

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Філологічний факультет
Кафедра філософії та культурології

ОБРАЗ БЛАЗНЯ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Кваліфікаційна робота

Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:
Здобувач 609 групи
спеціальності 034
Культурологія
Бабкин Олександр Олександрович
Науковий керівник: д. філос. н., доц.
Бродецький О. Є.
Рецензентка: д. філос. н., доц.
Горохолінська І. В.

До захисту допущено
На засіданні кафедри
Протокол № ____ від _____ 2023 р.
Зав. кафедрою _____ доц. Рупташ О. В.

Чернівці – 2023 р.

phil_2023_091

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Розділ 1. ФЕНОМЕН БЛАЗНЯ: КУЛЬТУРНІ КОНТЕКСТИ СОЦІАЛЬНОЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОСТІ.....	8
1.1. Проблематика блазня в дослідницькій літературі і методологія аналізу ...	8
1.2. Блазнювання: роль та функції у суспільстві	12
1.3. Становлення класичного образу блазня в західній культурі	19
Розділ 2. ОБРАЗ БЛАЗНЯ У МИСТЕЦТВІ	27
2.1. Блазень у народній творчості: тенденції зображення	27
2.2. Варіації символіки блазня в художній літературі	33
2.3. Тема блазня в образотворчому мистецтві	42
Розділ 3. ВІДГОЛОСКИ ОБРАЗУ БЛАЗНЯ В НОВІТНІЙ КУЛЬТУРІ.....	49
3.1. Актуальні виміри клоунської буфонади	49
3.2. Стендап: маркери успадкування культури блазнювання.....	55
3.3. Образ злого блазня в сучасній масовій культурі	60
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	70

АНОТАЦІЯ

Магістерська робота присвячена вивченню феномена блазня та його проявів у різних сферах європейської культури. В роботі було проаналізовано підходи науковців до вивчення образу блазня, досліджено роль та функції блазнів у суспільстві, розглянуто еволюцію створення класичного образу блазня, проаналізовано прояви блазнів у мистецтві проведено паралелі між блазнями та сучасними діячами комедії – клоунами та стендап-коміками, розглянуто вплив, який комедіанти мають на суспільство, їхні функції соціального критика та «амбасадора» діонісійської культури, досліджено формування сучасного образу злого блазня.

Ключові слова: блазень, дурень, придворний карлик, карнавальна культура.

ABSTRACTS

The master's thesis is devoted to the study of the phenomenon of the jester and its manifestations in various spheres of European culture. The work analyzes the approaches of scholars to the study of the image of the jester, examines the role and functions of jesters in society, considers the evolution of the creation of the classical image of the jester, analyzes the manifestations of jesters in art, draws parallels between jesters and modern comedians - clowns and stand-up comedians, considers the influence that comedians have on society, their functions as a social critic and "ambassador" of Dionysian culture, and studies the formation of the modern image of the evil jester.

Keywords: jester, fool, court dwarf, carnival culture.

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

_____ Бабкин О. О.

ВСТУП

Актуальність: блазні протягом усієї історії людства мали величезний вплив на суспільство. Проте, незважаючи на це, вони завжди перебували у статусі маргіналів, через що їхню реальну роль почали підносити, лише починаючи з ХХ ст. У цій роботі буде розглянуто вплив, який комедіанти мають на суспільство, їхні функції соціального критика та «амбасадора» діонісійської культури. Аналіз феномена блазня та їхньої функціональності дасть змогу також екстраполювати здобуту інформацію на сучасних комедіантів, чим сприятиме розумінню їхньої ролі в суспільстві.

Вивчення історії формування образу блазня дозволить зрозуміти еволюцію гумору як такого, а також траєкторії ставлення до поняття «смішне». Аналіз же блазнів різних епох та держав сприяє міжкультурному обміну та розумінню відмінностей у сприйнятті смішного, а отже й неприйнятного. Окрім того, важливим є також й аналіз з точки зору історії ставлення людства до інтелектуально та фізично обмежених, адже величезна кількість блазнів належали саме до незахищених верства населення.

Важливим є також вивчення символізму образу блазня в мистецтві для повноцінного розуміння робіт, в яких блазні відіграють не останню роль, як класичних творів В. Шекспіра та В. Гюго, так і пізніших на кшталт «Воно» С. Кінга та «Механічного апельсина» С. Кубріка.

В українському контексті дослідження є важливим в аспекті кращого розуміння нашої культури в усій її повноті. Розуміння природи гумору дозволить у подальшому визначити ключові неприйнятні теми українського суспільства, що зарадить у пропрацьовуванні колективних травм.

Тему образу блазня вивчала ціла низка вчених. Найважливішою є робота Е. Велсфорд «The Fool. His Social and Literary History», де науковиця розглядає блазня в усіх історичних періодах, виділяючи його функції та символізм у роботах

митців. Не можна не згадати також першопрохідця у дослідженні блазнів Дж. Дорана та його роботу «The History of Court Fools».

Важливими є й роботи, що аналізують конкретних блазнів, на кшталт «Uncouth language to a Princes ears» А. Шеннона, що розглядає біографію придворного блазня А. Армстронга, або ж «Lords and Monsters: Visible Emblems of Rule» Гадессі, який визначає вплив на свого господаря придворного карлика Морганте.

Є й роботи, зосередженні на вивченні блазнів конкретних держав. Так, Дж. Саутворт в своїй книзі «Fools and Jesters at the English Court» розбирає саме англійських дурнів, тоді як В. Лопес у «The Court Jester in 16th and 17th Century Spain» звертає увагу саме на блазнів при дворі іспанських королів.

Можна звернути увагу й на дотичні до теми роботи, такі як «The Neurodiverse Natural Court Fool's Vital Relationship with Scottish Stewart and British Stuart Rulers» Дж. Секмезсой-Уркгарт, в якій вона розглядає долю інтелектуально неповноцінних людей в середньовічній Шотландії чи «The Mirror and the Cage» А. Браун, в якій аналізується роль придворного карлика в ранньому новому часі.

Символізм блазня активно вивчають мистецтвознавці. Блазню Шекспіра присвятив докторську роботу «Shakespeare's clown: The Decarnivalization of the World in Three of His Dramas» М. Барсоні, який проаналізував такі твори як «Король Лір», «Дванадцята ніч» та «Гамлет». Блазні Шекспіра зацікавили також й П. Мілворда, який написав про них статтю «Wise Fools in Shakespeare».

Важливою є також робота Б. Свейн «Fools And Folly» в якій авторка аналізує символ блазня у мистецтві, його прояви як у народній творчості, так і у літературі.

Не оминули мистецтвознавці й твори Бранта та Еразма. Д. Ватсон в своїй статті «Erasmus' Praise of Folly and the Spirit of Carnival» аналізує «Похвалу Глупоті» й пов'язує її зі світом карнавалу. В той час як П. Скрін в «The Destination of the Ship of Fools» порівнює між собою корабель дурнів та корабель церкви.

Не оминали увагою феномен блазня й українські дослідники. Г. Пастушок написала ряд статей, у яких розглядала символізм блазня в літературі та художньому мистецтві. О. Гальчук же у «Трагічному блазні французької літератури як топосі ідентичності» розглянула символізм блазня у творах таких письменників, як В. Гюго та П. Верлен.

Важливими є також і роботи, що досліджують народні уявлення про блазня та його давнішого родича трикстера. Дж. Фрейкс у своїй роботі «Loki's Mythological Function in the Tripartite System» детально розглянув функції міфічного трікстера Локі, в той час як Н. Бредбері у «Rival Wisdom in the Latin "Dialogue of Solomon and Marcolf"» аналізує єврейського дурня Маркольфа.

Для розуміння еволюції блазня важливими є також і роботи, що розглядають сучасних нам комедіантів. Робота П. Буїсака «Semiotics of Clowns and Clowning» дозволяє зрозуміти, які символічні елементи блазня перейняв клоун. Робота ж С. Сейзер дає змогу зрозуміти, яким чином стендап-комік переймає на себе блазнівську роль жерця Діонісія.

Наукова новизна: незважаючи на великий пласт досліджень на тему блазня та робіт, що розглядають сучасних комедіантів, майже не існує досліджень, які б відшукали прояви карнавальної культури у новітньому часі. Ця робота проаналізує образ блазня, визначить його функції та розгляне його еволюційний шлях від єгипеських бесів до сучасних клоунів та стендап-коміків. Окрім того ця праця проведе більш явні паралелі між міфічними трикстерами та блазнями, що виконували їхні функції у реальному світі.

Метою магістерської роботи є розкриття суті і варіацій блазнювання в межах європейського культурного й соціального світу, розгляд символізму блазня, а також дослідження впливу комедіантів на суспільний устрій, формування культурних стереотипів та традицій.

Виходячи з мети, автор поставив перед собою такі **завдання:**

- проаналізувати проблематику дослідницької літератури з теми;

- визначити основні функції блазнів;
- розглянути еволюцію створення класичного образу блазня, від народження до занепаду;
- проаналізувати прояви блазнів у народній творчості, літературі, образотворчому мистецтві;
- провести паралелі між блазнями та сучасними діячами комедії – клоунами та стендап-коміками;
- дослідити формування сучасного образу злого блазня.

Об’єктом дослідження є феномен блазнювання та карнавальної культури.

Предметом дослідження є різноманітні інтерпретації образу блазня в європейській культурі, його вплив на соціум та символізм.

Структура наукового дослідження цілком відповідає меті та завданням. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків й списку використаних джерел та літератури. Обсяг роботи: 75, з них основний текст – 66.

ФЕНОМЕН БЛАЗНЯ:

КУЛЬТУРНІ КОНТЕКСТИ СОЦІАЛЬНОЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОСТІ

1.1. Проблематика блазня в дослідницькій літературі і методологія аналізу

Блазень – дуже багатогранна фігура, яку можна розглядати з різних точок зору. Не маючи чіткого соціального статусу, перебуваючи у людській свідомості на межі між божевіллям і мудрістю, блазні завжди привертали увагу дослідників. Разом з тим, можливо якраз-таки через певну «розмитість» їх статусу робіт, які б по-справжньому детально розбирали блазня як культурний феномен, не так вже й багато.

Більша частина робіт, які приділяли увагу блазневі, звичайно ж, в першу чергу розглядали його в історичному контексті. Так, Дж. Саутворт у своїй праці зосередився саме на середньовічному періоді та розглянув шлях, який пройшов дурень від карнавального артиста до придворного [див. 54, с. 142]. В той же час, такі вчені як Дж. Доран у своїх дослідженнях виходили за межі європейського середньовіччя та розглядали дурнів близького сходу, які й стали прообразом дурня європейського [див. 26, с. 67]. Е. Велсфорд заглиблювалась ще далі й стверджувала, що «Найбільш вірогідним є те, що середньовічний блазень є результатом злиття кельтського та римського блазня» [див. 61, с. 114]. Розглядаючи блазнів крізь історичну тяглість ми можемо бачити як змінювалось ставлення до них, як вони отримували нові функції, сформовували власний візуальний стиль, та обростали новими міфами.

Проте основна проблема цих робіт полягала у тому, що заглиблюючись у далеке минуле, вчені зазвичай на ньому ж і зупинялись, закінчуючи в кращому випадку на артистах комедії дель арте. Проводячи прямі паралелі між блазнями та

сміхотворцями минулого, вчені з незрозумілих причин зупиняються на півшляху і не звертають уваги на ті самі паралелі з більш сучасними нам артистами.

Набагато цікавішим є семіотичний аналіз, адже сам блазень на ранньому етапі свого становлення був одним великим символом людської глупоти. В якості прикладу Г. Пастушок наводить середньовічні ілюстрації, на яких частим супутником блазня була мавпа, яка в свою чергу також «уособлює хитрість, жадібність, ненависть, хтивість, злий намір, гріх, лінивість людської душі, духовну сліпоту і Сатану» [12, с. 215]. На протиставлення блазня божественному звертає увагу й В. Цукер, пішовши у своїх роздумах навіть далі порівнюючи блазня з Сатаною. Адже як Диявол є насмішкою, пародією на Бога, так і блазень є насмішкою над королем – намісником Бога на землі. На доказ цього вчений приводить свято дурнів, яке є по суті пародійною хулою на месо [див. 65, с. 313].

З іншої точки зору розглядав образ блазня фольклорист Х. Керлот. На його думку, дурень символізує не глупоту і комічність, а дуальність. «Блазень – це символічна інверсія образу короля, а тому в періоди бурного розвитку історії асоціюється з жертвою» [7, с. 590]. Саме блазень зобов'язаний прийняти на себе удар за гріхи свого господаря.

Переходячи до літературного та мистецтвознавчого аналізу, в першу чергу потрібно звернути увагу на іконічну поему С. Бранта «Корабель дурнів» та її художні інтерпретації, зокрема І. Босха, які добре репрезентують ставлення населення середньовіччя до блазнів. Дослідниця К. Россітер, розглядаючи як поему Бранта, так і картину Босха, вказує на чіткий моралізаторський напрям цих робіт [див. 49, с. 23]. Слово «дурень» використовується митцями виключно у негативному контексті, і по суті є синонімом до слова «грішник».

К. Моксі продовжує аналізувати образ блазнів у середньовічних зображеннях і розглядає роботи П. Брейгеля Старшого, зокрема «Свято дурнів». Акцентуючи увагу на гротескності та карикатурності даної картини, дослідник наголошує на тому, що картина не є замальовкою реального свята дурнів, що було

популярним у Нідерландах, а являє собою метафоричне зображення дурості та морального падіння людства [див. 45, с. 642].

Окремо можна виділити цілий пласт дослідників, що вивчають роботи Шекспіра та детально аналізують його персонажів, зокрема і блазнів, що зустрічаються ледь не в кожній його п'єсі. І першим, на що звертають увагу дослідники – є той факт, що сам образ блазня у Шекспіра поступово еволюціонує від п'єси до п'єси. Так, П. Мілверт виділяє декілька типів дурнів. Серед них тип комічного служки, який хоч і виконує функцію блазня, проте походить він від класичного для п'єс образу розумного слуги; тип природнього блазня, який вже представляє простого селянина з простими бажаннями і цілями; та найпізніший тип професійного блазня, бути дурним для якого вже є частиною роботи [див. 43, с. 22-24]. І хоча в пізніших роботах Шекспіра мудрість блазнів, що ховається за дурістю зчитується набагато простіше, ця мудрість була присутня завжди: і в Ланчелота Гоббо з «Венеціанського купця», і в Ніка Навія зі «Сну літньої ночі», і в дурня з «Короля Ліра».

На особливу роль блазня у творах Шекспіра вказував і М. Барсоні, акцентуючи увагу на абсолютній безкарності блазня. Незважаючи на те, що багато дослідників розглядають мудрого дурня як трагічного персонажа та наголошують на високоморальність того ж блазня з «Короля Ліра», його відданість сюзеренові, сам М. Барсоні вказує на помилковість цієї точки зору [див. 18, с. 93]. Адже в той час, як інші персонажі живуть і взаємодіють між собою за логікою п'єси, блазень керується карнавальною логікою, ламаючи четверту стіну та сміючись з акторів, знаючи, що за це йому нічого не зможуть зробити, адже під час карнавалу саме він є королем.

Разом з тим, Е. Велсфорд вказує на те, що серед англійських драматургів за межами п'єс Шекспіра образ блазня був не дуже популярним, зустрічаючись лише у окремих випадках і виконуючи ті ж функції, що й інші персонажі. Хоча б якусь популярність блазня вчений пов'язує з ім'ям Р. Арміні, актором, що грав комічних

персонажів Шекспіра, чим вплинув як на самого Шекспіра, так і на інших драматургів елизаветинської епохи [див. 61, с. 243-244].

Окрему категорію літератури дурнів виділяє Г. Пастушук, включаючи туди вищезгадану поему «Корабель дурнів» а також такі твори «Дзеркало дурнів», «Орден дурнів» та «Заповіт мудрого блазня». Усі ці твори об'єднуються жанровою приналежністю до сатири та наявністю персонажа-блазня в якості посередника, що пом'якшував критику суспільства гумором [див. 11, с. 48].

Деякі дослідники зачіпали проблематику блазнів аналізуючи ставлення до дискримінованих верств населення – божевільних та карликів. Так, Т. Гадессі на прикладі Морганте, придворного карлика сім'ї Медічі, показує, що у сприйнятті тогочасної аристократії люди, що відрізнялись від загальноприйнятої естетичної норми були «монстрами», на яких не поширювались правила етикету, адже популярний жанр карикатур ставив знак «дорівнює» між потворністю тіла та потворністю душі, а це означало, що маргінальна поведінка карлика не тільки не каралась – вона від нього очікувалась [див. 33, с. 498]. Такі придворні карлики легітимізували відхід від доволі жорсткого на той час регламенту.

В свою чергу Дж. Саутворт, розглядаючи образ природного дурня, звертає увагу на парадокс, що лежить в основі християнського ставлення до божевільних. Адже тих нещасних, чия душевна хвороба настільки сильна, що позбавляє людину будь-якого зв'язку з реальністю духовенство ставить у приклад, як тих, що у безумстві своєму відкидають Бога, але разом з тим, юродиві, які на відміну від грішників, що заповнили цей світ, не гналися за матеріальними цінностями, були символом мудрої глупоти [див. 54, с. 87]. Загалом дослідник створює досить оптимістичну картину, в якій люди з психічними порушеннями мали місце при дворах вельмож, а в старості відправлялися у монастирі, де й доживали свій вік.

З даною картиною не погоджується І. Мецлер. Розглядаючи ставлення дворян до природних блазнів, дослідниця порівнює його зі ставленням до домашніх тварин і знаходить дуже багато спільного. Як і тварин, дурнів могли

високо цінувати, до них могли сильно прив'язатись, проте як і тварин дурнів дресировали і ніколи не вважали за рівних [див. 42, с. 336]. Самих дурнів з часом почали сприймати як атрибут достатку, через що створювали цілі колекції з дурнів та карликів.

Узагальнюючи усе вищенаписане, можна сказати, що вивчення образу блазня є мультидисциплінарною галуззю, але не позбавленою проблем і викликів. Дослідникам доводиться мати справу з дефініційною невизначеністю та символічною багатогранністю блазня, його культурними варіаціями та історичними контекстами.

1.2. Блазнювання: роль та функції у суспільстві

Протягом усієї своєї історії людське суспільство потребувало особу, яка б своєю поведінкою виходила за межі загальноприйнятих соціальних норм. При цьому вона не виступала противником правил і не мала на меті викликати злість оточуючих. Напроти – своєю гротескною, комічною поведінкою вона викликала сміх і змушувала задуматись над природою людських норм.

В різних культурах таку особу називали по різному: алузінну в Месопотамії, далквак у Персії, сойтарі у Туреччині, джестер у Англії, проте нам він більш відомий під личиною блазня. Представники цих професій, незважаючи на деякі розбіжності, займали схожі ролі та виконували схожі функції.

Розглядаючи ці функції, звичайно ж потрібно почати з розважальної, як найочевиднішої і тої, що на відміну від більшості інших зберіглась і до тепер. Аналізуючи природу сміху А. Бергсон вивів декілька фундаментальних принципів гумору. Ми звернемо увагу на декілька з них. По-перше, гумор завжди супроводжується відсутністю або ж заниженням емпатії. Бергсон відмічає «нечутливість, що звичайно супроводжує сміх... її природнім оточенням є байдужість» [2, с. 17]. По-друге, «комічне є несвідомим» [2, с. 26], тобто комічний персонаж є комічним настільки, наскільки він не усвідомлює себе таким. І по-третє, «смільним може стати будь-яке потворство, відтворене людиною без

фізичних вад» [2, с. 31]. Гумор виникає через косність, як косність дій, так і косність тіла.

Користуючись цими принципами ми можемо побачити, в чому була причина популярності карликів та дурнів при дворах вельмож. Адже диваки, чия інакшість заважала їм нормально взаємодіяти з суспільством довгий час не сприймалися повноцінними людьми, тому їх карикатурна поведінка чи зовнішність цілком природньо викликала насмішки. Фізична чи інтелектуальна неповноцінність сприймалася як джерело гумору і тогочасне суспільство не бачило нічого поганого у тому, щоб сміятись над тими, хто має певні вади. Так, придворна карлиця Ізабелли Д'Есте, яку прозвали Божевільною Катериною втілювала в собі як фізичну, так і ментальну інакшість, чим дуже смішила як саму господарку, так і її гостей [див. 46, с. 256].

Професія блазня втілює в собі досконале мистецтво виставляти себе або інших на посміховисько задля розваги публіки. О. Клапп виділяє декілька методів створення гумору, якими користуються блазні, серед яких: «відхід у зовнішньому вигляді або одязі від суспільних норм», «антигуманна або непристойна поведінка в ситуаціях, що пристойності вимагають», «абсурдні невдачі, що виявляють слабкість», «ситуації, в яких людина змушена блефувати та грати невластиву їй роль» [38, с. 159].

Дж. Доран звертає увагу на цікаве прислів'я «смійся і товстішай» та пов'язане з ним повір'я про взаємозв'язок сміху і травлення. Саме тому серед дворян було поширена практика споживати їжу у супроводі блазнів, що своїми остротами розбурхував апетит [див. 26, с. 43]. Коріння даного повір'я можна знайти ще в античній традиції запрошувати співтрапезників-паразитів. Однією з перших згадок про античних блазнів можна вважати «Бенкет» Ксенофонта. В цьому творі автор описує власне бенкет, на якому був присутній його вчитель Сократ і, що для нас більш цікаво, на який без запрошення прийшов блазень Філіп. Його мета кришталево ясна – він бажає поїсти за чужий рахунок. Той факт,

що Філіпа без проблем пропускають, показує, що розбавлення трапези смішним дійством було цілком звичною справою. В самому творі блазень погано виконує свою роботу, виступаючи антиподом розумному і дотепному Сократові, і викликає сміх лише тоді, коли пародіює більше вправного танцюриста [див. 7, с. 213]. У даній сцені можна звернути увагу на те, що вже починаючи з античності в людській свідомості було поширене зіставлення мудрості і дурості, і якщо у випадку з твором Ксенофонта дурість блазня лиш відтіняє мудрість філософа, то в подальшому різниця між цими поняттями ставала все тоншою, допоки не переплелись у поняття мудрої глупоти.

Популярною в літературних творах, проте не надто поширеною в реальності є також функція критика та таємного радника короля, яка якраз-таки й впливає з ідеї справжньої, природньої мудрості дурня. Звичайно, історії про величезний вплив блазнів на королів з'явилися не на порожньому місці. Не маючи ані реальної влади, ані перспектив для просування по ієрархічних сходах, блазні цілком могли дозволити собі виконувати роль «правдоруба», без страху перед втратою прихильності короля. Так, Дж. Секмезой-Уркгарт у своїй праці згадує витівку придворного блазня шотландського короля Якова V, Джона Ловіса. Одного дня дворянка дорікнула блазню на те, що той не вітає зустрічних дворян з усіма почестями, на що Ловіс запитав, як саме він має визначати, хто перед ним: дворянин чи простолюдін? Та відповіла, що дворяни носять оксамит та золото, проте дурень зрозумів сказане надто буквально і кинувся вітати одягнутих в оксамит єпископських волів [див. 50, с. 42]. Герой даної історії справно виконував свою роль правдоруба, нагадуючи дворянам, що ознаками благородства є не дорожчості, а моральні чесноти.

Інший блазень, який у подальшому став дуже популярним серед митців символом переживання за батьківщину, був блазень при дворі королів Польщі Станчик. На відміну від блазня Ловіса, Станчик був більш заглиблений саме у політику країни і неодноразово критикував королів, яким служив. За легендою,

одного разу на дурня напали посеред міста і здерли з нього одягу. Король висловив свої співчуття, на що Станчик відповів, що в нього забрали лише одяг, а от в короля забрали цілий Смоленськ. Дана фраза була реакцією блазня на мирний договір між Московським і Литовським князівствами, за яким захоплений Смоленськ залишався за Москвою, незважаючи на явну перевагу Об'єднаних польсько-литовських сил. За іншою легендою, король вирішив влаштувати полювання на пійманого у клітку ведмедя та випустив того у ліс. Проте все пішло не за планом і в результаті присутня на полюванні вагітна королева впала з коня, через що у неї стався викидень. Король же насміхався зі Станчика, який втік як блазень, а не лишився як лицар, на що отримав відповідь, що більший блазень той, хто випустив ведмедя, якого вже тримав у клітці [див. 19, с. 12].

А. Шеннон, присвятила цілу статтю постаті Арчібальда Армстронга – придворного блазня при дворі короля Англії Якова I (а пізніше і його сина Карла I), в якій розглядала вплив дурня на тогочасну політику. За свідченнями, Армстронг був дуже в'їдливим і саркастичним блазнем, який не приховував свого ставлення до окремих придворних, брав активну участь у політичних іграх, зокрема виконував певні доручення секретаря Лейка [див. 52, с. 103]. Важливою частиною його біографії є поїздка блазня в Іспанію у складі почту принца Чарльза. Там велись перемовини про укладання шлюбу між власне принцем та іспанською інфантою і блазень, незважаючи на те, що скоріш всього його завданням було просто розважати принца, активно налагоджував стосунки з іспанською королівською сім'єю. І хоч це й не допомогло і перемовини провалились, проте сам Армстронг в результаті здобув величезну славу як в на батьківщині, так і у Іспанії [див. 52, с. 105]. Можливо саме це й послужило популяризації легенди про блазнів-темних кардиналів.

Проте треба зазначити, що хоч блазням й дозволялось багато вольностей у поведінці, це не завжди їх рятувало. Вищеописаний Армстронг був звільнений зі своєї посади, коли своїми жартами розізлив архієпископа [див. 52, с. 108]. А

Трибуле – відомий блазень при дворі королів Франції Людовика XII і Франциска I, за легендою своїм розіграшом настільки розізлив короля Франциска, що був на межі від страти, врятувавшись лише завдяки тому, що все ж зміг розсмішити господаря [див. 32, с. 147].

Проте функції блазня не обмежувались лише цими двома. Великою проблемою утримування карликів та дурнів при дворі була їх нерентабельність. Не виконуючи ніякої іншої роботи окрім як розважаючи знать, блазень все ще потребував їжі, одягу, реквізиту для виступів, наглядачів, що обмежували дурня в його божевільні. Все це коштувало грошей, а тому дуже швидко функцією блазня стала також і підтримка статусу і авторитету вельможі в очах інших аристократів. Мати блазня, а тим більше декількох стало престижно. З часом це переросло у об'єктивізацію блазнів та перетворення їх з живих особистостей на предмет колекції. Так, іспанський король Філіп IV буквально оточив себе придворними дурнями, як реальними, так і портретами, намальованими такими відомими художниками як Веласкес [див. 29, с. 118].

На доволі цікаву функцію талісману звернула увагу Е. Велсфорд. Людина, якій не пощастило народитись інтелектуально чи фізично недорозвинutoю, в народній уяві автоматично отримує імунітет до пристріту. За цією логікою люди, що вже програли в лотереї життя, не можуть програти ще раз. Все їх життя їх зобов'язана супроводжувати удача. Прості ж люди, просто доторкнувшись до неповноцінних, можуть цю удачу частково перейняти [див. 61, с. 73]. Блазень таким чином виступає як «батарея» з удачею, і це ще одна причина, через яку в період Ренесансу було популярним мати при дворі якнайбільше дурнів. З цією ж метою, блазням дозволялось висміювати своїх господарів. Постійні лестощі – прямий шлях до заздрощів і потенційного прокляття. Критика ж блазня применшувала его вельможі, прирівнювала його до дурня і тим самим рятувала від невблаганної долі.

Частково пов'язаною з функцією талісмана є наступна функція. Образ блазня часто протиставляється образу короля, блазень зображується як карикатурна пародія на самого короля. І причина цього протиставлення може критись у давніх ритуальних жертвоприношеннях, де жертвою виступав цар-жрець, а також у появі феномену цапа-відбувайла. Не рідкі випадки, коли таким цапом обирали карлика чи дурня, якого потім виганяли з міста, щоб разом з ним пішла і невдача, що це місто спіткала. Будучи двійником короля, блазень ніби переймав його провину за помилки у керуванні. В якості прикладу Велсфорд наводить тибетський новорічний фестиваль, під час якого правителі передавали владу монахові, якого називали Джално. В цей період у місті панував суцільний хаос, а народом обирався король року, обличчя якого фарбувалось наполовину у білий і наполовину у чорний колір. Жителі приносили йому дари, а він мав право критикувати владу монаха. В результаті конфлікт між Джално і королем року досягав апогею і вирішувався у грі в кості, в якій неодмінно вигравав монах, а скинутий король виганявся з міста разом з переданою разом з дарами невдачею міста [див. 61, с. 69]. В даному прикладі можна побачити, як гротескно одягнута людина, що по суті виконувала функцію блазня, тобто критикувала владу, виконала також й іншу функцію – функцію цапа-відбувайла.

Ще одним прикладом є традиція північноамериканського племені Мандан, згідно з якою один пофарбований у чорне чоловік вривався у село, влаштовував там хаос, ганявся за жінками і танцював химерні танці. Після цього жінки збирались і виганяли «демона» з криками та насмішками [див. 31, с. 562].

Загалом, серед величезної кількості народів поширене свято, під час якого усе місто охоплює хаос, а серед громади обирається номінальний винуватець, якого в результаті ритуально виганяють, або навіть убивають. Повертаючись до європейського дискурсу, можна згадати популярне у середньовіччі свято дурнів, яке на перевірку має багато спільного з вищеописаним тибетським святом. Так само починаючись у новому році, він також супроводжується суцільним хаосом і

також тісно пов'язаний з релігією, адже в цей період у християнстві починаються різдвяні свята. Так само народним голосуванням обирається «король» (в Європі його зв'язок з блазнями набагато сильніший, адже офіційно його посада звучала як «король/князь/папа дурнів»), який протиставляється справжній владі. Єдиною відмінністю був фінал для «короля», адже у Європі його не вбивали та не виганяли з міста. Проте якщо прийняти до уваги, що Свято дурнів має прямий зв'язок з давньоримськими Сатурналіями, то все стає на свої місця, адже обраного на Сатурналіях «царя Сатурна» в кінці свята так само ритуально вбивали.

Свято дурнів існувало не лише для обрання цапа-відбувайла. В середньовічному суспільстві, де усі суспільні процеси керувались церквою, а кожне свято було в першу чергу святом духовного, люди потребували час для тілесного. Свято дурнів, власне як і самі дурні, було проявом необхідного діонісійського у наскрізь аполлонічній культурі середньовіччя. Адже в той час, як духовне було наскрізь ієрархічним та індивідуалізованим, нижчі класи потребували егалітарного і колективістського свята, на якому дурнями будуть усі. Під час свята дурнів відбувалось масове перевтілення, на якому нижній клір перехоплював владу у верхнього, а прості містяни ховали свою особистість за допомогою масок. Сенс літургій, які раніше були стовпом духовності, в цей день перетворювався на кардинально протилежний, в тексті з'являлись непристойні інтерполяції, хор співав не синхронно, замість слів проскакувала повна тарабарщина, що лише посилювало відчуття какофонії і хаосу натовпу, де кожен її член втрачав усяке відчуття індивідуальності.

Проте свято дурнів відбувалось раз на рік, тому потребу у тілесному, непристойному та табуйованому в інші дні виконував саме блазень. Саме він протиставлявся пануючому церковному кліру, був за сутністю язичницьким жерцем Діонісія, за що і був винесений за межі соціальної ієрархії, перебуваючи більшу частину історії у підвішеному стані.

У підсумку можна зазначити, що блазні не лише розважали людей своєю комічною поведінкою, але й виконували ряд інших ключових функцій, виступаючи першими поборниками свободи слова, впливаючи на тогочасну політику та виконуючи ритуальні за своєю суттю обряди.

1.3. Становлення класичного образу блазня в західній культурі

Перед тим як підходити до питання становлення образу блазня потрібно розібратись з дефініціями таких понять як власне «блазень», «дурень» та «придворний карлик» та їх кореляцією один з одним. Основна проблема полягає у тому, що блазні або ж штучні дурні моделювали свою поведінку на основі поведінки природних дурнів, тому відрізнити їх один від одного за репертуаром майже неможливо. Єдине, що нам лишається, це аналізувати джерела і робити припущення. Так, наприклад, Дж. Саутворт робить припущення, що блазень Жакомін при дворі англійського короля Генріха III є природним дурнем, аргументуючи це лише тим, що на відміну від двох попередніх блазнів у джерелах Жакомін згадується лише по імені, без жодної згадки про прізвище чи по батькові [див. 54, с. 72]. Іншим показником неповноцінності блазнів можна вважати наявність наглядача, що завжди був приставлений до дурня та керував його фінансами. Проте не завжди є можливість зрозуміти, чи приставлена до блазня людина виконувала функції наглядача чи була простим слугою.

Розібравшись з різницею між «дурнем» та «блазнем» потрібно також звернути увагу на термін «придворний карлик», адже дуже часто карлик, виступаючи при дворі, брав на себе роль саме дурня. В уяві наших предків фізичні вади доволі часто йшли у комплекті з вадами розумовими, що прекрасно видно на прикладі карикатур. Цілком імовірно, що даний міф походить ще від античної концепції калокагатії, адже потворне тіло просто не могло не мати потворної свідомості. Арістотель у своїй праці «Про частини тварин» стверджував, що карлики, навіть якщо і мали якісь здібності, не могли бути рівними повноцінній людини. Пояснював він це приземленістю душі, яка й тягла карлика до низу [див.

1, с. 150]. В подальшому це переросте у фізіогномічні теорії. Довгий час роль придворного карлика та роль придворного блазня ототожнювались, через що про фізичні вади окремих блазнів стає відомо ледь не випадково. Так, наприклад про карликовість Жана, придворного блазня французького короля Іоанна II, ми дізнаємось лише з Журналу королівських рахунків у якому згадується спеціальний мініатюрний столик який замовили для дурня [див. 54, с. 131].

Розібравшись з цими термінами, можна перейти до становлення образу блазнів. І почати треба зі стародавнього Єгипту, адже вже тоді фараони тримали при своєму дворі відомих своїми химерними танцями карликів з народу, який єгиптяни називали «данга» і які найімовірніше були представниками пігмейських племен. Ці танці окрім того, що викликали комедійний ефект, цілком можливо мали також солярне значення, прославляючи бога Ра та відповідно фараона – його тілесне втілення [див. 54, с. 24]. В подальшому, у єгипетському пантеоні з'явиться другорядний бог Бес, якого уявляли як карлика з великою головою, що своїми витівками утихомирює інших богів. Статуетки цього бога доволі часто використовувались простими єгиптянами як своєрідний оберіг. Ми бачимо, що виконуючий функції блазня персонаж з'являється чи не одночасно з появою перших цивілізацій і вже тоді цю роль бере на себе людина, яка не є частиною утвореної ієрархічної системи, безправний чужинець, що своїм зовнішнім виглядом не вписується у тогочасне розуміння «нормального». Доволі цікавим однак є той факт, що вже тоді існувала чітка паралель між блазнем і королем (в нашому випадку карликом і фараоном). Там, в текстах пірамід згадується магічне замовляння-прохання до перевізника душ без проблем доставити фараона у Дуат, аргументуючи це тим, що фараон був «данга» на танець якого вже давно зачекалились Осіріс та інші боги. Таким чином, цар, втілення бога на землі, для якого танцював блазень, після смерті сам ставав блазнем вже для інших богів [див. 61, с. 57].

В античному світі блазні втратили свій зв'язок як з богами, так і з королями. Натомість з цього періоду почався будуватись образ мудрого блазня, який протиставлявся книжній інтелектуальності. Вище вже згадувався блазень Філіп, що своєю недостойною поведінкою відтіняв геній Сократа, проте зустрічались і протилежні ситуації. Так, у «Бенкеті» Лукіана з Самосати блазень Сатиріон протиставлявся кініку Алкідаманту. Своїм потворним зовнішнім виглядом, танцями та комідейними віршами блазень захопив увагу публіки, що дуже не сподобалось філософу, який відверто заздрив його успіху. Не сподобалось настільки, що кінік викликав дурня на бій на кулаках, в якому програв, чим викликав ще більше насмішок у свою сторону [див. 10, с. 187]. В даному випадку сатирик Лукіан зобразив недостойну поведінку людини, яка мала б вважатись цвітом нації, протиставивши її звичайному дурню. Вульгарна кулачна битва остаточно зрівняла їх, показавши, що різниця між мудрецем і дурнем не така вже й велика.

Іншою цікавою особливістю античного періоду стала поява товариства блазнів. Товариство, що мало назву «Шістдесят», збиралось у храмі Геракла і запам'яталось тим, що записувало свої жарти у збірки. Найімовірніше, що перша збірка жартів була створена саме товариством «Шістдесят». І хоча жодна збірка нажаль не зберіглась, проте жарти, які були в них записані стали популярними настільки, що стали класикою. Про статус «Шістдесяти» свідчить той факт, що македонський цар Філіп заплатив цілий талант за позичену книгу з останніми вигаданими жартами [див. 26, с. 21].

В античному Римі блазні були доволі популярними, кожен вельможа для підтримання власного статусу тримав при собі одного чи декількох рабів, що розважали гостей. Проте утримання свити з дурнів було фінансово обтяжливе, тому наприклад такий імператор як Александр Север став відомим через те, що позбувся усіх блазнів, що достались йому від попереднього імператора Геліогабала, передавши їх у володіння римським містам, таким чином зменшивши

витрати імператорської скарбниці та переклавши утримання по суті жебраків на міські адміністрації [див. 35].

З приходом християнства і занепадом Римської імперії змінилось і сприйняття блазня. Будь-які жарти, вистави, танці та інші приклади вульгарних розваг тепер подавались церквою як прояви гріховності, що відволікають від духовного збагачення і думок про спасіння. Придворні дурні на певний час зникли зовсім, а мандрівні блазні, як і інші артисти були виключені з середньовічної системи, виступаючи прикладом морального занепаду. Біблія дає доволі однозначну відповідь на питання, що являє собою дурість. «Безумний говорить у серці своїм: Нема Бога!» [8] - сказано у 13-му Псалмі і дана фраза яскраво зображає сприйняття середньовічної людини природного дурня та блазня, який його намагається дурня імітувати. Тих, хто відкидав вчення Христа чи сумнівався у ньому зображувались саме як дурні, в чому ми зможемо переконатись у наступному розділі на прикладі відомої роботи С. Бранта «Корабель дурнів» та робіт інших авторів зі схожою мораллю.

Проте насправді таке сприйняття дурнів характерне лише для раннього середньовіччя. В подальшому християнська церква не тільки відійде від ототожнення дурості з гріхом, але й візьме на себе опіку над юродивими. З'явиться чітка різниця між божевільними, які настільки далекі від реального сприйняття світу, що заперечують існування Бога, а отже все ще є грішниками, та дурнями, чия дурість прирівнюється до чистої наївності дитини. І в другому випадку дурнів нерідко протиставляли цілком здоровим людям, що настільки заглибились у земні проблеми, що забули про духовне.

Святий Августин у своєму творі «Про заслуги...» розповідає, що і серед дурнів, які виставляють свою неміч на потіху іншим (тобто буквально є блазнями) був один чоловік, що терпів будь-які знущання над собою, проте коли він чув хулу на Бога від тих, хто мав би бути мудрішим за нього, не стримувався і кидався камінням у богохульників, не зважаючи на їх соціальний статус [див. 17]. З даної

історії можна зробити висновок, що хоч концепція мудрої глупоти і зникла на певний час, проте доволі швидко відродилась у теологічних роботах. Іншим, менш очевидним висновком є той факт, що вже в часи Августина до образу блазня додається ще одна функція – безкарного критика, який може кидати камінням в осіб високого рангу.

Ще одним прикладом лояльності церкви до блазнів є робота Фоми Аквінського «Сума Теології» в якій автор, розглядаючи співвідношення гріха та розваг, приходить до висновку, що грішним є лише надмірність, в той час як самі розваги та жарти можуть служити відпочинком для душі. З цього випливає, що блазні та інші діячі комедії не є грішниками, якщо в їх репертуарі немає надмірно вульгарних жартів, а самі виступи не відбуваються у непідходящий для сміху час. Ті ж, хто оплачує їх послуги, в свою чергу також не є грішниками, адже вони нагороджують блазнів за чесно виконану роботу [див. 58]. Таким чином Фома, хоч і з певними обмеження, нормалізує діяльність дурнів, визнаючи за ними право приймати участь у суспільному житті і не оцінюючи їх лише за однією професією.

Разом з тим, саме пом'якшення ставлення до дурнів, призвело до появи фігури блазня-диявола, що богохульствує та насміхається зі священних обрядів. Вже згадуване Свято Дурнів, хоча й мало в предках римські Сатурналії, проте офіційно з'явилося як частина різдвяних свят, під час якого верхній клір передавав свою владу нижньому, а нижній клір в свою чергу обирав серед юродивих нового пресвітера/єпископа/папу. Однак з часом свято кардинально змінило своє значення, трансформувавшись у злу пародію на інші церковні свята. В. Цукер прямо називає Свято дурнів диявольською месою, на якій «вівтар був осквернений, перетворений на стіл для їжі, пиття і гри в кості, відбувалася пародійна служба, на якій замість "Киріє", "Алилуя" і "Слава Богу" присутні репетували "хе-хе, хе-хе", і, нарешті, в церкву було внесено осла, якого вшановували як святого» [65, с. 313]. Очевидно, так само дану традицію сприймала і церква, через що Свято дурнів регулярно заборонялось. Цікаво, що

саме через це свято віслюк, який раніше вважався християнським символом скромності, став асоціюватись з дурістю. Характерне для свята у первинному його вигляді прославляння біблійного віслюка як смиренного представника нижньої ланки у царстві тварин, згодом переросло у прославляння віслюка як втілення тілесного, переймаючи на себе характеристики самих учасників свята [див. 34, с. 38]. Саме в цей період до візуального образу блазня й додався впізнаваний ковпак.

Проте Свято Дурнів стосується в першу чергу мандрівних блазнів. Розглядаючи ж блазнів придворних, можна побачити, що в ранньосередньовічний період їх функції виконували переважно психічно здорові люди. Аргументом, на користь цієї тези є той факт, що роль блазня виконували придворні, які окрім того виконували й інші функції при дворі. Природнім дурням навряд чи дозволили б працювати ще й гонцями чи мисливцями [див. 54, с. 343]. Причина того, що люди при дворі займали декілька позицій, полягала у банальній економії фінансів казни. Разом з тим, правителі, що утримували дурнів чи карликів, платили не тільки за розваги, але і за підтримку авторитету як серед інших вельмож, вихваляючись власною заможністю, так і серед кліру, для яких це подавалось як турбота про убогих. Таким чином, від самого факту наявності блазня при дворі залежав рівень поваги серед вельмож, що з однієї сторони підіймало й статус самого блазня у суспільстві, а з іншої призвело до того, що в подальшому їх почали сприймати як об'єкти розкоші та колекціонувати.

Шукаючи першу безсумнівну згадку про блазня при дворі, Е. Велсфорд наводить приклад змови проти герцога Нормандії Вільгельма у 1047-му році яку зірвав дурень Голет. «Коли вороже налаштовані вельможі збиралися заскочити герцога уві сні, це вірне створіння схопило палицю і почало бити в зачинені двері, та голосно кричачи про небезпеку своєму господареві» [61, с. 114]. Вже на даному прикладі можна побачити, що фігура дурня тісно переплетена з фігурою короля, дурень є як талісманом, так і активним діячем тогочасної історії.

Частими були і випадки, коли роль блазня виконувала благородна особа. Так, блазень при дворі короля Шотландії Якова IV на ім'я Томас Норні у джерелах записаний саме як «сер», а самого його називали лицарем-дурнем. Цей образ сер Норні використовував для висміювання лицарства як інституту, тому, насправді, не виключно, що його власний лицарський титул є лише ще одним жартом [див. 50, с. 46].

Найвідомішим блазнем при англійському дворі був В. Соммер. Незважаючи на те, що він описаний як порядна, добросердна та розсудлива людина, Соммер був природним дурнем і на це вказує наявність слуги на ім'я В. Сейтон, якому платили за те, щоб він наглядав за блазнем. При цьому, Соммер втілював у собі народні уявлення про мудрість дурості. Він був єдиним, хто міг розважити старіючого й хворобливого Генріха VIII, за що й отримував право давати королю поради. Ймовірно саме блазень вплинув на рішення короля про помилування засудженого за протистояння короні сера Річарда Фармора – колишнього господаря Соммера. Він же активно критикував короля за марнотратство, в економічно скрутний період вказуючи на те, що при його дворі забагато шахраїв та брехунів, які активно крадуть його гроші [див. 54, с. 115]

На жаль, з часом роль блазня звелася до ролі колекційного предмета. Вельможі збирали при своїх дворах людей з найрізноманітнішими відхиленнями, як фізичними, так і розумовими. Апогею цей процес досяг в Іспанії. Починаючи з Філіпа II блазнів при королівському дворі ставало все більше і більше, а період правління Філіпа IV можна вважати золотим віком буфонади в Іспанії. Хоч король вимагав строгого слідування етикету, проте блазням, якими він себе оточив дозволялось набагато більше вольностей [див. 40, с. 101].

Складним є питання візуального образу блазня. Його впізнавана уніформа з брязкальцями та ковпаком хоча й мала під собою реальну основу, здебільшого була вигадана театрами, не в останню чергу Р. Арміні, головним виконавцем ролей блазнів в Єлизаветинський період. Розглядаючи мандрівних дурнів, можна

сказати, що їх зовнішній вигляд «видає їхню приналежність до нижчого стану (вони носять бідний одяг і не мають взуття), деяких важко відрізнити від жебраків» [47, с. 158]. З іншого боку у бургундському місті Лілль була присутня офіційна посада «божевільного міста». Людина, що її займала повинна була розважати людей своїми витівками під час свят, а «одягнений він був у традиційний костюм блазня - строкатий, з ковпаком і дзвіночками» [61, с. 121]. Звертаючи ж увагу на придворних дурнів, можна побачити, що лише деяка частка блазнів носить строкату уніформу. Дж. Саутворт аргументує це тим, що одяг, який складався з окремих клаптиків був відносно недорогим і до того ж плями на ньому були менш помітні. З цього випливає, що такий одяг носили в першу чергу саме природні дурні, які могли забруднити або й розірвати власний одяг у пориві безумства [див. 54, с. 242]. Штучні ж дурні, хоч і могли носити уніформу дурня задля створення образу, проте частіше одягались ідентично іншим придворним.

Ще одним важливим атрибутом блазня був марот. Марот являв собою палицю, посох на кінці якого прикріплювалась іграшкова голова самого блазня. Найімовірніше вона використовувалась як співрозмовник або ж рупор, через який блазень висловлював найобразливіші свої жарти. Фактично, ця лялька була цапом-відбувайлом для цапа-відбувайла. Проте зустрічались й інші види палиць, наприклад у вигляді брязкальця, в якому у верхів'я, зробленого з свинячого міхура засипали сушений горох [див. 47, с. 159].

Отже, як бачимо, блазень є багатогранною та складною для вивчення фігурою. Не вписуючись у соціальні норми, протягом усієї історії перебуваючи у стані маргінала, блазень, тим не менш, завжди мав неабиякий вплив на людство, при чому, як не парадоксально, мав він цей вплив саме тому, що перебував у статусі маргінала. За допомогою іронії й висміювання безправний дурень міг відкрито критикувати вищий клас, що не міг дозволити собі ніхто інший. Саме особливість блазня, за допомогою якої він руйнує закостенілі соціальні устої, щоб люди мали змогу побудувати нові й цікавить сучасних дослідників.

ОБРАЗ БЛАЗНЯ У МИСТЕЦТВІ

2.1. Блазень у народній творчості: тенденції зображення

Розглядаючи архетип блазня крізь призму народної творчості можна побачити, що доволі часто він переплітається з іншим, більш ширшим архетипом трикстера. Трикстер – міфологічний персонаж, що уособлював собою хаотичний фактор у наскрізь упорядкованій структурі, противника будь-яких кордонів, що керується лише плотськими бажаннями, хитрого і при цьому дурного у своїх вчинках [див. 13, с. 257]. Усі ці характеристики у народній уяві природним чином накладались й на блазня.

Іконічним прикладом персонажа-трикстера є скандинавський бог Локі, функції якого місцями дуже сильно збігаються з функціями блазнів. Не маючи ані чітко окресленої сфери діяльності, ані власного культу, Локі є периферійним богом, який, незважаючи на важливу роль у міфологічній системі скандинавів, не визнається іншими богами її частиною. Подібно мандрівним дурням, бог пересувається з одного світу у інший, не знаходячи собі місця у жодному з них. Постійні витівки Локі не мають якоїсь зловісної мети, бог керується в першу чергу імпульсом і покликом тілесного. Присутній у Локі і міцний зв'язок з Одіном – формально королем асів. Називаючи верховного бога своїм побратимом, Локі виступає як пародія на нього, цап-відбувайло, якого звинувачують в усіх проблемах Асгарду. Бог завжди керується карнавальною логікою, постійно змінюючи іпостась, перетворюючись то на кобилу, то на муху, то на велета. І до цієї ж карнавальної логіки він постійно спонукає інших, як у міфі про йотуна Трюма, що викрав молот Тора Мйольнір і вимагав за нього викуп у вигляді богині Фрейї. Саме Локі вмовив Тора одягнути жіноче вбрання, щоб видати перед йотуном себе за богиню.

Звичайно ж, присутня у бога і функція критика. Найяскравіше вона проявляється у міфі «Словесні чвари Локі», в якому бог з'являється на бенкеті, на

який не був запрошений, що робить його схожим на давногрецьких параситів. Отримавши місце за столом, Локі починає нещадно критикувати усіх присутніх богів, після чого тікає від розгніваних асів. Проте критика все одно ловлять, прив'язують до скелі кишками його власного сина і підв'язують над головою змію, з рота якої постійно капала їдка отрута. В даному випадку блазень втрачає власний захист і в повній мірі отримує покарання за свої слова.

Розглядаючи міф детальніше та користуючись трифункційною гіпотезою Ж. Дюмезіля, Дж. Фрейкс зазначає, що жодна з трьох функцій: ані культова, ані військова, ані господарська не підходить Локі. Натомість, вчений висуває тезу, що божественною функцією Локі є власне «антифункція» - тобто підривання або мавпування функцій інших богів [див. 30, с. 478]. У випадку зі «Словесними чварами» Локі відверто насміхається з богів, вказуючи на те, що вони неправильно виконують свої обов'язки.

Культову функцію, тобто підтримку та охорону існуючого світового порядку зазвичай приписували Одіну як верховному богу та Тюру як богу правосуддя. До обох Локі висуває справедливі звинувачення. Одін як бог перемоги, постійно віддає її тим, хто на неї не заслуговує, лише для того щоб більше могутніх воїнів після смерті потрапили у Вальгаллу і посилили армію асів під час Рагнарьоку. Окрім того, Одін ще й знається на рунах, виключно жіночій практиці, що по суті ставить під загрозу усю існуючу систему, адже навіть верховний бог, який мав би бути її найпалкішим захисником не керується нею у своїх діях. Бога ж правосуддя та честі Локі справедливо звинувачує у порушенні клятви перед вовком Ферніром, що знову ж йде врозріз з його головними функціями. Цікаво, що сам Одін також намагається звинуватити Локі у жіночності, однак богу-блазню все одно, він живе карнавальною логікою і насправді не бачить у цьому нічого ганебного [див. 41, с. 244]. Адже проблема не у тому, що інші боги також виходили за рамки існуючої системи, проблема в тому, що на відміну від Локі, вони все ще вважаються її частиною.

Військову функцію у особі бога Тора, Локі критикує, згадуючи ситуації, коли бог, що зобов'язався захищати асів від велетів, спочатку у страхі ховався у рукавичці йотуна Скрюміра, а потім навіть не зміг розв'язати його сумку з їжею. Таким чином Локі поставив під сумнів як хоробрість бога грому, так і його силу, в той час як сам Тор на усі звинувачення може лише погрожувати своїм молотом. Останню ж функцію Локі не стільки критикує, стільки гіперболізує, виставляючи усіх богів родючості розбещеними збоченцями, нестримними у своїх бажаннях.

В подальшому образ трикстера був накладений на фольклорних персонажів, народних героїв і просто шахраїв. Цікавим прикладом є персонаж єврейського фольклору, що в подальшому став популярним по усій Європі, на ім'я Маркольф, який декілька разів змагався з біблійним царем Соломоном.

Вже під час першої зустрічі, першим же реченням Соломон розпочав змагання, спитавши про походження Маркольфа, тим самим поставивши себе у ролі захисника усталених середньовічних цінностей. На відміну від царя, простий селянин не міг похвалитись своєю генеалогією, проте йому вистачає дотепності, пародіюючи сімейне дерево Соломона, вигадати своє дерево, яке він закінчує словами «*Marcol genuit Marcolfum, et ego sum Marcolfus follus*», тобто «Маркол породив Маркольфа, а я Маркольф дурень» [64, с. 54]. Вже тут можна побачити, що Маркольф займає позицію типового трикстера, що ігнорує існуючі рамки, виступаючи проти укладеної системи, в якій людина без роду є ніким.

Визнаючи хитрість і дотепність дурня, Соломон пропонує провести між ними диспут. В ході діалогу цар виголошує серію істин, здебільшого пов'язаних з темами, що зачіпались у Старому Завіті: добра і зла, правди й брехні, чоловічих та жіночих чеснот тощо. Маркольф же підкріплює їх приземленими, іноді достатньо вульгарними приказками. Своїми словами дурень не стільки протистоїть царю, скільки насміхається з непохитного авторитету як самого Соломона, так і істин, ним проголошених [див. 21, с. 348]. В результаті Соломон просто втомлюється від їх діалогу і, не визнаючи власної поразки, проганяє дурня. Вже у цій історії можна

побачити типові ознаки мудрого блазня, що хоч і протиставляється королю у диспуті, проте його приземлений, мужицький погляд насправді лише доповнює піднесені думки царя.

Наступна зустріч царя і селянина переросла у обмін загадками, в ході якого знову протиставляється духовне і тілесне. Цар Соломон, незважаючи на усю свою мудрість, програв змагання виключно тому, що його знання були занадто абстрактними. Теми небажаної вагітності чи боротьби з паразитами, які піднімаються в загадках є звичайними для сільського життя, проте незрозумілими для книжного розуму Соломона. Проте найцікавішим у цій сутичці є запитання Соломона про те, звідки дурень набрався своєї дотепності. Маркольф пояснив, що за часів царя Давида мати Соломона Ветсавія зготувала серце грифа і, поклавши його на хліб, дала синові з'їсти. Самому Маркольфу ж, який також був присутній на цій трапезі Ветсавія кинула скоринку, змочену у жирі з серця грифа. В результаті, як Соломон отримав від цілого серця мудрість, так і Маркольф отримав від його соків хитрість. Цар заперечив, що мудрість він отримав від Бога, на що отримав відповідь: «*Talis dicitur esse sapiens qui ipse habet se pro stulto*» - «кажуть, що мудрим є той, хто вважає себе дурнем» [64, с. 76]. Окрім того, що ця історія є прикладом класичного магічного мислення, притаманного для байок та казок, вона також знову натякає на міцний зв'язок між блазнем і королем, яким хоч і притаманні різні типи мудрості, проте черпають вони його з одного джерела. Якщо прийняти, що серце грифа є алюзією на божественне одкровення, то блазень Маркольф втілює у собі типового юродивого, чия простота відсилає до чистої наївності дитини, яка ще не пізнала гріха.

Цікаво, що в ході подальших сутичок із дурнем з Соломона поступово спадає маска мудрого правителя, цар відкриває свою більш жорстоку, авторитарну сторону, постійно погрожуючи стратити блазня, якщо він не вигідає новий спосіб вивернутись з ситуації. В решті решт Соломон наказує повісити дурня, дозволивши наостанок Маркольфу вибрати дерево, на якому його стратять.

Відправившись у дорогу на пошуки потрібного дерева, дурень обходить увесь світ, проте так і не знаходить дерева, на якому хотів би повіситись, через що його знову відпускають. По даному епізоду видно, що хоч блазень і має певний карт-бланш на витівки, проте навіть у народній уяві ця професія йде рука об руку з небезпекою бути страченим за необережне слово.

В подальшому у Європі історія Маркольфа і Соломона переносилась на інших, більш близьких персонажів. В Італії новим Маркольфом став селянин Бертольдо, що потрапляє у двір до короля лангобардів Албоїна і так само проводить диспути з вельможею на різноманітні теми. В той час як у Англії витівки Маркольфа приписали Скогіну, бідному оксфордському вченому, який постійно вдавався до витівок для заробітку [див. 61, с. 40]. Цікаво, що в даному варіанті роль дурня виконує освічена та розумна людина, через що поняття мудрості і дурості переплітаються ще міцніше ніж і інших прикладах.

В Німеччині роль народного дурня виконував персонаж на ім'я Тіль Уленшпігель. Вже з дитинства Тіль проявляє ознаки трикстера, виходячи за рамки пристойного та насміхаючись з власних батьків. В підлітковому ж віці дурень ігнорує прохання матері піти у підмайстри, натомість вчиться ходити по канату, чим знову виказує свою неповагу до предків. І навіть коли Уленшпігель врешті йде у помічники до різних майстрів – це завжди закінчувалось тим, що з майстром ставалось щось погане, а дурень тікав у інше місто. Сам факт того, що Тіль так і не зміг стати майстром і тим самим пройти ініціацію у чоловіки, повертає нас до ідеї зв'язку між дитиною і дурнем [див. 59, с. 129]. Цікаво, що сам Уленшпігель в одній з історій стверджує, що не любить дітей, адже про них піклуються сильніше, ніж про нього.

Будучи блазнем, Тіль постійно вдається до маскараду, займаючи роль пажа, підмайстра, паламаря, лікаря чи охоронця, проте перевтілюючись, він кожного разу керується в першу чергу карнавальною логікою, розігруючи своїх начальників та обманюючи простий люд. Як справжній трикстер, він є

каталізатором, що знищує існуючі соціальні норми і перетворює усе на хаос завдяки найменшому поштовху, на кшталт перемішаних черевиків.

Присутня серед історій про Уленшпігеля і та, в якій протиставляється класичні мудрість з дурістю. Так, одного разу Тіль вирішив спробувати себе у ролі вченого і протистояв ректору пражського університету, який намагався вивести дурня на чисту воду. Задаючи різноманітні питання, ректор кожного разу отримував відповіді, для перевірки правильності яких потрібно було б наприклад «зупинити усі річки, що втікають у море» або «прибрати з неба сонце, місяць і всі зорі» [14, с. 39]. В даній історії Тіль відверто пародіював схоластичні знання, які часто не потребували обґрунтування, а приймалися на віру.

Цікаво, що сам Уленшпігель виступав не тільки проти університетських мудреців, але і проти інших дурнів. В одній з історій, Тіль потрапляє на прийом до польського короля Казимира II і змагається з його придворним блазнем у дурушках. В решті решт ціною власної гідності Уленшпігель перемагає. В якості причини самого протистояння між двома колегами згадується прислів'я: «Два дурня в одному домі нічого хорошого не висидять. [14, с. 41]. Можна зрозуміти, що хоч дурущі і були невід'ємною частиною людського життя, проте навіть у фольклорі зазначається, що їм потрібно знати міру.

Порівнюючи персонажа Уленшпігеля з Маркольфом можна побачити їх очевидні відмінності. Якщо Маркольф втілював у собі придворного блазня, що протистояв королівській владі, то Тіль являв собою мандрівного дурня, який не має на меті навчити чомусь вельмож. Головна мета Уленшпігеля – це отримувати насолоду від життя, його витівки були повернуті виключно заради сміху і не несуть у собі ніяких ідей.

Архетип мудрого блазня добре втілений у англійській казці «Заповіт дурня-мудреця». За сюжетом, один вельможа був дуже дружний зі своїм блазнем. Проте вельможа помирає, і блазень, що почав служити його сину через рік й сам захворів, а тому склав заповіт. В ньому він заповідає свою душу пеклу, оскільки

певен, що його колишній господар зараз саме там, своє ліжко він віддає дружині господаря, адже вона майже не встає, управителю віддає ковпак, щоб той мав додаткові вуха, адже своїми рідними той господаря не чує, придворному подаятелю віддає палицю-морат, адже той постійно б'є палицею бідняків, а удари моратом не такі болючі, а господарю він заповідає всі свої гроші, адже заощаджень самого господаря не вистачить, щоб виправити усе зло, що він причинив людям [див. 61, с. 122].

Проте, не зважаючи на популярність цих народних героїв, в світі прислів'їв та приказок протистояння дурості та мудрості більш однозначне. Дурнем називалась будь-яка людина, яка здійснює дії неприйнятні для правопорядного громадянина чи богобоязного вірянина. В них не було нічого комічного, вони виступають виключно як поганий приклад для наслідування. Дурними називають людей, що відправляються на пошуки примарного щастя, втрачаючи усе, що мали до того, вони дозволяють собою керувати, беруться за дві справи одночасно і не виконують жодної. Дурень використовується як символ помилки на противагу людині мудрій, яка виражала суспільно визнані чесноти. В одних прислів'ях дурні і мудреці зображались разом і протиставлялись, в інших виступали окремо, проте навіть у таких випадках над дурнем завжди висіла тінь мудреця [див. 57, с. 15].

На завершення можна сказати, що у народній творчості образ блазня був важливим елементом, який відображав глибокі аспекти людської природи. Ця фігура символізувала не лише гумор, але й відхід від уявлень про соціальні норми. В образі блазня народ вбачав можливість висміювати власні слабкості та піддавати сумніву традиційні уявлення про реальність.

2.2. Варіації символіки блазня в художній літературі

Найвідомішим твором європейської літератури, що використовував символ дурня безперечно був «Корабель дурості» С. Бранта. Будучи моралістом, автор продовжив теми народних прислів'їв, зобразивши дурнів як жалюгідних та неадекватних людей, чиї вчинки є очевидно помилковими в очах мудреця. Будучи

надрукованою у Німеччині у 1494 році книга здобула величезну популярність не тільки на батьківщині, але і за її межами, отримавши шість перевидань ще за життя автора [див. 4, с. 130]. В самій поемі автор садить на корабель дурнів, буквально персоніфікації усіх існуючих пороків та відправляє їх у Наррагонію, тобто країну дурочків. В кожному розділі автор описує якусь одну ознаку дурості, як-то неробство, перелюб, жадібність, підлабузництво чи надмірну самовпевненість.

Цікаво, що корабель в Німеччині використовувався у карнавальній традиції як символ родючості, який тягали містами. Супроводжувався цей корабель зазвичай саме блазнями, через що корабель втілював собою радість людського життя. Цілком можливо, що назвою «Корабель дурнів» Брант намагався ошукати потенційного читача, який розраховував прочитати поему про землі насолоди, а натомість отримував сатиру, моральний заклик. Доказом цієї теорії може слугувати оригінальна титульна сторінка поеми, на якій зображено дві сцени: власне дурні на кораблі та ті ж дурні, але вже у візку, який міг символізувати карнавальний транспорт [див. 57, с. 121].

Очевидно, що автор не закладав у корабель символ родючості. Натомість можна звернутись до християнського символізму. Ще з міфу про Ноев ковчег корабель стає символом церкви, де кормчим є сам Ісус Христос. Таким чином усі дурні, що добровільно сіли на кораблі, що їх спорядив Брант, є по суті безбожниками, що або в своїй самовпевненості вважають, що зможуть досягти спасіння самотійно, або взагалі зреклися від спільної роботи побудови морального суспільства. Кожен з дурнів, яких описав Брант втілювали у собі різні типи неналежної поведінки, що автор постійно спостерігав у Німеччині кінця XV століття. Людина, що належить до світу плоті страждає від хвороби інтелектуального і морального падіння, первородного гріха. Проте керуючись божим законом людина може вилікувати цю хворобу [див. 53, с. 584]. Поема – це дзеркало тогочасного суспільства, подивившись у яке співгромадяни Бранта могли

б зрозуміти, що своїми вчинками вони віддаляються від корабля-церкви, що прямує до спасіння і пересідають на кораблі дурнів.

В кінці поеми автор розповідає про долю зібраного флоту. Не перестаючи іронізувати, автор згадує Одісея, який десять років плавав повними небезпек морями і вижив виключно завдяки власній кмітливості. Однак «Далеко ми не Одисей» [4, с. 116], пише Брант, тому грізні хвилі розбили більшу частину кораблів. Автор описує апокаліптичну картину, в якій дурні, що не вміють користуватись ані картами, ані компасами, один за одним гинуть у морській пучині. Жоден з пасажирів не дістався до мети – країни дурнів, адже сама мета їх була хибною. В решті решт Брант пише, що справжньою метою у житті має бути мудрість, проте якщо читач нічого не виніс з написаного, то він завжди може піти до першого-ліпшого порту, де вже готується відпливати новий корабель дурнів, який знову відправиться у подорож в марних спробах знайти неіснуючу країну.

Хоч сама книга була написана німецькою мовою, вже через чотири роки вона була перекладена латиною Я. Лохером, а згодом і іншими мовами. Переклад на англійську А. Барклі вирізняється з поміж інших дещо довільною роботою з оригіналом. Не розуміючи певних проблем, описаних німцем Брантом, Барклі заміняє їх на інші, більш зрозумілі для англійців. Окрім того, Барклі вводить у твір поняття фортуни, до вибриків якої мудра людина повинна бути готова. Ця фортуна найімовірніше є втіленням Божої волі і «бути готовим» в даному контексті може означати стійко витримувати удари долі і не втрачати курсу корабля – спасіння [див. 57, с. 125].

Якщо першим за популярністю представником літератури блазнів є «Корабель дурнів», то друге місце безперечно займає «Похвала глупоті» Еразма Роттердамського. Якщо твір Бранта здебільшого є серйозною і місцями навіть гнітючою сатирою на оточуючу автору дійсність, то твір Еразма набагато сильніше просякнутий гумором та іронією. І це не дивно, зважаючи на те, що навіть сама ідея твору з'явилась у автора завдяки каламбурю. Передмовою до

«Похвали» Еразм зробив лист своєму другові Т. Мору, якому він й присвятив твір. Пояснюючи, як він дійшов до ідеї книги, Еразм в листі пише: «Першим навело на цю дурму твоє родове ім'я Мор. Воно дуже схоже на давньогрецьке слово Моріа – «дурість» [див. 6, с. 15].

Весь твір є суцільним монологом Глупоти, яку автор антропоморфізував, наділивши свідомістю і можливістю говорити. Представивши себе та своїх супутниць: Лінь, Невихованість, П'янкість, Самозакоханість, Безрозсудність та інших німф, що втілюють людські пороки, Глупота пояснює, що саме завдяки їй життя сповнене насолод. Порівнюючи дурість з молодістю, приписуючи собі створення дружби та любові та називаючи себе покровителькою війн – джерела славних подвигів, Глупота глузує з мудреців, які є безпорадними у повсякденному житті. Не забуває богиня й про придворних блазнів, яких царі люблять більше ніж мудреців. Цікаво, що за Еразмом причиною цього не тільки в тому, що дурні вміють своїми витівками та жартами розважити вельможу, але й в тому, що в своїй дурості блазні не вміють тримати язика за зубами, тому завжди говорять королю правду. Королі в уявленні Глупоти є нещасними людьми, яким брешуть усі, окрім блазнів, адже «говорити правду й не ображати вміють, з ласки богів, лише дурні» [6, с. 48].

Сам твір Еразма є літературною формою карнавалу. Описуючи звичний нам світ, Глупота перевертає його з ніг на голову, навмисне підриває переконання читача, називаючи своїх послідовників найщасливішими людьми на землі. Разом з тим, деякі тези богині навпаки, руйнують її ж аргументацію, показуючи, як на дурнях наживаються інші, більш розумні люди. Таким чином, Еразм буквально деконструює саме уявлення про світ читача, руйнуючи вже існуючі істини, проте не створюючи нових. Цей новий світ без істин, в якому речі одночасно висміюються і прославляються і є світом карнавальним [див. 60, с. 344].

Порівнюючи «Корабель Дурнів» з «Похвалою Глупоті» можна помітити очевидні відмінності. Брант писав класичну моралістську поему, засуджуючи

дурнів як грішників, не даючи їм ані права на виправлення, ані шансу на пояснення їх позиції. Дурні Бранта вже сидять у кораблі, чия доля – бути потопленим внаслідок дурості команди. Еразм не є настільки категоричним. Будучи гуманістом, автор «Похвали» вбачає у дурнях людей, а тому дає їм право висловитись. Еразм розмірковує над людською природою, вказує на її слабкість та силу, що випливає з визнання власної слабкості [див. 57, с. 155]. Навіть епілог книги вирізняється відсутністю хоч якоїсь моралі у кінці. Еразм дозволяє Глупоті висловитись і та йде геть, забувши, про що вона взагалі тільки що говорила.

В певному сенсі й самого Еразма можна назвати блазнем. Подібно до справжнього блазня, за гумором та тонкою іронією Еразм ховає нищівну критику тогочасного європейського суспільства [див. 61, с. 241]. Разом з тим, автор не має на меті протистояти соціальному устрою, що вже склався. Він лиш вказує на його очевидні проблеми. Саме тому, висміюючи як світську, так і духовну владу, Еразм прикривається Глупотою з чийх вуст і лунають крамольні заклики. Така логіка цілком зрозуміла, адже, як вже було сказано, право говорити правду і не ображати є лише у дурнів.

Проте блазнівська література не обмежується цими творами. Так, у Франції був дуже популярні театральні вистави «соті». Соті писалась і ставилась товариствами професійних блазнів і являла собою фарс, в яких актори розказували жарти та скоромовки, виконували акробатичні номери тощо. Цікаво, що саме в соті вперше з'явилась фігура Матінки-дурості. Спочатку цим терміном називали голову веселого товариства, проте з часом Матінка-дурість стала символічним уособленням усіх дурощів [див. 57, с. 91]. Цілком імовірно, що саме Матінка-дурість могла вплинути на Еразма Роттердамського і дати поштовх на створення богині Глупоти.

Зазвичай репертуар соті був доволі невинним. Проте траплялись і такі твори, в яких була присутня смілива критика тогочасного суспільства. Так, у Женеві у 1523 та у 1524 році товариством «Confretrie Joyeux» (Веселі діти) були поставлені

дві соті під назвою «Enfants de Bon-temps» (Діти добрих часів). Дані соті були певний час заборонені за критику тогочасної влади, а одного з авторів пізніше стратили [див. 61, с. 224]. В першій частині соті усі в жалобі за Бон-темпом уособленням добрих часів, який зник з Женеви, доки посланець з Італії не повідомляє, що Бон-темпер не помер і повернеться на батьківщину, коли тут стане достатньо безпечно для нього. Для Цього Матінка-дурість закликає на сцену усіх дурнів міста і роздає їм їх професійний одяг – традиційний костюм блазня. Однак замість того щоб допомогти дурні починають шаленіти і все дійство переростає в масову пиятику, на чому все й закінчується. В другій частині, показаній вже у наступному році, нам розказують, що добрі часи так і не повернулись, а Матінка-Дурість померла, через що усі знову в жалобі. Проте з'являється Бабуся-Дурість і говорить, що всім дурням потрібно взятись до справжньої роботи. Вони йдуть до Світу і той назначає їх на інші професії, проте щоб дурні не робили, Світ постійно невдоволений. В решті решт лікар не витримує і стверджує, що проблема не в дурнях, а в самому Світові, який збожеволів. Він викриває усі проблеми укладеної системи, критикуючи владу, як світську, так і духовну. Після цього Світ скидає свій одяг і глядачі бачать, що й сам Світ одягнений у блазневу уніформу, на чому сатирична п'єса закінчується. Таким чином автори дають зрозуміти, що хоч блазнів і виносять за межі суспільного устрою, проте вони не є причиною усіх негараздів. Сам світ є божевільним, самі соціальні норми будувались дурнями, а тому ніхто окрім них самих не винен у проблемах, що супроводжують людське життя.

Цікавим є твір М. Алемана «Гусман де Альфараче» в якому головний герой, розповідаючи про своє життя, згадує про те, як був на службі у французького посла на посаді блазня. У цій частині Альфараче по суті викладає теорію блазнювання. Автор пояснює, що для гарного жарту потрібен і природний талант і правильний зовнішній вигляд і підходящий тембр голосу. Разом з тим потрібно постійно слухати оточуючих, запам'ятовувати все навколо, щоб у правильний

момент використати це для жарту. Адже навіть найкращий жартівник без підготовки не зможе вимовити ані слова. Разом з тим, автор вказує на важливу особливість блазнів – а саме функцію критика, якому дозволяється говорити правду своєму господареві. Згадує Алеман і про природніх дурнів, припускаючи, що скрізь них може говорити Бог, а тому до їх порад все ж треба якщо не дослухатись, то хоча б приймати до уваги. Разом з тим, Алеман вказує на групу блазнів, нестримних у своїх бажаннях, які годяться виключно задля того, щоб розважати господарів жартами, грою на музичних інструментах та танцями. Можна побачити, що автор не сліпо вірить у природню мудрість дурнів, лише вказуючи, що окремі з блазнів й справді є дуже корисними при дворі. Цікаво, що усі типи блазнів та характеристики, якими вони повинні володіти були описані Алеманом фактично з нуля. «Алеман не мав теоретичних передумов для своїх роздумів; не існувало посібників, які б визначали різні категорії блазнів, а також детального опису їхніх здібностей» [40, с. 99]. Всі висновки автора є результатом власних спостережень.

Розглядаючи еволюцію у сприйнятті дурня в літературі не можна не згадати В. Шекспіра. В той час, як інші англійські драматурги виділяли блазневі другорядну роль, Шекспір зумів органічно інтегрувати карнавальну логіку дурня, створюючи з блазнів персонажів першого плану. І зазвичай ці персонажі перекликаються з образом «мудрого дурня». Проте навіть дурень Шекспіра пройшов еволюційний шлях, перед тим як предстати перед нами у звичній нам формі.

В його творчості виділяють три стадії еволюції блазнів [див. 43, с. 22]. На першій стадії блазнями виступали комічні слуги, не стільки дурні, скільки дотепні й хитрі. Даний архетип сягає ще класичних античних творів і в самого Шекспіра майже не змінився. Такі персонажі як Ланчелот Гоббо в «Венеційському купці» займали другорядну роль і виконували виключно комедійну функцію, своїми жартами розважаючи глядача. На другій стадії блазнями були прості селяни, які не

намагались бути смішними, і виконували комедійну роль виключно завдяки власній наївності та простодушності. Найкраще даний архетип проявляється у «Сні літньої ночі». Нік Навій, ткач, який разом зі своїми друзями репетирував п'єсу в чарівному лісі, показаний як дурнуватий персонаж, що хоче одночасно виконувати ледь не усі ролі вистави, що цілком природньо для блазня, який керуючись карнавальною логікою повинен постійно змінювати маски і образи. На відміну від першого типу, Нік Навій не намагається бути смішним. Ткач не розуміє, що його поведінка є комічною, він просто живе своє життя і навіть коли його власна голова перетворилась на голову віслюка, а навколо нього з'явилися чарівні створіння, він у своїй простоті не виказав великого здивування. З цього моменту блазні почали з'являтися у п'єсах Шекспіра все частіше, а їх роль ускладнилась, поступово переходячи на перший план. Нарешті третя стадія безпосередньо пов'язана з актором Р. Арміном, чия майстерна гра в ролі блазня повпливала на сприйняття дурня як самим Шекспіром, так і усім світом загалом.

Третій тип – тип трагічного придворного блазня, яскраво проявляється у таких творах як «Король Лір» та «Дванадцята ніч». Ці блазні вже не комедійні персонажі, хоча вони й зобов'язані жартувати, адже саме цього від них і очікують. Придворний дурень Фест своїми жартами критикує свою господарку Олівію, називаючи її справжньою дурепою, через її сентиментальність, а також розігрує ключника Мальволіо за його надмірну серйозність. Тут ми знову знаходимо тезу про те, що «Визнаний дурень не лихословить, хоч і насміхається щохвилини, а людина, відома за розумну, не насміхається, а тільки й робить, що засуджує» [15, с. 195]. Усі окрім Мальволіо визнають мудрість дурня, підкоряючись його волі у цій комедійній п'єсі.

Проте, хоч блазневі «Дванадцятої ночі» й притаманна певна іронічність й меланхолійність, однак найкраще образ трагічного дурня проявляється у «Королі Лірі». Блазень короля активно критикує свого господаря, але разом з тим він виступає в ролі ледь не єдиного вірного придворного, не покидаючи короля до

самого його божевілья. Іронія полягає у тому, що король та інші персонажі вже є дурнями. Просто вони цього ще не визнали. Коли Лір гнівається на блазня, за те, що той назвав його дурнем, блазень меланхолійно відповідає: «Усі інші свої титули, що з ними ти народився, ти ж віддав» [16, с. 47]. Дурень короля є уособленням автора, в його словах є істина, яку він дізнався не завдяки вченості, а завдяки природній інтуїції. Блазень у «Королі» керується карнавальною логікою, своїми докорами він намагається перетягнути у світ дурочів усіх інших персонажів. Його жарти і пісні часто неспівставні з подіями, на фоні яких блазень ці жарти й пісні промовляє. Своїми витівками дурень допомагає перейти у світ дурочів іншим [див. 18, с. 97]. В результаті двоє з основних персонажів божеволіють, один вдає з себе божевільного, а блазень, зрозумівши, що виконав своє завдання і передав карнавальне сприйняття світу, більше не з'являється у п'єсі. З'явившись у наступній сцені, Лір в своєму божевільні переймає дотепність власного блазня, і тепер вже він сам є голосом автора. Таким чином в «Королі Лірі» підіймається не тільки тема мудрої глупоти, але й міцний зв'язок блазня з королем, їх подібність.

Створений Шекспіром, образ трагічного блазня швидко знайшов своє місце в літературі. В книзі Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері» весь сюжет починається безпосередньо зі свята дурнів, на якому обирають папу блазнів. Ним одностайно обирають Квазімодо – страшного горбуна, і це визнання стало для дзвонаря справжнім святом, предметом гордості та єдиною радісною подією в його житті. Будучи не до кінця людиною, йому властиві і ніжні почуття, як його кохання до Есмеральди, проте цей факт є лише об'єктом насмішок для суспільства. «Трагічний блазень Гюго — це насамперед тип «знедоленого», жертви несправедливого і жорстокого соціального устрою та політичної вседозволеності» [5, с. 77]. Лицемірне суспільство не приймає блазня саме через його фізичні та інтелектуальні недоліки.

Як бачимо, у літературі образ блазня відіграє важливу роль у розкритті найглибших аспектів людської природи та суспільства. Літературний дурень пройшов еволюцію від символу людського гріха і пороків до викривача цих самих пороків. Блазень є універсальним символом, що може бути як тим, хто вказує на суперечності суспільства та критикує соціальний устрій, так і тим, хто цей устрій підтримує завдяки власній дурості і невігластву.

2.3. Тема блазня в образотворчому мистецтві

Якщо найвідомішою роботою, що використовувала символ блазня у літературі є «Корабель дурнів» С. Бранта, то в образотворчому мистецтві це безперечно «Корабель дурнів» І. Босха. Ідентичність назв не є випадковістю, є висока імовірність того, що Босх створив свою картину під впливом поеми Бранта. Проте, як вже зазначалось, корабель був доволі популярним символом, тому стверджувати зі стовідсотковою вірогідністю про вплив Бранта неможливо.

Сама картина на думку дослідників є лише частиною більшої картини, що була порізана на власне «Корабель дурнів» та «Алегорію ненажерливості та хтивості». Ця ж велика картина в свою чергу ймовірно була частиною диптиха, (чи навіть триптиха) куди входила також картина «Смерть і скнара» і разом вони мали б утворювати композицію, що зображала для нас смертні гріхи. Доказом цього є рентгенівський знімок «Корабля», на якому проявились кінчик ковпака людини на бочці та гілки, що він тримав у руках. Таким чином верхня частина «Алегорії» ідеально стикується з нижньою частиною «Корабля» [див. 44, с. 296]. Тому ми розглянемо обидві картини, що створюють єдину композицію.

В той час, як поема Бранта була сатирою, в якій з описаних дурнів відверто насміхались, картина Босха викликає більш тривожні емоції. Зображення свята життя, в якому люди забули про духовне і насолоджуються плотським викликає ефект зловісної долини, в якому істота, що має усі зовнішні ознаки людини, людиною в духовному сенсі не є. «Щогла у вигляді дерева співвідноситься з майським деревом, навколо якого відбуваються народні гуляння в честь приходу

весни – пори року, коли й миряни й духовенство переступають моральні заборони» [3, с. 30]. Фігури священника і монахині, що символізують церкву та мали б керувати цим кораблем, а натомість піддалися загальному настрою та є активними учасниками свята, лише посилюють відчуття гріховності та неправильності того, що відбувається на картині. Навіть на прапорі на щоглі зображений не християнський хрест, а мусульманський місяць. Церква втратила контроль над кораблем і сама почала підтримувати дурість. До початку Реформації залишалось близько двадцяти років, проте церква вже втратила свій вплив на суспільство, адже проголошуючи вищість духу, священники самі піддалися покликам плоті, що ми й бачимо на даній картині.

Звичайно ж найцікавішою фігурою на кораблі для нас є фігура блазня. Уособлення дурості, він є буквально керманичем цього корабля життя. Це може відсилати нас до Свята дурнів, де народ обирає собі нового короля, якого вони прославляють протягом усього свята. Разом з тим, навіть на святі в його честь, дурень сидить окремо від інших персонажів. Весь світ сповнений дурошами, але самим дурням досі приходить жити життя маргінала. Можливо саме тому, з усіх зображених персонажів, саме блазень виглядає єдиним, хто не втратив голову у святковому екстазі. Блазень вчергове виступає як образ мудрої глупоти, що не є святою і визнає радощі людського життя, символом чого і є чаша з вином, проте на відміну від інших пасажирів не лицемірить.

Звертаючись до «Алегорії» в першу чергу треба звернути увагу на імпровізований човен з бочки, на якому сидить товстий чоловік, що й сам зовнішньо схожий на бочку. Через його розміри на «кораблі» нема місця іншим, змученим і худим плавцям, незважаючи на те, що саме вони цей корабель рухають вперед. Самі плавці вже крадькома п'ють з бочки, не отримуючи нічого від жадібного й ненажерливого господаря. Цікавим є головний убір товстуна. Металева воронка часто символізує божевілля чи дурість і цілком може замінити собою блазнівський ковпак [див. 49, с. 20]. Можливо внаслідок власної жадібності

він вирішив не витратити зайві гроші на пошиття справжнього ковпака. Товстун доповнює образ корабля дурнів. Він не керує своїм життям, а лише насолоджується мирськими радощами.

Знаючи, що воронка є варіантом блазнівського ковпака, можна звернути увагу на іншу картину Босха «Видалення каменю глупоти». Саме явище видалення каменю було шарлатанством, прообразом лоботомії, після якої прооперованому ставало тільки гірше. На картині можна побачити процес цієї операції, на якому знову присутні представники духовенства, що явно підтримують діяльність «лікаря». Незважаючи на вченість та начитаність, які символізує книга на голові у монахині, ані вона, ані священник не бачать очевидного і сподіваються, що шарлатан вилікує дурня. Під картиною написано: «Лікарю, видали камінь. Мене звати Лубберт Дас». Ім'ям «Лубберт» в нідерландській традиції хрещували найбільших дурнів, тому ми можемо бути впевнені в проблемі, яка непокоїть пацієнта [див. 62, с. 37]. Проте капелюх-воронку покриває не голову Лубберта. Його гордо носить на собі сам лікар. Можливо, нам натякають, що шарлатан й сам вірить у свої лікарські здібності й таким чином дурить в першу чергу самого себе.

Яскравим прикладом зображення блазнів у художньому мистецтві є також гравюра П. Блейгеля «Свято Дурнів». Зображена на ній юрба одягнутих у традиційний одяг блазнів танцює, грає на музичних інструментах та всіляко розважається посеред міської площі. Під гравюрою є напис, в якому автор засуджує дурнів і стверджує, що навіть, якщо дурень не носить ковпак, він все одно лишається дурнем. Там же присутній каламбур слова "sottebollen", яке можна перекласти і як "дурноголові" і як «дурні м'ячі». Фламандське слово "sot" означає "дурень", тоді як "bol" може означати як "м'яч", так і "голову". Таким чином м'ячі, якими грають блазні на гравюрі лише підсилюють ефект дурості [див. 45, с. 640]. Дана гравюра очевидно є сатирою на тогочасне суспільство. Робота Брейгеля багато в чому схожа з «Кораблем дурнів» Бранта, в якому персонажі уособлюють

собою гріховність людини. Якщо більшість дурнів просто веде порожнє життя, витрачаючи його на музику та танці, то деякі з персонажів картини, наприклад тягнуть один одного за ніс, що може бути символом обману і шахрайства. Інший блазень показує «дулю», жест, чиє первинне значення відсилало до статевого акту, а тому може розглядатись як втілення гріху блуду.

Іншим твором Брейгеля, в якому присутня тематика блазнювання є «Бійка між Карнавалом і Постом». В картині автор метафорично зобразив протистояння між великим постом та тижневим карнавалом, що завжди йому передував у фламандських містечках і селах. Втілення карнавалу – огрядний чоловік, що осідлав бочку, готовий битись з втіленням посту – худим монахом на візку. На відміну від попередньої картини, ця не є такою ж однозначною. Це не класичне протистояння добра й зла, Брейгель висміює обидві сторони конфлікту. Права сторона картини під контролем посту. Люди на ній подають милостиню, утримуються від бажань та ходять у церкву. В період Реформації католицька церква активно пропагувала дотримання усіх зовнішніх форм побожності. І особливий наголос робився саме на важливості молитви, посту і актів подаяння. Таким чином на картині були зображені найважливіші для церкви елементи. І якщо Піст символізував церкву та її методи у боротьбі за душі людей, то «огрядний принц Карнавал і його бенкетуючі та азартні партизани повинні представляти супротивників Церкви, лютеранську Реформацію» [56, с. 102]. Адже саме протестанти скасували піст і дозволили й надалі святкувати карнавал. В такому разі зображена картина є втіленням Реформації так, як її бачив Блейгель. Церква, що незважаючи на усі проблеми всіма силами намагалась захистити християнство, та протестанти, що в своїй дурості піддалися плотським бажанням.

Окремо можна звернути увагу на популярні зображення придворних карликів. Практика тримати при дворі карликів досягла свого апогею в період Ренесансу, коли від їх кількості залежав статус вельможі. Портрети карликів закарбовували та навіть гіперболізували їх химерність, чим посилювався їх

комедійний ефект. Гарним прикладом є фреска італійського художника А. Мантеньї «Родина Гонзага». На даній фресці жінка-карлиця є буквально реквізитом, предметом розкоші, чия ціль – підвищити авторитет маркіза Гонзага. Проте це не єдина її функція. В той час як усі інші персонажі дивляться кудись убік, карлиця гордо, з насмішкою дивиться прямо на глядача, ніби кидаючи виклик суспільним нормам. Тим самим вона виконує давню функцію талісмана господаря, приймаю на себе удар від лихого ока, пристріту [див. 46, с. 259]. І звичайно ж автор не забув і про комедійну функцію. Уважний глядач може звернути увагу на пальці карлиці, які показують непристойний жест, натякаючи на сексуальний акт. Навіть на такій публічній картині, що мала б прославляти рід Гонзага, знайшлося місце для абсолютно неприйнятного в аристократичних колах жарту.

Досить популярною роботою є двостороння картина А. Бронзіно, на якій зображений улюблений придворний карлик і блазень герцога Козімо I Медічі на ім'я Нано Морганте. Головною особливістю цієї роботи є оголеність карлика, зображена з двох боків. З усіх функцій придворного блазня дана робота виділяє лише колекційну, відмовляючи Морганте в праві на особистість, зводячи його роль до цікавинки, домашньої тваринки. Художник хотів, щоб глядач міг розгледіти карлика в усій його «красі». Метелик, що виконує роль «фігового листка» також натякає на колекційну функцію карликів, буквально прирівнюючи Морганте з рідкісною комахою, яку потрібно спіймати і вивісити у рамці [див. 33, с. 512].

Сама історія картини лиш підтверджує об'єктивізацію придворних карликів. Робота Бронзіно була відповіддю на суперечку між художниками та скульпторами, які намагались визначити, яке з двох видів мистецтв шляхетніше. Картина Бронзіно мала на меті акцентувати на перевагах живопису, а саме розвиток подій у часі. На першій картині Морганте молодий, а біля нього пролітає

птаха. Вже на другій придворний блазень постарів, а його рука стискає вже мертвого птаха. Саме тіло карлика виступило лише в якості предмета зображення.

Велику кількість картин придворних блазнів намалював Д. Веласкес. Будучи придворним художником іспанського короля Філіпа IV, який буквально оточив себе дурнями, Веласкес охоче зображав їх на своїх роботах. Однією з перших таких картин є «Портрет блазня Калабасаса». На ній зображений блазень у суворому чорному костюмі, аж ніяк не схожому на традиційний костюм блазня. В одній руці він тримає мініатюрний портрет жінки, в іншій іграшку – палицю з паперовим вітряком на кінці. Дана іграшка є символом дурості і якби не вона, та абсолютно несерйозний вираз обличчя визначити у фігурі блазня було б напевно неможливо [див. 29, с. 118].

Ще одна картина Веласкеса зображає Калабасаса вже у іншому середовищі. Все ще у чорному костюмі, тепер блазень сидить, а біля нього розміщені гарбузи, ймовірно з записаним всередину горохом. Такі гарбузи виконували роль брязкалец і також були незамінними атрибутами дурня. Також, можливо гарбузи відсилали нас до прізвиська блазня «Калабасас», що буквально могло означати «Гарбузоголовий». Таке прізвисько дурень ймовірно отримав за форму своєї голови [див. 29, с. 121].

Важливою роботою Веласкеса є також його «Фрейліни», на яких зображена інфанта Маргарита разом з придворними. Проте нас цікавлять в першу чергу два придворних карлика М. Барбола та Н. Пертусато. Барбола гордо дивиться прямо в очі глядачу, проте на відміну від карлиці сім'ї Гонзага, це не жартівлива пиха. Барбола зображена як розумна, свідомо людина, що також має почуття власної гідності. Фігура ж Пертусато була закарбована в моменті удару собаки. На відміну від своєї колеги, він виглядає як людина, що прийняла власну долю і робить саме те, чого від нього очікують – смішні витівки. Разом з тим, пам'ятаючи про те, що й самі карлики в очах вельмож були прирівняні до тварин, можна побачити

паралель між садизмом, що проявляє карлик по відношенню до собаки та відношенням між вельможами та їх блазнями [див. 22, с. 144].

Головною відмінністю цих творів від картин інших художників є той факт, що Веласкес, здебільшого, не виділяє блазнів серед інших персонажів. Блазні Веласкеса – це звичайні люди, а тому немає жодної потреби акцентувати увагу на їх зовнішній чи інтелектуальній відмінності.

Як можна побачити, в образотворчому мистецтві блазень виступає таким же сильним символом як і у літературі. Сама лише присутність блазня на картині додає до неї нових сенсів, інтерпретувати які часто є доволі складною задачею. В залежності від автора блазень може як викривати дурість суспільства, так і бути його невід'ємною частиною.

Підсумовуючи, образ блазня у мистецтві відіграє не менш, а можливо, й більш важливу роль ніж реальний блазень. Виступаючи і як об'єкт критики, і як головний герой, і як втілення автора, блазень є багатогранним персонажем, що виконує безліч функцій. Разом з тим, більшість дурнів, незалежно від жанрової приналежності, об'єднує одна риса – перебуваючи у художньому творі, вони одночасно перебувають і у карнавальному світі. Для блазнів є цілковитою нормою пробиття четвертої стіни, адже для блазнів не існує жодних кордонів. Блазень короля Ліра у своїй дурості бачить увесь сюжет п'єси і впевнено йде до мети – довести до божевілля свого господаря. Карлиця сім'ї Гонзаго також не вдає, ніби не знає, що вона стане персонажем фрески й зухвало дивиться прямо в очі глядачу. Саме перебування на межі виділяє персонажів блазнів серед інших і саме за це вони й отримали свою популярність у мистецтві.

ВІДГОЛОСКИ ОБРАЗУ БЛАЗНЯ В НОВІТНІЙ КУЛЬТУРІ

3.1. Актуальні виміри клоунської буфонади

Як було зазначено вище, з часом блазень втратив свою популярність і поступово зник з життя європейської людини. Хто ж прийшов йому на заміну? В першу чергу це блазень театральний, який прожив на сцені значно довше ніж при дворі. Проте й там йому поступово почали знаходити заміну. Італійська комедія дель арте з її масками поступово витіснила блазнівські ковпаки й дзвіночки. Арлекін, один з персонажів-архетипів дель арте, з проміж усіх інших персонажів найбільше перейняв саме від блазня. Одягнутий у строкате вбрання й високий капелюх, він мав бути нахабним, глузливым і разом з тим невмілим. Разом зі своєю компаньйонкою Бригеллою слуга Арлекін відіграє свою роль у романтичних інтригах, пов'язаних з коханцями, суперниками та батьками-захисниками, які складають основу багатьох сюжетів комедії. В сюжеті він шпигує для господаря, підлещується до вельмож, постійно жартує, співає і виконує акробатичні трюки [див. 36, с. 85].

Популярність арлекіна була настільки великою, що витіснила блазня навіть за межами театру. Так, Т. Мартінееллі, найвідоміший і можливо найперший актор у ролі арлекіна, став популярним настільки, що король Франції Генріх IV сам в листуванні запрошував актора до його двору. Більш того, він частково перейняв й блазневу безкарність. Так, одного разу Мартінееллі зайняв крісло Генріха і звертався до короля як до арлекіна, обіцяючи тому гарну пенсію і власний захист. Король же у відповідь лиш попросив знову поміняти ролями [див. 61, с. 292].

З часом популярність дель арте вийшла за межі батьківщини. Закріпивши свій статус у Франції, мода на італійських комедіантів поступово почали рухатись в бік Англії. Виступаючи центром Відродження, Італія активно поширювала свої традиції. Серед англійських вельмож вже популяризувалась традиція маскараду. В театрах почали грати італійські непристойні п'єси. Представники комедії дель

арте заручились підтримкою королеви Єлизавети, щоб отримати дозвіл виступати в англійських містах. Проте, арлекінада не отримала великої популярності в Англії. «Італійські актори не змогли зарекомендувати себе, бо їх зневажали люди, які, хоч і могли піти куди завгодно, аби тільки клоун мав роль, були цілком задоволені своїми власними клоунами» [25, с. 68].

Разом з тим, саме з арлекінади повстав персонаж клоуна, який в подальшому замінив як блазня, так і арлекіна. Клоун з'явився в пантомімах у якості сільського простака та слуги. Однією з перших його появ є пантоміма «Скупий», Де клоун був лише другорядним персонажем аж до 1727 року, коли пантоміму перейменували на «Тріумф Арлекіна», а клоуну виділили більш важливу роль [див. 25, с. 87].

Проте прототипом клоуна у сучасному розумінні був Дж. Грімальді – англійський актор, танцюрист та акробат італійського походження. Саме він створив перший клоунський архетип білолицього клоуна на допомогу гриму: він вибілів своє лице, червоною фарбою намалював велетенські губи, на щоках нафарбував два трикутники, а брови сильно підвів чорним. В першу чергу такий грим виконував практичні функції. Подібно античним акторам, що велетенськими масками сигналізували глядачам про емоцію, яку відчуває персонаж, Грімальді підкреслив риси свого обличчя, щоб глядачам навіть з задніх рядів було зрозуміло, що саме відчуває клоун. Разом з тим, грим виконував функцію маски, за якою ховався Грімальді. Таким чином різноманітні непристойні дії виконував вже не Грімальді, а клоун, якого актор назвав «Джо» - ім'я, яке й зараз в англійських колах є синонімом до слова «клоун» [див. 20, с. 41]. Грим клоуна є фактично тим же маротом, цапом-відбувайлом, який відвертає небезпеку з самого блазня на його образ.

Саме виступ в ролі клоуна Грімальді своєю харизмою у різдвяній пантомімі " Арлекін і Гуска, або Золоте яйце" 1805 року затьмарив моду на Арлекіна, чим започаткував новий розвиток мистецтва клоунади. На сцені він втілював в життя

уявлення про героя народних анекдотів на кшталт німецького Уленшпігеля. Він був крадієм, шахраєм без жодної позитивної риси, проте комічність, з якою він виконував свої трюки виправдовувала його в очах публіки. Не менш смішними для глядача здавались ситуації, коли Грімальді викривали і й карали за його витівки. Саме на сцені театру «Друді-Лейн» були відточені класичні комедійні номери з падіннями, стусанами й побоями [див. 25, с. 101].

Популярність Грімальді призведе до того, що на піку його кар'єри на виступи клоуна щорічно приходила дивитись одна восьма частина населення Лондону. Він був зіркою протягом двадцяти років, а його біографом став сам Ч. Діккенс [див. 55, с. 8].

Архетип білолицього клоуна був архетипом злодія, хитрого шахрая, чий витівки направлення на власне збагачення або й просто підкріплення власного еґо. Жертвою цих витівок частіше за все ставав інший архетип – клоун Август (Огюст). Якщо грим і одяг білолицього були охайними, а хода елегантною, то грим Августа навмисне накладався ніби нашвидкуруч, одяг сидів кричуще погано, а поведінка клоуна була максимально незграбною [див. 20, с. 38]. Найбільш поширена теорія стверджує, що появі другого архетипу ми завдячуємо американському клоуну Т. Беллінгу. За його власними словами, Огюст з'явився випадково у 1864 році в Берліні, коли клоун йшов зі сцени і, спіткнувшись, впав. Публіку це так розсмішило, що наступного разу Беллінг одягнувся у костюм, більший за нього, намастив ніс зеленкою і падав вже спеціально [див. 25, с. 196].

Разом з білолицим Огюст утворювали комедійну пару, в якій більш розумний білолиций зазвичай знущався з Августа, а той внаслідок власної інтелектуальної обмеженості цього не розумів. Вже тут можна помітити важливий елемент – клоун втратив блазнівський зв'язок з владою. Повернувшись до фольклорного архетипу шахрая, він більше не протиставлявся ані королю, ані папі, натомість знайшовши більш безпечного суперника в особі іншого клоуна. Самі ж архетипи, мають схожість з двома типами блазнів – по дитячому наївний

Огюст втілює в собі уявлення про юродивих, природних дурнів, в той час як білолиций перейняв риси штучного дурня з його хитрістю і артистизмом. Тепер вже Огюст ставав талісманом і цапом-відбувайлом для білолицього, який використовував дурня у своїх меркантильних цілях.

Окремим типом клоунів були клоуни-вершники. Перші цирки були своєрідним іподромом, на якому акробати показували трюки верхи на конях. Клоуни ж у свою чергу почали показувати невдалі трюки на конях, які викликали сміх глядачів. А. Тернер, американський власник цирку, відомий тим, що першим використав класичний великий круглий намет, в якому показував вистави, дуже любив клоунаду. В його штаті працював Дж. Пентленд, який співав пісні і розказував жарти. Проте улюбленим його трюком було сісти на трибуни з глядачами і під виглядом п'яного моряка кричати, що навіть він може їздити верхи краще. Коли ж його викликали в зал, він максимально незграбно сідав на коня, після чого скидав з себе верхній одяг і у блискучому трико показував майстерну їзду верхи [див. 36, с. 146].

Елемент перевдягання й маскувannya пов'язує клоунів з народними трікстерами. Подібно Уленпшігелю клоуни постійно пробують себе в новій ролі, і кожен раз все йде шкереберть. Проте часто клоуни міняють не тільки професію, але й стать. Виступаючи в образі жінки, клоун (зазвичай Огюст) викликає сміх своїми спробами зобразити елегантну жіночу ходу. Цим клоун вже відсилає до більш древніх трикстерів на кшталт Локі, який постійно перевтілювався у жіночі образи. «Оскільки вони стоять поза процесами, які впливають на наше життя, більшість клоунів є асексуальними» [див. 24, с. 674]. Стать для них проявляється виключно у стереотипний спосіб. Клоун лиш імітує людську поведінку і ця імітація викликає сміх сама по собі

Звертаючись до елементів, що об'єднували б модерних клоунів з середньовічними блазнями, потрібно звернути увагу на карнавальну логіку, за якою жили обидва комедіанта. Ніщо не становить загрози для клоуна, він не є

частиною нашого світу, а тому удари не завдають їм справжнього болю, а смерть клоуна – це лиш тимчасове явище. Чудеса, виконані клоунами не тільки приймаються, чудеса від них очікуються. Частково зрівнявшись у правах з іншими людьми, ставши частиною суспільства за межами своїх виступів, клоуни компенсували це на сцені, виконуючи трюки, які віддаляють їх від нашої реальності, перетворюючи на напівміфічних, магічних персонажів.

Одним з проявів того, що клоуни живуть у іншому вимірі є їх несприйняття нових тенденцій. Навіть коли пантоміма почала схилитись до реалізму, клоуни все одно жили за своєю логікою, гіперболізуючи усе навколо, але все ще ігноруючи власну тілесність та смертність [див. 24, с. 673]. Несприйняття змін означає також і несприйняття власної еволюції. Клоун завжди буде клоуном, які б події не трапились на його шляху і як би не змінились по сюжету персонажі навколо нього. Він перебуває на іншому рівні буття, а тому завжди повертається до свого початкового вигляду. У своїй віддаленості від реальності клоун навіть перевершує блазня, хоча, звичайно, основна заслуга цього лежить на технологіях.

Проте, хоч окремі функції блазня клоуни й виконували не гірше, а можливо навіть й краще, та функція суспільного критика в клоунаді майже не проявляється. Деяким виключенням можуть бути окремі номери, в який Август виступав як пригноблений персонаж, жертва білолицього. На початку ХХ століття, з розвитком соціалістичних ідей, такі номери часто сприймалися як альянс на протистояння вищого й нижчого класу. Французький дует клоунів Футіт та Шоколад, в своїх виступах активно підіймали тему соціальної несправедливості. Білолиций клоун Футіт відігравав роль владного й жорстокого господаря, в той час як чорношкірий Шоколад був типовим Огюстом, виступаючи добродушним і наївним слугою, якого Футіт постійно експлуатував. Цікаво, що костюм Шоколаду не був типовим для Огюста. Акуратний смокінг був іронічним елементом, який аж ніяк не підходив статусу слуги. Той факт, що Шоколад був чорношкірим, наводить на думку, що виступи комедійного дуету критикували не

тільки соціальну нерівність, але й агресивну колоніальну політику тогочасної Франції [див. 20, с. 42]. Проте, такі виступи були скоріше виключенням з правил. Основна функцію клоуна – розважальна, а тому немає сенсу шукати в виступах блазнів критику суспільства.

Хоч клоун і отримав визнання і публічну любов, проте це не позбавило його статусу вигнанця. Клоун – це не пристосована до суспільного життя людина, яка експлуатує своє маргінальне становище задля створення комедійного ефекту. Образ обмеженої людини завжди викликає сміх. Ч. Чаплін, як найвідоміший клоун в кінематографі добре це знав. В своїх фільмах Чаплін завжди протиставляється суспільству, частиною якого він не може бути в силу власного єства. При цьому клоун не виступає проти соціальних норм, навіть якщо взагалі їх не розуміє. Навпаки, він постійно імітує «нормальність», струшуючи пил з пальта чи поліруючи нігті. Проте сам він «нормальним» ніколи не є [див. 65, с. 316].

В своїх пізніших роботах Чаплін постає в образі сумного клоуна, якого гнітить власна самотність та відчуженість. Проте Чаплін не має наміру змінюватись. Усі його спроби влаштуватись на нормальній роботі завжди закінчуються тим, що Чаплін щось ламає, засинає на робочому місці чи випадково б'є начальника. Усі спроби знайти кохання також розбиваються, адже жінки не готові прийняти клоуна. Єдина вдала історія кохання Чапліна, показана у «Нових часах» постійно супроводжується невдачами, а закінчується тим, що втративши усе волоцюга з улюбленою дівчиною, разом йдуть у невідомість. Єдина причина, через яку конкретно ця дівчина залишилась з Чапліном – вона така ж божевільна як і він [див. 24, с. 677].

В якості висновку можна зазначити, що хоч клоуни і є прямими нащадками середньовічних блазнів, проте з усього переліку їх функцій блазні перейняли в основному лише розважальну. У своїх виступах вони можуть використовувати схожі елементи гумору, а буфонада є невід'ємною частиною як блазнів, так і клоунів. Усі ж інші функції, за виключенням одиничних випадків, в клоунаді,

нажаль, майже не проявляються, через що в сучасному світі клоун не викликає ніяких образів складніших за символ гумору, а також страху, про який трохи згодом.

3.2. Стендап: маркери успадкування культури блазнювання

Коли ми розглядаємо клоунів, то можемо сказати, що вони перейняли форму блазнів, проте здебільшого не взяли нічого зі змісту. У випадку стендап-комедіантів ситуація протилежна, не будучи прямими наступниками, а тому майже нічого не переймаючи від форми, вони тим не менш заповнили порожню після зникнення блазнів нішу суспільних критиків.

Стендап як явище зародилось у водевілях. Самі водевілі вважались сімейною розвагою і основний упор виступів завжди був на різноманіття. Танці, пісні, номери акробатів та клоунів – усе це було в репертуарі водевілю. Були там і виступи одиночних комедіантів, що називали себе комедійними монологістами. Їх задачею було розважити глядача в перервах між іншими виступами, під час яких робітники театру міняли декорації. Саме ці монологісти й є першими стендап-коміками. Проте важливою відмінністю він сучасних стендаперів була наявність жорсткої цензури. Так як водевіль відносився до сімейних розваг, то монологісти не мали права використовувати обценну лексику, а також не мали права говорити про політику [див. 28, с. 20]. На їхньому фоні яскраво виділявся Марк Твен, якого й вважають батьком стендап-комедії. Виступаючи у менш престижних закладах, письменник розповідав про усе, що його турбує не зважаючи на цензуру. Вже в цих виступах проявлялись елементи блазнювання, актори часто виходили на сцену під вигаданими особистостями й пародіювали культурні особливості інших народів. Висміювання іноземців базується на тому ж ґрунті, що й висміювання інтелектуальних чи фізичних вад. Речі, які здаються дивними та неправильними дуже легко перетворити на елементи комедійного номеру. Як бачимо незважаючи на зміну жанру, спендап-комедія використовує ті ж прийоми, що й середньовічні блазні.

Проте спендап як повноцінне явище з'явився лише в 1960-их роках, в комедійних клубах у яких виступали коміки з найрізноманітнішими номерами. Проте в цих коміків все ще не було головного – свободи слова, найважливішого аспекту блазнювання. Американський комедіант Л. Брюс став популярним не в останню чергу через те, що виступав ярим противником цензури. В своїх виступах комік постійно підіймав теми корупції в політичних колах, лицемірства релігійних діячів, расових відносин тощо. Він також активно виступав проти війни у В'єтнамі, що також не подобалось владних структурам. Проте комедія, на думку стендапера, й повинна бути небезпечною. Викриття вад суспільства стало справою життя Брюса. За свою критику він неодноразово притягувався до суду.

В ході останнього судового процесу, який «тривав шість місяців... який поглинув 2100 сторінок протоколів судових засідань... суд Нью-Йорка засудив Ленні до чотирьох місяців ув'язнення у виправно-трудовому будинку на острові Райкерс. Він так і не відбув цього покарання, бо втік з Нью-Йорка і через деякий час помер від передозування морфію» [23, с. 75]. Свою славу як борець за свободу слова він здобув вже після своєї смерті. Про нього почали знімати фільми, писати книги й продавати платівки з його жартами.

Іншим популярним коміком, що піднімав у своїх виступах суспільно-важливі теми був Р. Прайор. Будучи афроамериканцем, стендапер постійно підіймав теми расизму в своїх виступах. Л. Брюс, будучи євреєм, часто використовував це на свою користь, граючи на стереотипах та об'єднуючи аудиторію шляхом налаштування її проти себе. Прайор же з самого початку отримував аудиторію роз'єднану за кольором шкіри, а тематика його жартів лиш посилювала це роз'єднання [див. 39, с. 84]. В цьому випадку стендапер переймає функцію блазня-талісмана. Подібно вельможам, що пробачують блазню його критику, привілейована частина аудиторії Прайора сміється в першу чергу з себе, чим намагається виправдатись перед своєю совістю. Чорношкірі ж, сміючись з білошкірих, схожі на нижчий клір в період свята дурнів, під час якого все

перевертається з ніг на голову і тепер пригнічувані прирівнюються до пригнічувачів.

Основою будь-якого комедійного виступу стендапера є жарти виконані в жанрі комедії спостережень. Побудова такого жарту будується на вираженні власних думок автора на тему подій, що відбуваються навколо нього. Дані жарти вимагають постійної деконструкції оточуючого світу та погляду на речі під іншим кутом. Сама структура жарту споріднює такого комедіанта з народними уявленнями про трікстера, для якого не існує жодних обмежень, а тому він може дивитись на речі чистим, не замуленим соціальними установками поглядом. Не маючи власних кордонів, трікстер завжди намагається розширювати кордони нашої свідомості і стендап-комедіант цілком справляється з цим за допомогою жартів. Майстром комедії спостережень вважається американський стендапер Дж. Сайнфелд. Отримавши популярність в 1980-их роках, Сайнфелд змінив напрямком комедії з політичного вектора, зумовленого В'єтнамською війною та поділом суспільства на дві різні групи, на вектор соціальний. Стендапер почав звертати увагу на менш вагомні, повсякденні речі, які знаходив смішним сам і пояснював їх комедійність глядачам [див. 48, с. 28].

Проте стендапер, як і блазень, це не обов'язково критик. Розважальна функція все ще є основною для будь-якого коміка і не обов'язково жарт повинен мати друге дно. На даному принципі базується комедія абсурду, головна і єдина ціль якої – розсмішити. С. Мартін не подавав себе як суспільного критика. Його комедія була надмірно абсурдна. В жанрі, у якому не потрібно було нічого окрім мікрофону, Мартін активно використовував реквізит: повітряні кульки, кролячі вуха, іграшкову стрілу у голові. На відміну від інших коміків, Мартін не був собою на сцені, замість цього він вигадав персонажа, якого постійно грав. Якщо більшість стендаперів можна порівняти з природними дурнями, що будують комедію навколо своїх вад, то С. Мартін був дурнем штучним, що вигідно використовував свій образ. В своїх номерах комік втілював образ повного дурня:

«його спроби жартувати мають бути невдалими, принаймні більшу частину часу. Його тварини з повітряних кульок - не зовсім тварини. Він плутається, пропускає жарт, псує репліки» [63, с. 27]. Проте саме завдяки цій подачі стендапер й здобув власну популярність. Мартін був ковтком свіжого повітря для жанру, адже фактично, він грав роль наївного клоуна Огюста, будучи оточеним стендап-коміками, що жартували на злободенні теми.

Ще однією рисою, що пов'язує стендаперів з блазнями є їх зв'язок з аудиторією. На відміну від театральних вистав, в якому аудиторія виступає в ролі безправного глядача, аудиторія стендап-коміка й сама є частиною виступу. Досвідчений стендап-комік звичайною розмовою залучає глядача до дійства, запрошує до свого карнавального світу, в якому глядач й сам перетворюється на одного з дурнів. Виступ коміка перетворюється на свято дурнів, в якому індивідуальне зникає, а глядач піддається колективному відчуттю веселощів. Аналізуючи стендап-комедію Дж. Лімон виділяє 3 правила:

- якщо ви вважаєте щось смішним, це є смішним;
- жарт є смішним тоді, коли над ним сміються;
- сміх – це єдина мета стендапу [39, с. 12].

Важливо зазначити, що під «ви» автор розуміє саме колективного глядача. Ці правила цілком можна перенести на середньовічного блазня, чий гумор не має заборонених тем та завжди спрямований в першу чергу на те, щоб розсмішити глядача, а вже потім, можливо, донести якусь ідею.

Відсутність цензури означає не тільки те, що стендапер як і блазень має право безкарно критикувати суспільство. Це також означає й ігнорування певних етичних норм. Обсценна лексика є одним з проявів відсутності обмежень. Притаманна для більш інтимного спілкування, використана у публічній промові на сцені ненормативна лексика допомагає знищити кордони між коміком і глядачем та сприяє побудові довірливих відносин. Сама обсценна лексика базується на проявах тілесності й тому є невід'ємною частиною діонісійської

культури, жерцями якої є блазні. Комедіант на сцені дозволяє собі скинути тягар суспільних норм, піддається радостям тілесного життя сам й пропагує культ тіла серед глядачів. Гарним прикладом є комікеса К. Кей. Будучи дочкою священника вона виросла спокійною і неконфліктною людиною. Проживаючи в оточенні аполонійської культури, вона знайшла спосіб продукувати діонісійську культуру на сцені, де комікеса дозволяє собі позбутися усіх моральних установок і говорити про те, що думає. Сама комікеса при цьому не вважає, що стендап є «низьким жанром», прирівнюючи його до «високого мистецтва» живописи чи поезії. Ненормативну лексику ж вона порівнює з інструментом, необхідним для підкреслення думки [див. 51, с. 222].

Іншим прикладом використання тілесних функцій для створення комедійного ефекту може слугувати вже згадуваний Л. Брюс. Одного разу під час невдалого виступу в Австралії стендапер не зміг встановити зв'язок з аудиторією, через що окремі глядачі навіть вийшли з залу. Розізлившись Брюс сказав: «я зроблю те, чого ще ніколи не робили в нічному клубі - я помочусь на вас» [39, с. 15]. І хоча він так і не виконав свою жартівливу обіцянку, проте сама ситуація може відсилати нас до однієї з історій про Уленшпігеля, який заради того, щоб перемогти іншого дурня у блазнюванні, був змушений випорожнитись й з'їсти власні відходи життєдіяльності перед глядачами. Як і Уленшпігель Брюс своєю витівкою ставить себе проти суспільної моралі. Проте обидва персонажі насправді не є прямими антагоністами етичних норм. Гумор будується на відчутті неправильності, саме тому коміки активно цим користуються.

Епатаж є невід'ємною частиною як стендап-комедії, так і блазнювання. Він пробачається коміку, адже традиційно він вважається неповноцінною людиною. Його природні недоліки виводять за межі нормальності і одночасно надають карт-бланш на абсолютно будь-які дії, якщо їх ціллю було розсмішити глядача. Комік – апріорі маргінал. Як і блазень, стендапер є контркультурним. Його поведінка є неправильною, а тому піддається висміюванню. Стендапер, який розповідає перед

незнайомими людьми про свої проблеми з жінками чи алкоголем, або зізнається у власній жадібності, ліні, дурості – проявляє нетипову для суспільства поведінку, чим потрапляє в зону маргінесу, а тому підлягає висміюванню. Як і дурень з сатири Бранта, стендап-комік на сцені втілює усі можливі гріхи людства, які сам же на сцені й висміює й піддає себе метафоричному побиттю.

Отже, хоч стендап і використовує відмінні від блазнювання техніки та методи, проте їх функції багато в чому збігаються. Ховаючись за базовою розважальною функцією, й стендап й блазнювання несе в собі глибшу мету змінити мислення глядача, висміяти його заскорузлість та розширити його кордони.

3.3. Образ злого блазня в сучасній масовій культурі

Прийнято вважати, що кулрофобія, тобто боязнь клоунів – це відносно новітнє явище, викликане книгами на кшталт «Воно» С. Кінга. Проте це не відповідає дійсності. Направду страх перед клоунами, блазнями та трікстерами супроводжував нас протягом усієї історії людства. Звертаючись до згадуваних вище трікстерів, ми знову розглянемо Локі. Як вже було зазначено, Локі не живе за правилами реального світу, натомість користуючись карнавальною логікою сам, та пропагуючи цю логіку серед інших. Промовистим прикладом є вбивство Бальдра, бога весни. Отримавши пророцтво, згідно з яким її син помре від рук свого сліпого брата Геда, мати Бальдра Фрігга взяла клятву з усіх речей на землі, що вони не нанесуть шкоди богу весни. Проте Локі дізнався, що омела ще не давала своєї клятви, а тому обманом змусив Геда вистрілити в брата стрілою з омели. Трікстер не мав нічого проти Бальдра особисто, він просто вирішив, що вбивство невразливого бога може стати гарним жартом. За карнавальною логікою смерть, як і все інше – явище тимчасове, а тому вбивство не несе в собі нічого, окрім приводу для сміху. Живучи за іншою не до кінця зрозумілою логікою, він викликає природній страх перед невідомим. Вбиваючи сина Фрігги, Локі лише виконує власну антифункцію, адже Бальдр втілював усі три функцію, будучи

гарним радником, хоробрим воїном та богом весни й рослинності [див. 30, с. 483]. Сам факт того, що він являє собою антифункцію ставить Локі в протистояння інших богам, які моделюють людське суспільство, а отже Локі протистоїть і людству.

За однією з версій, сам сенс «Словесних чвар Локі» полягав саме в тому, щоб спровокувати асів. Саме для цього він згадував найпринизливіші моменти життя богів, не забувши й сказати матері Бальдра, що це він вбив її сина. Усе це Локі робив задля того, щоб розгнівані боги прикували його до скелі й тим самим прискорили пришествя Рагнароку, кінця світу [див. 41, с. 258]. Локі є провидцем і знає, що саме він поведе армію зла на Асгард. Знає він і про те, що буде вбитий Геймдаллем. Проте смерть для трікстера нічого не значить, адже вона лиш тимчасова незручність. Якщо розглядати історію Локі з такої точки зору, то й вбивство бога весни було скоєно лиш задля того, щоб розізнати асів. В такому разі Локі постає як християнський диявол, усі дії якого направлені на приближення кінця.

Проте не тільки Локі прирівнюють до диявола. Блазень Маркольф, суперник Соломона також асоціювався з демонічними істотами. Царю Соломону часто приписують контроль над демонами, яких він зміг підкорити. Одним з цих демонів був Асмодей, з яким Соломон також змагався у мистецтві загадок. Іншим разом Соломон змагався з царем Хірамом, який не маючи мудрості Соломона отримував відповіді на загадки від якогось Абдемона. Самого Маркольфа теологи часто співвідносили з демонами, можливо й самим Асмодеєм чи Абдемоном. Загадки ж раніше могли підіймати складні теологічні питання, в якому мудрість божественна змагається з мудрістю диявольською [див. 61, с. 39].

Образ демона з народних героїв природно перейшов й на блазнів. Дурень в християнському світі швидко став символом морального занепаду й відходу від церковних настанов. Цілком логічно, що блазень, який постійно підбурює людей до земних задоволень і чуттєвих радощів є в кращому випадку слугою Сатани, а в

гіршому й сам є демоном. Постійні витівки дурня, в яких він перевтілюється в різних персонажів також натякають на його позаземну сутність. Адже Бог надав людині однієї подоби, а тому будь-які елементи маскування є гріховними й недостойними чесного вірянина. Іншим елементом, який пов'язував блазня з дияволом були танці. Саме диявол є винахідником усіх танців, блазні ж популяризують їх, вводячи в свої виступи танцювальні елементи. Ідея хороводу, який рухається наліво як диявольський символ буде існувати принаймні до XV століття [див. 47, с. 153].

Ще одним зловісним аспектом блазнів є їх містичний зв'язок з мавпами. Мавпи, нарівні з жабами традиційно сприймаються як тварини з почту диявола. Це пов'язано з тим, що й сам диявол сприймається як пародія, мавпування Бога. Латинське слово, яким позначають мавпу – «simia», що також означає й «подібний». Хоч вона й має схожі риси з людиною, проте їй не вистачає головного – людської душі. Мавпа є втіленням усіх, хто проміняв духовне на плотське, праобраз грішника. В більшості карнавальних дійствах диявол виступає саме як дурень, що намагається стати подібним Богу [див 12, с. 214].

Дурні ж певною мірою виступали перехідною ланкою між мавпою і людиною. Мавпа могла зображатись у традиційному блазнівському вбранні, посилюючи свій зв'язок з дурістю. В. Соммер, блазень при дворі англійського короля Генріха VIII, зображений на картині «Родина Генріха VIII», не має жодних традиційних блазнівських атрибутів. Єдиним символом, що б натякав на його професію є саме мавпа, що сидить у нього на плечі. Навіть улюблений королівський дурень не був позбавлений диявольських асоціацій.

Диявол й сам певною мірою виступає в якості трікстера. Як трікстер, диявол постійно виступає проти існуючого порядку, і як трікстер диявол не є самодостатньою силою. Руйнуючи все навколо, диявол все одно є частиною цього світу, створеного Богом. Він не має тієї з сили, що й Бог, а тому досягає своїх цілей виключно за допомогою власної хитрості, яка протиставляється

божественній мудрості. Функція критика, за яку блазнів й називають слугами диявола зводиться до все тієї ж антифункції, акцентуванні уваги на інших стратах суспільства, які так погано виконують свої власні функції.

Окремо, звичайно ж, стояли природні дурні, до яких середньовічна людина відчували цілий комплекс емоцій. Це й жалість, й огида, й сміх і звичайно ж страх. Причини безумства вбачались у зв'язку з потойбічним світом, а тому божевільні могли вважатись як благословенними юродивими, так і одержимими дурнями. Не допомагали в формуванні образу божевільних і їх приступи в ході яких вони часто рвали на собі одяг, або й накидувались на інших придворних. Саме для цього до придворних дурнів завжди приставляли наглядача, який би стримував їх пориви.

Арлекіни, які прийшли на заміну блазням, також мають прямий зв'язок з силами зла. Саме слово «арлекін» спочатку означало демона, учасника «Дикого Полювання» - групи містичних мисливців, що проносяться по небу й приносять нещастя й катастрофи. З часом таке сприйняття Дикого Полювання змінилось і демони ставали все більш комічними, поки не перетворились на персонажа комедії дель арте. Проте вони ще довго не втрачали свій зв'язок з демонами. «Вуста пекла, які були відомим пристроєм на середньовічній сцені, були відомі у Франції під назвою «la charpe d'Hellequin»» [61, с. 288]. Арлекін по суті переймає роль смішного диявола з середньовічних вистав, постаючи перед глядачами як лінивий та ненажерливий слуга, втілення тілесних бажань.

Елементи злого клоуна можна побачити вже в першому клоунові Грімальді. На відміну від Арлекіна, клоун Грімальді був хитрим та злостивим шахраєм, втіленням руйнівної природи трікстера, який чинить шкоду виключно заради сміху. В реальності однак Грімальді був доброю і меланхолійною людиною, яка страждала від депресії весь час за межами сцени. Сама роль клоуна, хоч і приносила йому щастя, разом з тим і руйнувала його здоров'я, адже хоч персонаж і живе за карнавальною логікою, а тому є невразливим, проте актор, що його грає невразливим не є. Вже через двадцять років Грімальді повністю виснажив себе,

закінчивши кар'єру у 42 роки. Ця руйнівна природа клоуна, що призвела до повного фізичного виснаження суттєво вплинула на сприйняття клоунів суспільством. Не менш важливим була й різюча відмінність між персонажем і актором, що його грає. Ця двоїстість клоуна, його маска, за якою може ховатись абсолютно будь-хто створювало образ клоуна, як психічно нестійкої особи [див. 55, с. 11].

Блазень та його нащадки завжди були пов'язані з потойбіччям та смертю. Французький письменник Шамфлері, будучи великим прихильником пантомім, в 1850-их роках склав макабристичну п'єсу, в якій П'єро, персонаж, який частково вплинув на формування образу білолицього клоуна, виступав в якості вбивці на службі в диявола. Даний образ зберігав популярність протягом половини століття й сильно вплинув на концепцію злого клоуна [див. 24, с. 673].

Проте коулрофобія базується не тільки на страхові перед клоуном який вбиває, а й перед клоуном який не вмирає сам. В своїх номерах клоуни постійно завдають один одному шкоди, іноді й смертельної для людини, що живе за звичайною логікою. Типовим є приклад тріо братів Фрателліні. В одному з виступів двоє братів отримують подарунок – джека-стрибунця, розмальованого один-в-один як їх третій брат Альберт. Брати вирішують зламати іграшку і покидають сцену в пошуках інструментів. В цей час заходить Альберт і побачивши свого двійника лякається і ламає його голими руками. Зрозумівши, що це лише іграшка, клоун вирішує тимчасово зайняти місце в коробці, щоб не прогнівити братів. Проте брати вриваються на сцену і дерев'яними мечами забивають Альберта до смерті. Приносять труну і відбувається похоронна процесія, проте воскреслий брат висковзає з труни, а сцена плавно перетікає в іншу, в якій всі персонажі одразу ж забувають про скоєне вбивство [див. 20, с. 163-164]. Весь цей номер переповнений невмотивованим насиллям, єдина причинна якого – викликати сміх глядача. Ця руйнівна хаотична сила не вбачає у факті смерті нічого жахливого. Злий клоун часто подається як безсмертна істота, а

тому інші люди, що стають залученими в його виступ, автоматично також мають ставати безсмертними, принаймні у свідомості самого клоуна.

Великий вплив на формування образу злого блазня має й ефект зловісної долини. Клоун, будучи очевидно людиноподібною істотою, за допомогою гриму створює враження неправильності. Величезний червоний рот, що ще більше виділяється на фоні білого обличчя та об'ємний живіт викликає асоціації з надмірною тілесністю. В подальшому в масовій культурі червоний рот стане асоціюватись з «Посмішкою Глазго» - шрамом від куточків рота до вух, що лиш посилить ці асоціації. В той же час чітко вивірені рухи професіонала пантомім, неможливі або принаймні дуже складні для виконання звичайною людиною викликають відчуття штучності, механічності. Тіло клоуна перетворюється на м'ясну маріонетку, яка, як і всяка маріонетка, не владна над своїми діями, а отже може зробити будь що, за покликом невидимого ляльководи. В цьому страх перед блазнями споріднений зі страхом перед роботами.

Проте найбільшої популярності образ злого клоуна здобув у XX столітті. Під впливом фільму 1928 року «Людини що сміється», екранізації однойменного роману В. Гюго, з'являється Джокер – одвічний супротивник супергероя Бетмена. Герой «Механічного апельсину» Алекс разом з друзями регулярно вдається до маскараду. Одягаючи маски хлопці потрапляють у карнавальний світ, де всяка дія має бути спрямована на отримання задоволення, а завдана шкода не сприймається ними як щось серйозне. І звичайно ж образ злого блазня досягає своєї кульмінації в особі клоуна Пеннівайза – головного антагоніста книги «Воно» [див 27, с. 30]. Не маючи постійної форми, не підкоряючись законам фізики та постійно граючи з героями, Пеннівайз втілює у собі усі негативні аспекти архетипу трикстера.

Усіх цих клоунів поєднує одне – підкреслена відсутність мотивації для насильства. Будучи вихідцями з пантомім, злі клоуни акцентують увагу саме візуальному аспекті насилля, перетворюють насилля на збочений витвір мистецтва, в якому естетичне повністю перебиває етичне [див. 37, с. 9].

Передісторія Пеннівайза відсилає нас до Древніх богів Лавкрафта, чиї дії абсолютно незбагненні для людського розуму. Джокер же взагалі має декілька передісторій, кожна з яких найімовірніше неправдива. Відсутність зрозумілої мотивації грає на людському страхі перед невідомим, будь-яка спроба її пояснити страх зменшує.

Отже, популяризувавшись з приходом кінематографу, образ злого блазня супроводжував нас протягом усієї історії. Божевільні, а отже й блазні, які їх копіюють, завжди викликали в людей страх. Будучи носіями іншої, абсолютно відмінної від людської логіки, блазні викликали відчуття неправильності та неможливості того, що відбувається на сцені. Образ злого блазня акцентував увагу на плотських аспектах людського існування та поєднував відчуття страху й сміху в шизофренічній реальності.

На завершення можна сказати, що хоч професія «блазень» й зникла, проте більшість аспектів блазня проявились в інших професіях, пов'язаних з комедією. Людство завжди потребуватиме когось, хто, не є частиною їх суспільства, а тому може оцінювати їх діяльність зі сторони. Висміювання ж, на відміну від прямої критики, завжди сприймається більш м'яко та призводить до рефлексії, в ході якої можна зрозуміти хибність своїх дій. Стендап-коміки та клоуни займають саме цю нішу. Разом з тим людство завжди ставилось з підозрою та острахом до усього, що не вписується у їх систему світу, а тому сприйняття коміків, чиїм завданням є руйнація цієї системи, як прислужників зла також завжди є, було і буде нормою.

ВИСНОВКИ

Отже, як бачимо, протягом усієї історії блазень незаслужено перебував у культурі, соціумі, громадській думці у маргінальному статусі. Навіть зараз побутує сприймання професії коміка як чогось несерйозного, а комедія стендапу будується на відчуженості і неправильності коміка. Тим не менш, це допомогло блазню та його нащадкам в отриманні карт-бланшу на критику тих, кого критикувати усім іншим було заборонено.

Функціонал блазня не обмежувався лише розважальною функцією. Висміювання суспільних вад та лицемірства є не менш важливою функцією. Не визнаючи себе частиною етичного кодексу суспільства, блазень може з боку оцінювати, наскільки цього кодексу дотримуються інші люди. Висміювання особою з реноме «аморальної», як не дивно, позитивно впливає на налаштування суспільного морального компасу.

Інші функції, такі як функції талісмана та цапа-відбувайла є не менш важливими для розуміння культурних норм і стереотипів. Адже саме ці функції дозволили інтелектуально та фізично неповноцінним людям виживати у суворому минулому за рахунок символічної передачі власної удачі іншим. Ці ж функції є важливими для розуміння карнавальної культури, що зрівнює у правах верстви, до того чітко ієрархічні у соціумі. У цьому разі ритуальне перетворення всіх на дурнів має «збити приціл» невдачі з багатих та наділених владою людей. Окрім цього, тілесна карнавальна культура задовольняла потреби у проявах діонісійської культури.

Розглядаючи еволюцію образу блазня, можна зрозуміти, що потреба в дурнях була ще в найдавніші часи, а з цього можна зробити логічний висновок, що вона збереглась й дотепер. Дослідження дозволило розкрити різноманітні аспекти класичного образу блазня, включаючи його символіку та функції у суспільстві. Розглядаючи біографії конкретних блазнів, було знайдено ключові маркери, які будуть вважатися класичними для блазня. Християнське сприйняття блазня як

втілення гріхів в подальшому вплине на формування новітнього образу злого блазня. Водночас такі придворні блазні як Арчібальд Армстронг, котрим дозволялось критикувати господаря, створили образ блазня-радника, що має величезний вплив на короля.

Античне ж протистояння блазнів та філософів дасть поштовх для формування концепту «мудрої глупоти», що відтак стало важливим елементом театрального, літературного та мистецького доробку.

Говорячи про літературний доробок, можна побачити, що символ блазня є доволі стійким та популярним, а разом з тим і багатогранним. Від давніх часів до сьогодення образ блазня виступає як важливий літературний прийом, що дозволяє авторам і читачам глибше розуміти соціокультурні та етичні аспекти суспільства.

З'являючись у комедійних виставах, дурень одразу ж постає перед нами як комедійний персонаж, що живе за своєю, карнавальною логікою, що часто суперечить логіці реальній. Моралізаторські твори ж, на кшталт «Корабля дурнів» Бранта вибрали дурня як втілення гріховності, за які той неодмінно помирає і потрапляє у пекло. Разом з тим, літературний дурень може переймати риси дурня придворного й активно критикувати лицемірство людей, що постійно роблять дурниці, проте на відміну від блазнів, себе дурнями не визнають.

Загалом літературний блазень пройшов довгий шлях від другорядного персонажа, єдиною функцією якого було лише розважити глядача/читача, до складного трагічного героя, що проживаючи в карнавальному світі, з боку бачить увесь бруд світу реального, однак не може з цим нічого зробити. Цей шекспірівський тип дурня в подальшому почне проявлятися і у інших творах й на даний момент саме трагічний блазень є найпопулярнішою інтерпретацією цього образу.

Звертаючись до живопису ми можемо бачити що в цьому виді мистецтва відбувались процеси, дещо відмінні від процесів у літературі. Як і в літературі блазень спочатку зображався як уособлення дурості. В картинах Брейгеля та Босха

дурень втілював у собі усі тілесні гріхи, в першу чергу такі, як хіть та ненажерливість. Важливою відмінністю від літературного блазня є те, що блазень живопису перейняв колекційну функцію. Через це картини стали ерзацом справжніх блазнів, якими вельможі обставляли свій простір. В художньому мистецтві образ трагічного блазня з'явився значно пізніше й саме під впливом вже популярного блазня Шекспіра.

У сучасному ж світі функції блазня були перейняті іншими типами коміків, зокрема клоунами та стендаперами. Перейнявши здебільшого жанрову специфіку та форму, клоуни стали новими блазнями в контексті розважальної функції. Клоунада є прямим продовженням блазнювання. Клоунада як така є діонісійським ритуалом, що залучає глядача у світ карнавальної логіки, в якому відсутні поняття болю та смерті, а будь-яка дія зумовлена лише бажанням розсмішити. Розуміння цього зв'язку сприяють розумінню природи гумору, а також ставлення до абсурду та парадоксів.

Роль же стендап-коміків загалом збігається з роллю придворних блазнів. Виставляючи напоказ свої внутрішні проблеми, коміки викликають почуття сміху, граючи на відчутті неправильності, чим ставлять себе в один ряд з «природними» дурнями. Взаємодіючи з аудиторією, вони залучають глядачів у карнавальний світ тілесності. Стендапери виступають у ролі «королів» дурнів, що царюють над рівними у правах глядачами. Висміюючи ж суспільний устрій, стендапери виступають як критики, що дивляться на абсурдність навколишнього світу з боку.

Усі ж негативні уявлення про блазня як руйнівну хаотичну силу знайшли своє втілення у масовій культурі, що популяризувала образ злого блазня. Даний образ є амбівалентним символом, що, з одного боку, за допомогою кінематографу перетворює аутсайдерів на монстрів, а з іншого, підштовхує аутсайдерів ставати монстрами, як це стало після виходу фільму «Темний лицар», чий Джокер започаткував моду на прояви неконтрольованого насилля.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- 1) Аристотель. О частях животных. Пер. с греч. Карпова В. П. М.: Биомедгиз. 1937. 219 с.
- 2) Бергсон А. Сміх. Київ: Дух і Літера, 1994. 169 с.
- 3) Бозинг В. Босх. Около 1450-1516. Между Адом и Раем. Пер. С англ. Боборыкин П. Taschen. 2001. 96 с.
- 4) Брант С. Корабель Дурнів. Пер. з нім. Скляра Ф. Київ: «Дніпро». 1980. 153 с.
- 5) Гальчук О. В. Трагічний блазень французької літератури як топос ідентичності (з художнього досвіду Віктора Гюго і Поля Верлена). Синопис: текст, контекст, медіа. 2020. Випуск 26(3). С. 73-83.
- 6) Еразм Роттердамський. Похвала Глупоті. Домашні бесіди. Київ: Основи. 1993. 322 с.
- 7) Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: «REFL-book». 1994. 608 с.
- 8) Книга псалмів. URL: <https://www.ukrbible.com/19.html> (дата звернення 18.11.2023).
- 9) Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения. Пер. Соболевський О. И. М.-Л.: Academia, 1935. 419 с.
- 10) Лукиан Самосатский. Сочинения. Том II. Под общ. Ред Зайцева А. И. СПб.: Алетеия, 2001. 538 с.
- 11) Пастушок Г.О. Парадокс мудрої глупоти як вихідний сатиричний прийом англійської пізньосередньовічної „літератури дурнів”. Вісник Львівського Університету. Серія: іноземні мови. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2012. Випуск 20. Ч.2. С. 47-57.
- 12) Пастушок Г. Символіка середньовічного блазня в семіотично-релігійному контексті „Бестіарію”. Вісник Львівського університету.

- Серія іноземні мови. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка. 2011. Випуск 18. С. 211–219.
- 13) Радин П. Трикстер. Исследование мифов северо-американских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи/Пер. с англ. Кирющенко В.В. СПб.: Евразия, 1999. 288 с.
 - 14) Френкель Р. В. (Пер.) Тилль Уленшпигель. Москва: Наука. 1986. 198 с.
 - 15) Шекспір В. Твори в трьох томах. Том 2. пер. з англ. К. Дніпро, 1964. С. 776.
 - 16) Шекспір В. Твори в трьох томах. Том 3. пер. з англ. К. Дніпро, 1964. С. 648.
 - 17) Augustine of Hippo. Anti-Pelagian Writings. A Treatise on the Merits and Forgiveness of Sins, and on the Baptism of Infants. Book I. Chapter 32. The Case of Certain Idiots and Simpletons. URL: <https://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf105.x.iii.xxxii.html> (дата звернення 18.11.2023).
 - 18) Bársony M. Shakespeare's clown: The Decarnivalization of the World in Three of His Dramas. Budapest, 2016. 264 pp.
 - 19) Bobrzyński M. Stańczyk. Odczyt publiczny. G. Gebethner i Sp. 1883. 34 str.
 - 20) Bouissac P. Semiotics of Clowns and Clowning, The: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter. Bloomsbury Academic, 2015. 232 pp.
 - 21) Bradbury, N. M. Rival Wisdom in the Latin “Dialogue of Solomon and Marcolf.” *Speculum*. 2008. Vol. 83(2). Pp. 331–365.
 - 22) Brown, A. ‘The Mirror and the Cage: Queens and Dwarfs at the Early Modern Court’, in *Historical Affects and the Early Modern Stage*, Ronda Arab, Michelle Dowd and Adam Zucker eds. New York: Routledge. 2015. Pp. 137-151.

- 23) Collins R. K. L. (2012). Comedy and Liberty: The Life and Legacy of Lenny Bruce. *Social Research*. 2012. Vol. 79(1). Pp. 61–86.
- 24) Despot A. L. Some Principles of Clowning. *The Massachusetts Review*. 1981. Vol. 22(4). Pp. 661–678.
- 25) Disher W. *Clowns & Pantomimes*. London. Constable & CO. LTD. 1925. 484 pp.
- 26) Doran J. *The History of Court Fools*. LONDON: 1858. 389 pp.
- 27) Dowell J. A. (Editor). *Horrific Humor and the Moment of Droll Grimness in Cinema: Sidesplitting Laughter*. Lexington Books, 2017. 198 pp.
- 28) Federman W. *The History of Stand-Up: From Mark Twain to Dave Chappelle*. Amazon Digital Services LLC. 2021. 180 pp.
- 29) Francis H. S. Velazquez: Portrait of the Jester Calabazas. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 1965. Vol. 52(9). Pp. 117–123. <http://www.jstor.org/stable/25152068>
- 30) Frakes J. C. Loki's Mythological Function in the Tripartite System. *The Journal of English and Germanic Philology*. 1987. Vol. 86(4), Pp. 473–486.
- 31) Frazer J.G. *The Golden Bough A Study In Magic And Religion*. New York: The Macmillan Company. 1922. 776 pp.
- 32) Frieda L. Francis I: The Maker of Modern France. 540 pp. URL: <https://www.everand.com/book/374462137/Francis-I-The-Maker-of-Modern-France> (дата звернення 18.11.2023).
- 33) Ghadessi T. Lords and Monsters: Visible Emblems of Rule. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*. 2013. Vol. 16(1/2). Pp. 491–523.
- 34) Gilhus I. S. Carnival in Religion: The Feast of Fools in France. *Numen*. 1990. Vol. 37(1). Pp. 24–52.
- 35) *Historia Augusta*. The Life of Severus Alexander. Part 2. URL: https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Historia_Augusta/Severus_Alexander/2*.html (дата звернення 18.11.2023).

- 36) Hugill B. *Bring On The Clowns*. Book Sales, 1980. 224 pp.
- 37) Jürgens A.-S. The Joker, a neo-modern clown of violence. *Journal of Graphic Novels and Comics*. 2014. Vol. 5(4). Pp. 441-454.
- 38) Klapp O. E. The Fool as a Social Type. *American Journal of Sociology*. 1949. Vol. 55(2). Pp. 157–162.
- 39) Limon J. *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*. Duke University Press. 2000. 160 pp.
- 40) López V. R. & Cadahía, E. The Court Jester in 16th and 17th Century Spain: History, Painting, and Literature. *South Atlantic Review*. 2007. Vol 72(1). Pp. 93–110.
- 41) McKinnell J. Motivato in Lokasenna. *Saga-Book*. 1986. Vol. 22, Pp. 234–262.
- 42) Metzler I. Fools and idiots?: Intellectual disability in the Middle Ages. 434 pp. URL: <https://www.everand.com/book/421686934/Fools-and-idiots-Intellectual-disability-in-the-Middle-Ages> (дата звернення 18.11.2023).
- 43) Milward P. Wise Fools in Shakespeare. *Christianity and Literature*. 1984. Vol. 33(2). Pp. 21–27.
- 44) Morganstern A. M. The Rest of Bosch's Ship of Fools. *The Art Bulletin*. 1984. Vol. 66(2), Pp. 295–302.
- 45) Moxey K. Pieter Bruegel and The Feast of Fools. *The Art Bulletin*. 1982. Vol. 64(4). Pp. 640–646.
- 46) O'Bryan R. Grotesque Bodies, Princely Delight: Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery. *Preternature*. 2012. 1:2. Pp. 252-288.
- 47) Pietrini S. Medieval Entertainers and the Memory of Ancient Theatre. *Revue Internationale de Philosophie*. 2010. Vol. 64(252 (2)), Pp. 149–176.
- 48) Rosenfield S. *Mastering Stand-Up: The Complete Guide to Becoming a Successful Comedian*. 307 pp. URL: <https://www.everand.com/book/359017370/Mastering-Stand-Up-The->

- Complete-Guide-to-Becoming-a-Successful-Comedian (дата звернення 18.11.2023).
- 49) Rossiter K. C. Bosch and Brant: Images of Folly. Yale University Art Gallery Bulletin. 1973. Vol. 34(2), Pp. 18–23.
- 50) Secmezsoy-Urquhart J. Off Evere Full that in this Regeone Duellis: The Neurodiverse Natural Court Fool's Vital Relationship with Scottish Stewart and British Stuart Rulers, 1488-1649, MSc thesis, University of Edinburgh. 2019. 125 pp.
- 51) Seizer S. (2011). On the Uses of Obscenity in Live Stand-Up Comedy. Anthropological Quarterly. 2011. Vol. 84(1). Pp. 209–234.
- 52) Shannon A. «Uncouth language to a Princes ears»: Archibald Armstrong, Court Jester, and Early Stuart Politics. The Sixteenth Century Journal. 2011. Vol. 42(1). Pp. 99–112.
- 53) Skrine P. (1969). The Destination of the Ship of Fools: Religious Allegory in Brant's «Narrenschiff». The Modern Language Review. 1969. Vol. 64(3). Pp. 576–596.
- 54) Southworth J. Fools and Jesters at the English Court. 334 pp. URL: <https://www.everand.com/book/326269248/Fools-Jesters-at-the-Eng-Court> (дата звернення 18.11.2023).
- 55) Stott A. M. Clowns on the Verge of a Nervous Breakdown: Dickens, Coulrophobia, and the Memoirs of Joseph Grimaldi. Journal for Early Modern Cultural Studies. 2012. Vol. 12(4). Pp. 3–25.
- 56) Stridbeck, C. G. “Combat between Carnival and Lent” by Pieter Bruegel the Elder: An Allegorical Picture of the Sixteenth Century. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1956. Vol. 19(1/2). Pp. 96–109.
- 57) Swain B. Fools and folly. During the middle ages and the renaissance. New York. Columbia Universiti Press, 1932. 246 pp.

- 58) Thomas Aquinas. Summa Theologica. Second Part of the Second Part. Question 168. Of modesty as consisting in the outward movements of the body (four articles). URL: https://ccel.org/ccel/aquinas/summa/summa.SS_Q168.html (дата звернення 18.11.2023).
- 59) Wailes S. L. The Childishness of till: Hermen Bote's Ulenspiegel. The German Quarterly. 1991. Vol. 64(2). Pp. 127–137.
- 60) Watson D. G. Erasmus' Praise of Folly and the Spirit of Carnival. Renaissance Quarterly. 1979. Vol. 32(3). Pp. 333–353.
- 61) Welsford E. The Fool: His Social and Literary History. Faber & Faber, 1935. 373 pp.
- 62) Winsten M. Hieronymus Bosch. 205 pp. URL: <https://www.everand.com/book/486413639/Hieronymus-Bosch> (дата звернення 18.11.2023).
- 63) Wuster T. (2006). Comedy Jokes: Steve Martin and the Limits of Stand-Up Comedy. Studies in American Humor. 2006. Vol. 14. Pp. 23–45.
- 64) Ziolkowski J. M. tr., ed. Solomon and Marcolf. Cambridge, MA: Department of the Classics, Harvard University. (in Latin) (w. trans.) 2008. 426 pp.
- 65) Zucker W. M. The Image of the Clown. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1954. Vol. 12(3). Pp. 310–317.