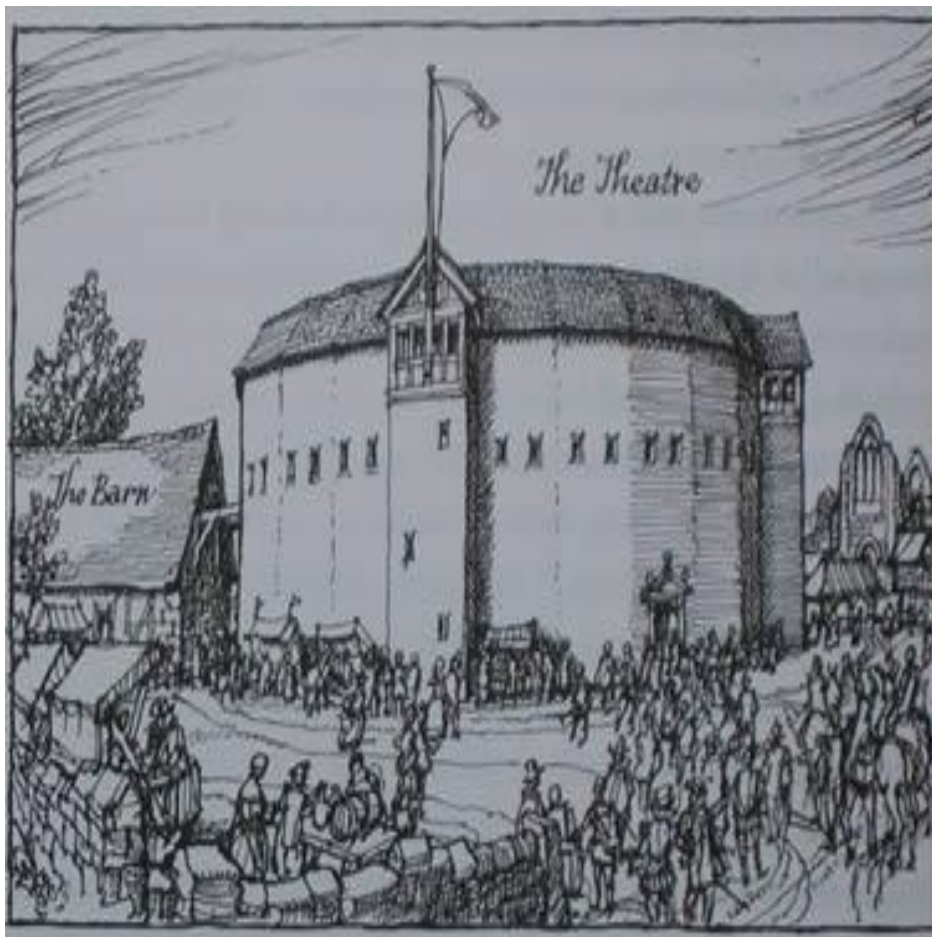
**Додаток № 17. Театри Лондона у другій половині XVI – першій половині XVII ст. [джерело: 45]**





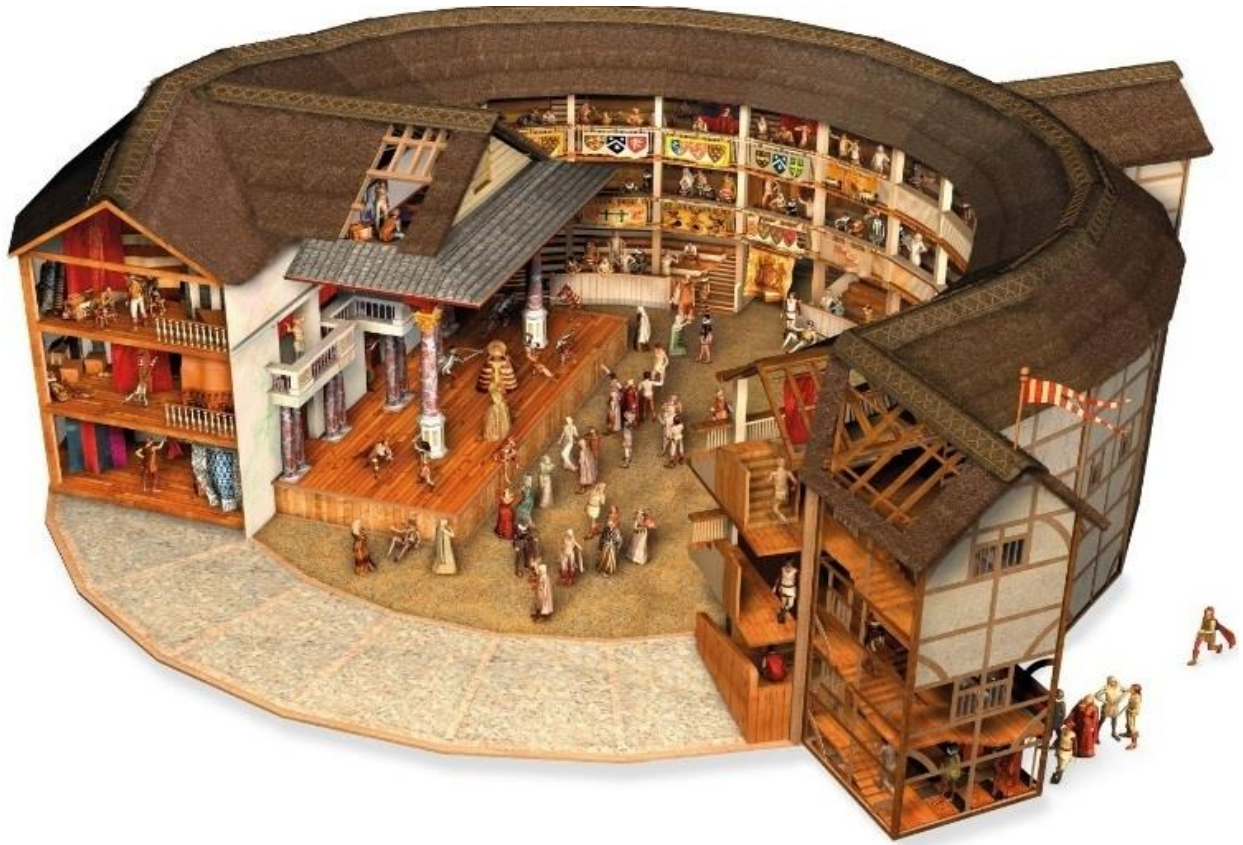
**Додаток № 18. Джеймс Бербейдж (1531-1597)**  
[джерело: <https://engelskhistoria.wordpress.com/tag/samson/>]





**Додаток № 19. «Театр» Джеймса Бербейджа.**  
**Зовнішній і внутрішній вигляд.**  
**Реконструкція Сіріла Волтера Ходжеса.**  
 [джерело: <https://shalt.dmu.ac.uk/locations/theatre-1576-98.html>]





**Додаток № 20. Театр «Глобус» відкритого типу у розрізі.  
Сучасна реконструкція**

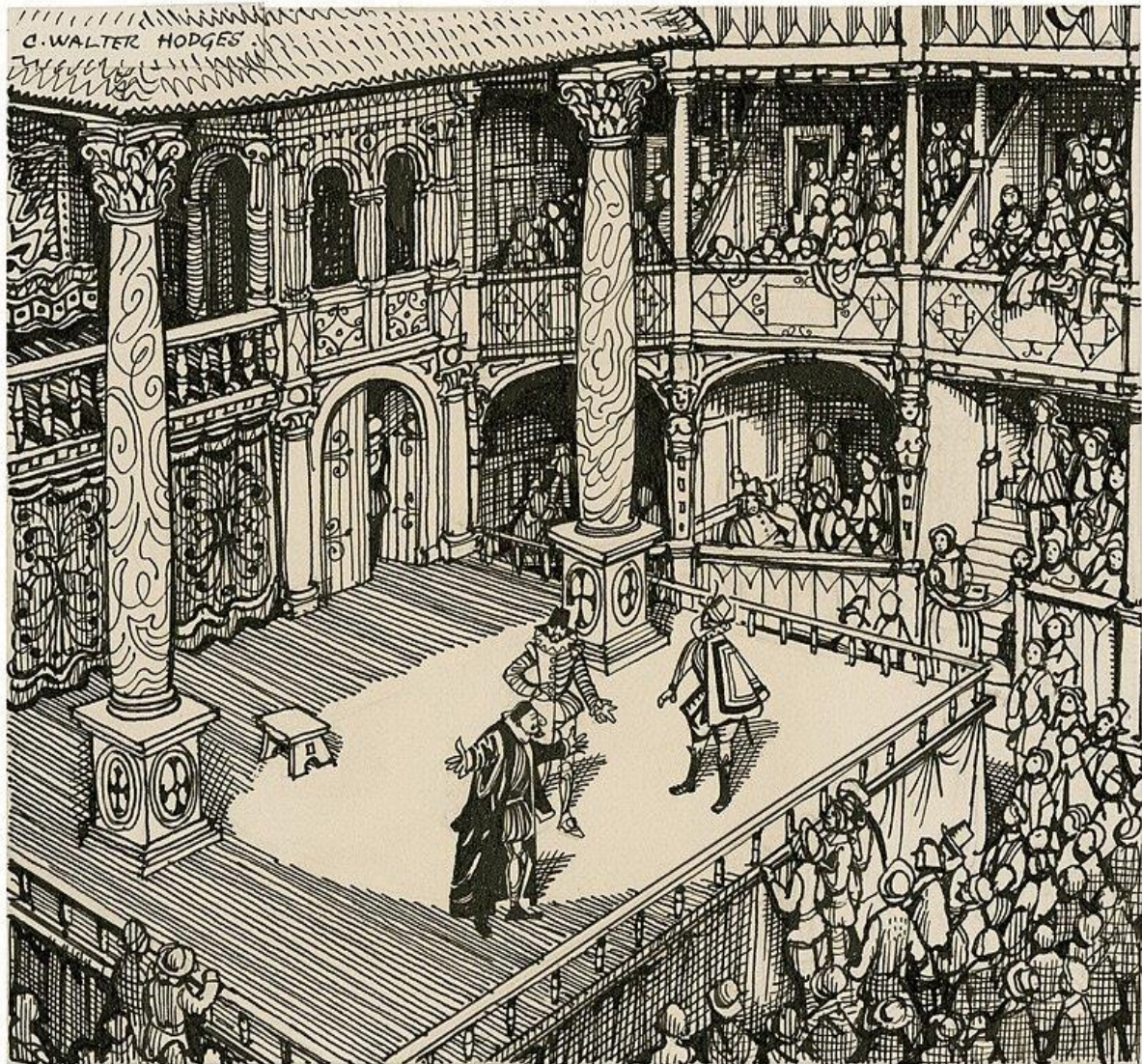
[джерело: [https://res.cloudinary.com/dk-find-out/image/upload/q\\_80,w\\_1440/THE\\_GLOBE\\_FINAL\\_rt\\_uczloq.jpg](https://res.cloudinary.com/dk-find-out/image/upload/q_80,w_1440/THE_GLOBE_FINAL_rt_uczloq.jpg)]



**Додаток № 21. Театр «Глобус». Внутрішній вигляд.  
Сучасна реконструкція.**

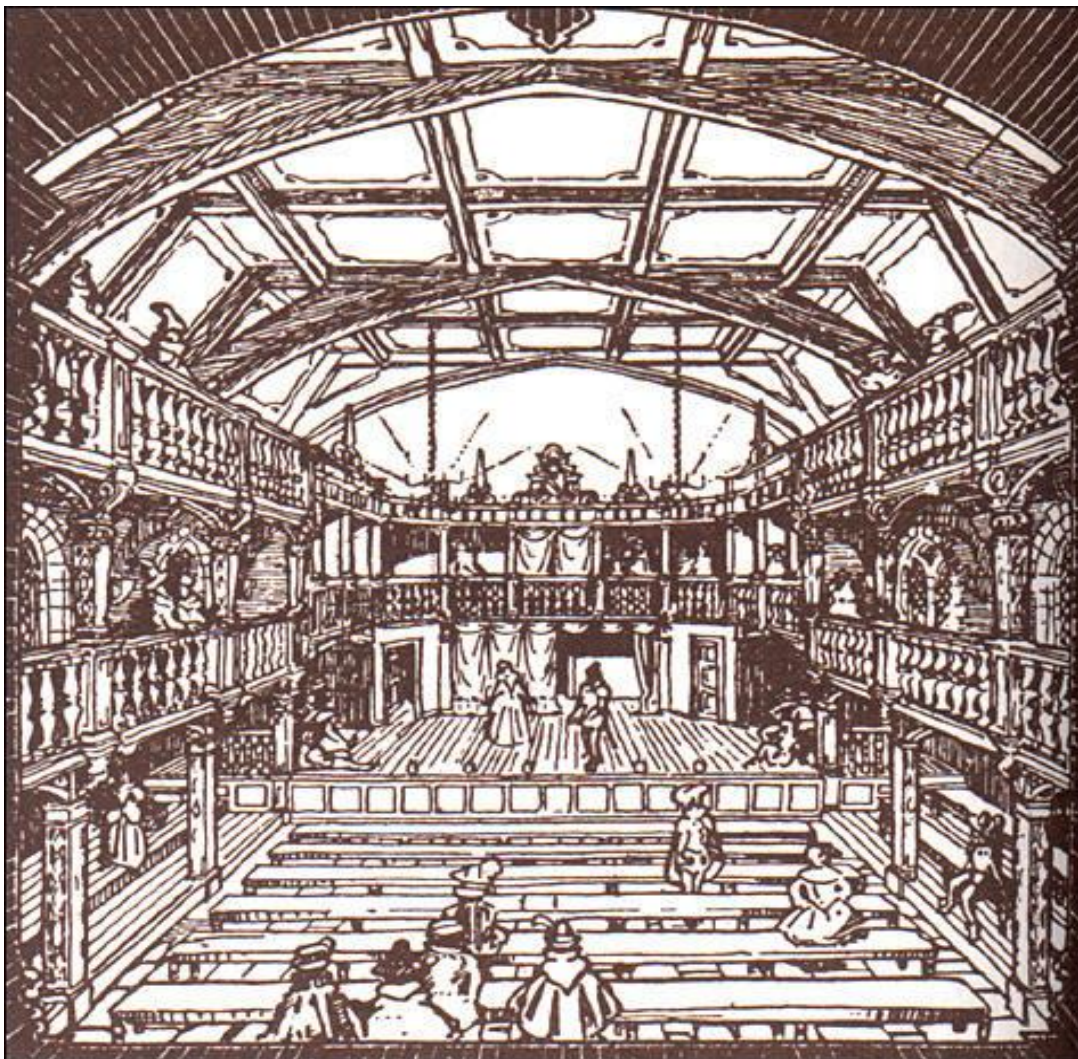
[джерело: <https://www.pinterest.com/pin/979744093935419764/>]





**Додаток № 22. Загальний вигляд єлизаветинського театру.  
Реконструкція художника Сіріла Волтера Ходжерса  
(граундлінги стоять біля сцени)  
[джерело: 45]**





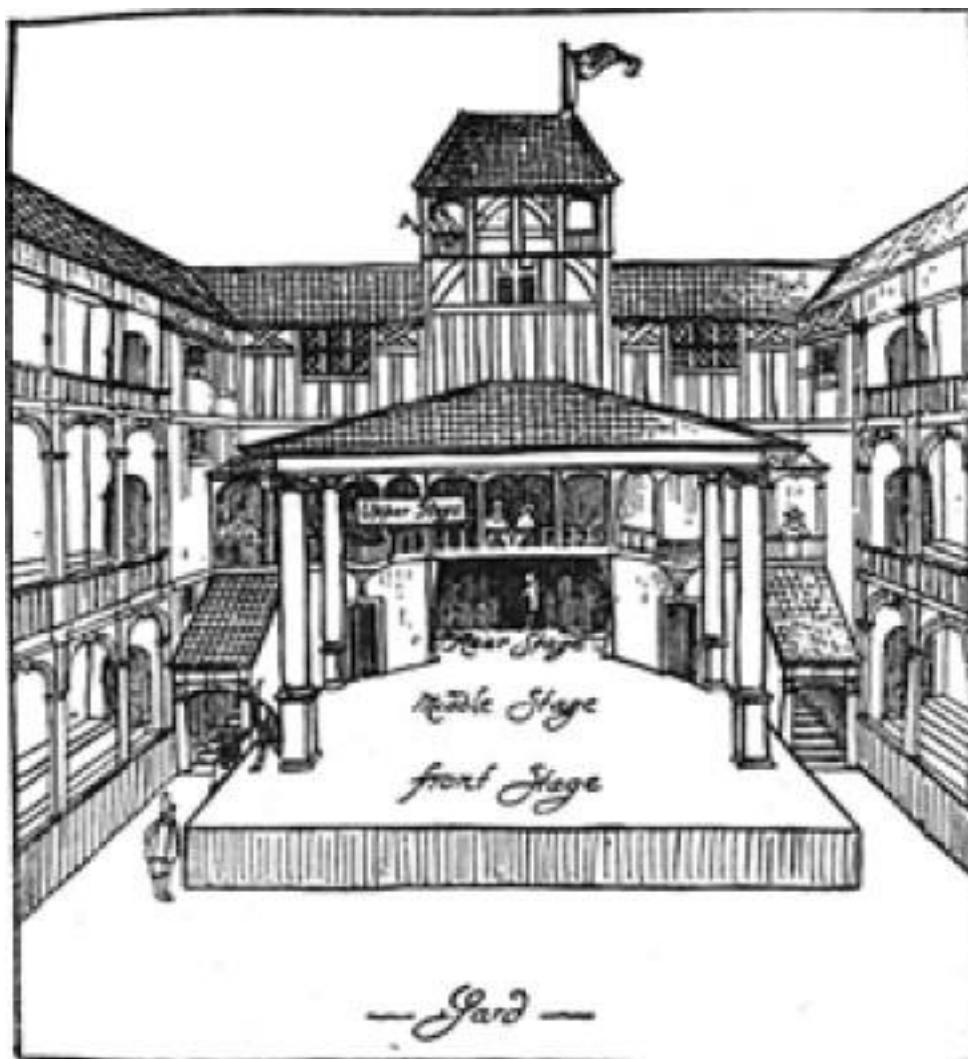
**Додаток № 23. Внутрішній вигляд публічного театру закритого типу  
«Блекфрайр».**

**Реконструкція Г. Тофам Фореста**

[джерело: <https://kyleleyden.wordpress.com/tag/theatre-architecture/>]

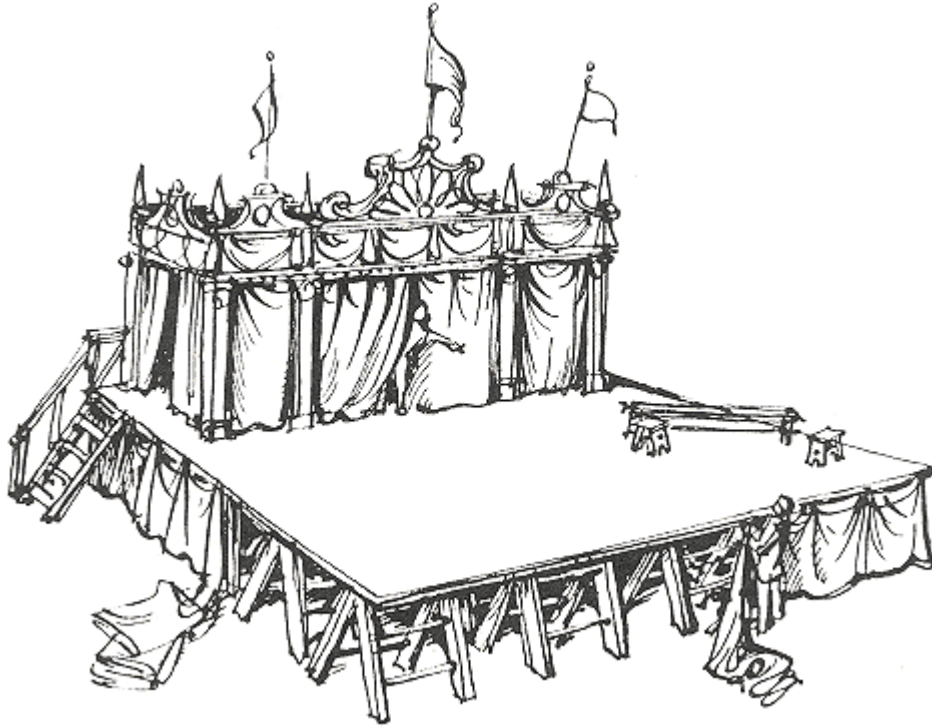


Додаток № 24. Інтер'єр театру «Лебідь». Копія з малюнка  
Йоханнеса де Вітта. 1596 рік  
[джерело: 45]



**Додаток № 25. Театр «Фортуна».**  
**Реконструкція Уолтера Годфрі. 1907 рік**  
[джерело: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fortune\\_Playhouse](https://en.wikipedia.org/wiki/Fortune_Playhouse)]





**Додаток № 26. Головна сцена театру часів Єлизавети І.  
Реконструкція Сіріла Волтера Ходжеса**  
[джерело: <https://www.pinterest.com/pin/14425661315991409/>]



**Додаток № 27. Найдавніший з театральних білетів, що збереглись до  
нашого часу – медальйон для входу в театр «Бик» (можливо, «Червоний  
бик»), емблема якого зображена на лицьовій стороні; на зворотній стороні  
написані місця: «Верхня галерея»**  
[джерело: 45]



**Додаток № 28. Вистава за п'єсою В. Шекспіра «Гамлет»**  
[джерело: <https://bookpalace.com/acatalog/info-EscottHamletLL.html>]





Додаток № 29. Персонажі п'єси В. Шекспіра Генріх VIII  
[джерело: [gettyimages.com](https://www.gettyimages.com)]



Додаток № 30. Старовинна гравюра з зображенням театру XVII ст. На передньому плані – Фальстаф і пані Куїклі





**Додаток № 31. Бен Джонсон (1572-1637 рр.) –  
молодший сучасник В. Шекспіра**

[джерело: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%BD\\_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BE%D0%BD](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%BD_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BE%D0%BD)]



**Додаток № 32. Пуританська родина. Гравюра XVI ст.**





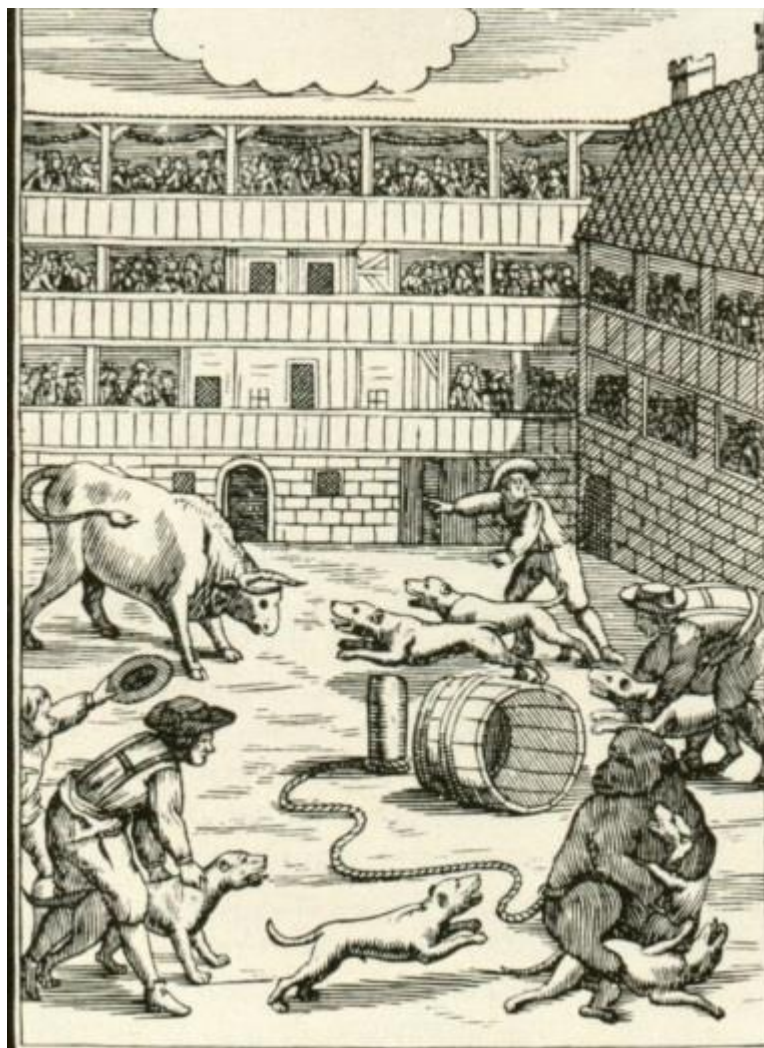
**Додаток № 33. Вальтер Торнбері.  
П'єса у лондонському дворі (1878 р.)**

[джерело: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Walter-Thornbury/845045/A-Play-in-an-Elizabethan-London-Inn-Yard.html#top>]



**Додаток № 34. Велика зала Ітон-коледжу, в якій відбувались постановки  
п'єс в епоху Тюдорів [джерело: 45]**





Додаток № 35. Цькування тварин собаками. Гравюра 1689 р.



**Додаток № 36. Френсіс Бекон – філософ і державний діяч (1561-1626 рр.)**  
[джерело: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%96%D1%81\\_%D0%91%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%BD](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%96%D1%81_%D0%91%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%BD)]



**Додаток № 37. Філіп Сідні (1554-1586 рр.) – англійський поет і громадський діяч єлизаветинської епохи, апологет театру**

[джерело:

[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%BB%D1%96%D0%BF\\_%D0%A1%D1%96%D0%B4%D0%BD%D1%96\]](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%BB%D1%96%D0%BF_%D0%A1%D1%96%D0%B4%D0%BD%D1%96)



**Додаток № 38. Памфлетист Філіп Стаббс (1555-1610 рр.) – прихильник  
пуритан, критик театру**

[джерело: [https://en.wikipedia.org/wiki/Philip\\_Stubbs\\_\(priest\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Philip_Stubbs_(priest))]

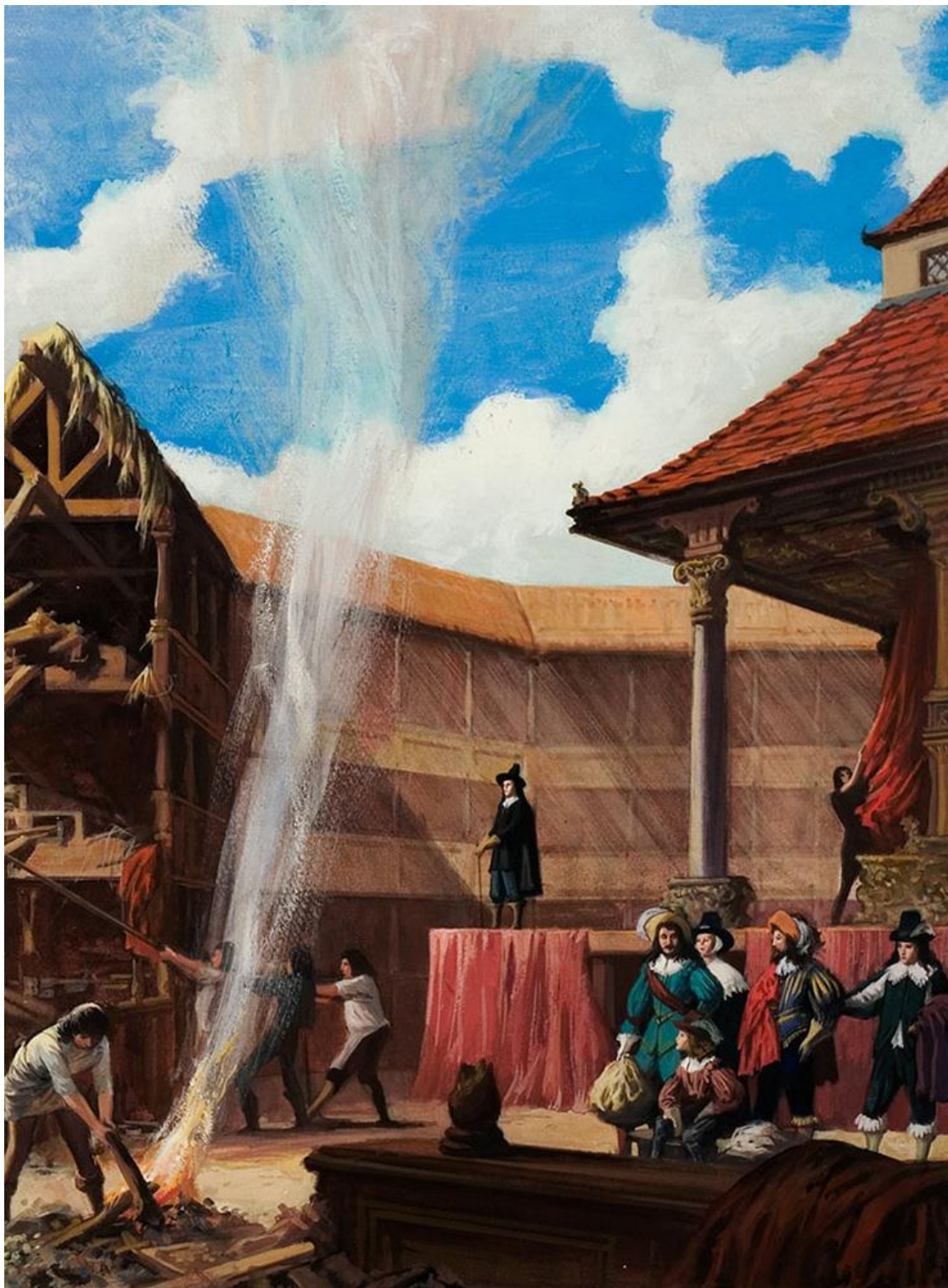




**Додаток № 39. Письменник і драматург Томас Неш (1567-1601 рр.)  
– захисник театру**

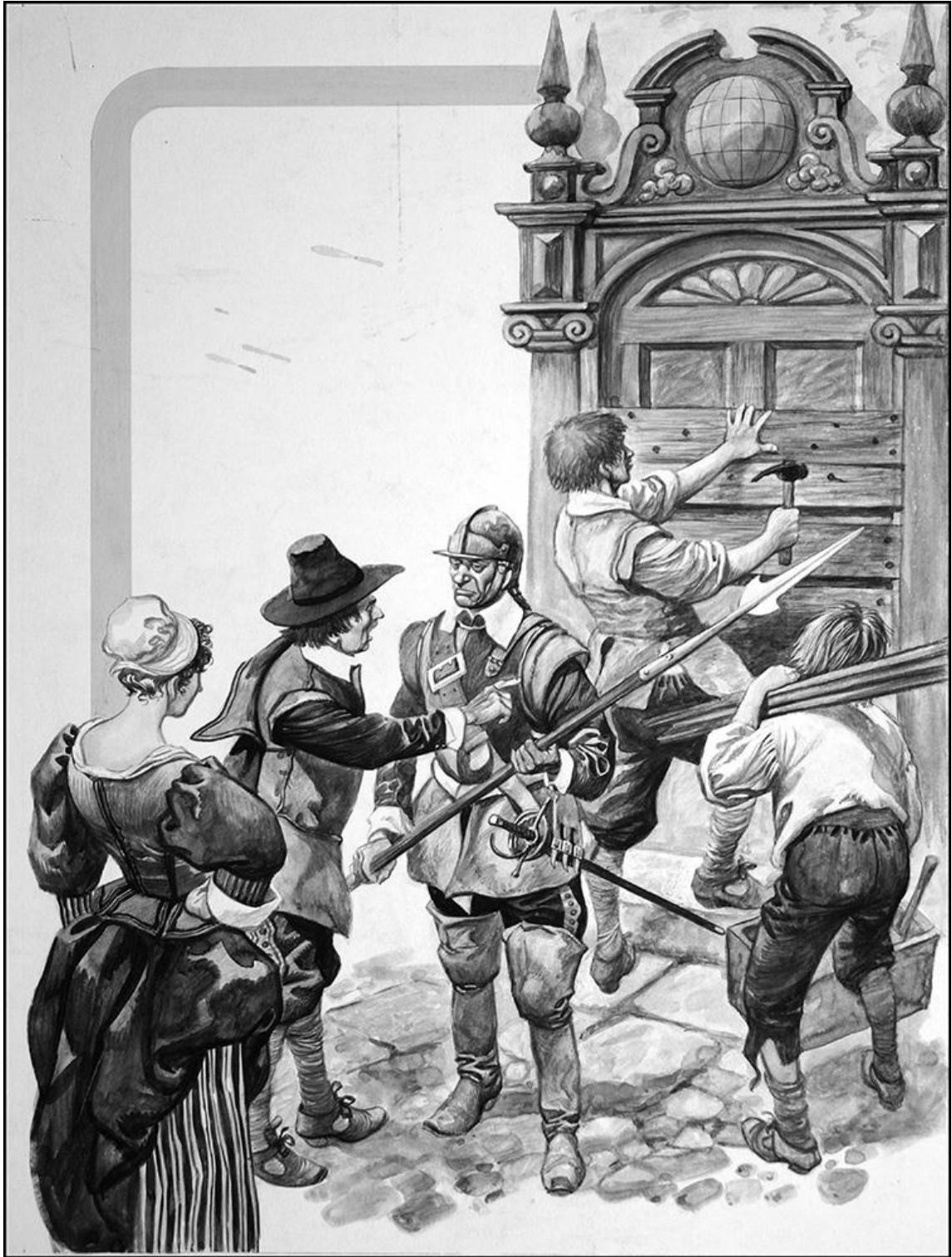
[джерело: [https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Nashe](https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Nashe)]





**Додаток № 40. Пожежа в театрі «Глобус» (1613 р.)**

[джерело: <https://bookpalace.com/cgi-bin/ss000001.pl?page=search&SS=Destruction+of+Shakespeare%27s+Globe&PR=-1&TB=A&ACTION=Go%21>]



**Додаток № 41. Пуритани закривають театр «Глобус».**

**Художник Пітер Джексон**

[джерело: [https://bookpalace.com/acatalog/info\\_JacksonBarredLL.html](https://bookpalace.com/acatalog/info_JacksonBarredLL.html)]