

## **БЛАЗЕНЬ ЯВНИЙ І ПРИХОВАНИЙ: ДО ПРОБЛЕМИ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОБРАЗУ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ (на прикладі зразків англійської літератури)**

*У статті підіймається проблема ідентифікації образу блазня в літературному тексті. Здійснено спробу уніфікувати художні властивості і функції блазня через його часопросторову маніфестацію. До побіжного аналізу залучені окремі тексти англійської літератури різних періодів, зокрема середньовічні сакральні драми, п'єси Джона Гейвуда і Вільяма Шекспіра, романи Лоренса Стерна та Вільяма Теккерея. Запропоноване вирішення проблеми зводиться до межового, проміжного часопростору як основоположного ідентифікатора блазня та його модифікованих форм у літературі, а також до його функції актуалізатора рецептивного потенціалу твору.*

**Ключові слова:** блазень, ідентифікація, ідентичність, часопростір.

*В статье поднимается проблема идентификации образа шута в литературном тексте. Сделана попытка унифицировать художественные свойства и функции шута через его временную и пространственную манифестацию. В анализе задействованы отдельные тексты английской литературы разных периодов, в частности средневековые сакральные драмы, пьесы Джона Гейвуда и Вильяма Шекспира, романы Лоренса Стерна и Вильяма Теккерея. Предложенное решение проблемы сводится к пограничному, промежуточному хронотопу как основному идентификатору шута и его модифицированных форм в литературе, а также к его функции актуализатора рецептивного потенциала произведения.*

**Ключевые слова:** шут, идентификация, идентичность, хронотоп.

*The author of the article raises the problem of the image of fool/jester identification in a literary text aiming at the unification of his fictional attributes through his artistic chronotopos manifestation. Certain texts of British literature from various periods are used for demonstrating the fool's presence in the text, such as medieval plays, plays by John Heywood and William Shakespeare, novels by Laurence Sterne and William Thackeray. The suggested solution of the raised problem lies in the intermediate transitional chronotopos as a fundamental identifier of the fool and his modified figures in literature, as well as in his function as a stimulator of the artistic reception process.*

**Key words:** fool, identification, identity, literary chronotopos.

Серед численних архетипних персонажів, відомих світовій літературі, постать блазня, яку прийнято вважати одним із культурних кодів Середньовіччя і Відродження, належить до найскладніших образів. Примітно, що будь-яка згадка блазня в літературно-критичних, культурологічних, історіографічних дослідженнях неодмінно постає як синонімічний ряд із щонайменше трьох компонентів, причому жоден із них не може перетендувати на вичерпне, стрижневе чи архетипне поняття: *плут, шут, дурак* (М. Бахтін,

1975); *шут Господен, трикстер, дурак, клоун, юродивый* (А. Голозубов, 2009); *шут, скоморох, паяц, Петрушка, дурак, плут, Арлекин* (Т. Апинян, 2003); *der Teufel, der Vice, die Narren, die Clowns* із доволі узагальнюючим означенням *die lustige Person* (Е. Eckhardt, 1902); *fools, jesters and other entertainers* (С. Davidson, 1991); *fools, jesters, buffoons, minstrel fools, player fools* (J. Southworth, 2003) і т. д. Блазень розпадається на цілий спектр тотожностей із різними соціо-культурними відтінками (від простакуватого селяка до

столичного інтелектуала-жартівника), функціональними призначеннями (від рекреативного дотепництва до сатиричного моралізаторства), місцями у системі персонажів (від другорядного слуги до протагоніста) тощо. Звести ідентифікацію літературного образу блазня до юнгівсько-радіньського архетипу трікстера видається занадто спрощеним вирішенням проблеми, особливо ж враховуючи інститут «мудрого блазня» у Середньовіччі, що, ставши іконічним персонажем «літератури дурнів», поклав початок морально-сатиричній традиції, дещо відмінній від ренесансної трікстеріади протоанекдотичних циклів про крутіїв та пласту рекреативної конні-кетчерівської малої прози [6, с. 124 і далі].

Для літературознавця проблема ускладнюється ще й тим, що у художньому творі (де часто автор прямо не ідентифікує цього персонажа, або навіть сам одягає маску блазня, який виступає речником його іронічної позиції) годі звести ідентичність блазня до соціально-професійного статусу його реального прототипа – бродячого менестреля чи акробата раннього Середньовіччя, придворного блазня зрілого Середньовіччя чи професійного комедіянта епохи Відродження. На це є щонайменше дві причини. По-перше, архетипний «вічний» персонаж зберігає фундаментальні ознаки незалежно від культурно-історичної епохи, а по-друге, персонажі із позірною соціальною атрибутикою блазня не завжди виконують рекреативну роль веселуна на рівні функції у творі (наприклад, безіменний блазень Вільяма Шекспіра у п'єсі «Король Лір» чи блазень із однойменної драми повоєнного театру насильства Едварда Бонда). Зрештою, і сама онтологічна природа блазня передбачає його асоціальність: у Середньовіччі він не належав до жодного суспільного прошарку, не мав професії, посади, не займав якоїсь конкретної, тільки йому відведеної соціальної ніші (за винятком хіба що інституту придворного блазня). Британський дослідник Джон Саутворт, автор останнього ґрунтовного дослідження першоджерел про історію блазнів при англійському королівському дворі, так прямо і пише: «У деяких ранніх європейських згадках його [блазня] означено словом *nebulo* [«ледащо, негідник, пройдисвіт, шахрай» (лат.)]..., що передає точну оцінку його соціального статусу... Його позиція у феодальній ієрархії була не просто низькою; разом із менестрелями його було цілковито виключено з неї. Не будучи ані владарем, ані кліриком, ані вільною людиною, ані слугою, він існував у суспільному вигнанні» [17, с. 1].

Особливо актуальним постає питання ідентифікації блазня тоді, коли жанрове осердя англійської літератури (із притаманною їй алегоричністю) протягом XVII століття переходить з етапу розквіту ренесансної драми до етапу формування просвітницького роману. Після 1610 року, як стверджують британські дослідники [8, с. 85; 17, с. 214-224], блазні з'являються у драмах все рідше і рідше, а в 20-30-х роках

XVII ст. практично зникають зі сцени. Це не означає, однак, що блазень йде з літератури взагалі, радше, він переживає функціональну трансформацію зі сценічного речника у авторську маску романного наратора, беручи на себе роль всюдисущої істоти, всезнаючого творця<sup>1</sup>. Відтак, його підставові ознаки втрачають будь-яку прив'язку не лише до соціальної ідентичності, але й до «намацальних» (зовнішність, лексика, внутрішні стосунки з іншими персонажами) ознак літературного образу. Від блазня залишаються лише часопросторові сліди, «театральний хронотоп», авторська маска. Він перетворюється у зв. аукторіального наратора, що вільно входить у свідомість героя та інформує реципієнта про те, як слід розуміти і сприймати текст. Аукторіальний автор-оповідач у формі «він» перебуває поза дією твору, поза світом змісту оповіді, тобто він стоїть над художнім світом. З такої позиції він може або об'єктивно вести оповідь, обмежившись коментарями, або ж втручатися в неї. Мова в такій оповідній формі – особливо оброблена літературна мова, що має структуру сценарного жанру.

М. Бахтін, розмірковуючи про функції блазня, крутія та дурня в романі, стверджує, що саме їх функція у фольклорі та середньовічній європейській драмі сильно вплинула на формування жанру роману, оскільки «внутрішня людина» – чиста природня суб'єктивність – могла бути розкрита лише за допомогою образів блазня і дурня, оскільки адекватної, прямої (не притчевої з точки зору практичного життя) життєвої форми для нього знайти не могли» [2, с. 313]. Усе вищесказане зводиться до постановки питання про те, чи блазень як літературний персонаж, із синхронічними і діахронічними модифікаціями, взагалі піддається уніфікації і вичленуванню як «вічний образ» у літературі чи, можливо, варто звзяти його аналіз рамками пізнього Середньовіччя і Відродження?

У настирливих пошуках літературної ідентифікації цього персонажа, оминаючи гумор, сатиру, гротеск, бурлеск, сміх як супровідні ознаки блазня, єдиним шляхом видається спроба окреслити його через провідні ознаки функціонування у часопросторовій структурі художнього твору. Яку образно-уніфікуючу роль виконує блазень по відношенню до інших персонажів, автора і реципієнта твору? Яким є підставовий набір ознак, що дозволяє нам говорити про наявність персонажа (або його слідів) у тексті, навіть якщо його присутність – опосередкована або латентна.

Вітчизняний культуролог Олександр Голозубов, виводячи сім основоположних рис західно-європейського блазня як архетипа, наголошує на «неповноті», «незавершеності», «ущербленості»

<sup>1</sup> Цікавим у даному контексті є спостереження Ролана Барта, який свого часу сказав, що за ширмою третьої особи («він») криється міф [7, с. 43]. Автор одягає маску, нарративний минулий час і третю особу – все це, за Бартом, прийоми, за допомогою яких письменник «пальцем показує на маску, яку носить» [7, с. 49].

або ж, навпаки, «надмірності» цього персонажа у різних сферах буття, що зумовлює його ігровий і театральний потенціал по відношенню до пересічної суспільної норми – номосу [4, с. 322-335].

Український лінгвіст Андрій Морозов, розглядаючи блазня як компонента мовної парадигми світу, виділяє два ядра концепту «блазень»: 1) кривляється і блазнює на потіху іншим; 2) прикидаючись дурнем, говорить правду, хоч би якою гіркою вона була, не боячись покарання [5, с. 4]. Російський культуролог і теоретик гри Т. Апінян, намагаючись дефініціювати блазня, підкреслює опозиційність, гру, інтерпретацію і викривання як основні компоненти його культурного призначення. Вона стверджує, що «блазень – це персоніфікація гри, [...] живе, діюче сумління, заховане в аномальну болонку, що шокує, а тому відразу не карається, [...] йому притаманна особливість бути спостерігачем, інтерпретатором і найчастіше – викривачем» [1, с. 192]. Ці визначення перегукується із бахтінським трактуванням образу блазня як персонажа, що перебуває в стані іносказання, тобто алегорично-притчевого споглядання світу з позиції «не-від-світу-цього».

Якщо перенести подані вище визначення блазня у літературознавчий дискурс, то отримаємо дві відправні точки для пошуків його часопросторової ідентифікації. Насамперед, тісний зв'язок блазня із театальною грою і лицедійством передбачає вихід поза текст, поза хронотоп літературного твору (назвімо його умовно «внутрішнім часопростором»). Тому, коли ми аналізуємо твір на предмет наявності в ньому цього персонажа – явного чи латентного – перше, на що треба звернути увагу, це на *театральність* тексту – наскільки твір (незалежно від роду і жанру літератури) споріднений із карнавальним дійством і наскільки він інкорпорує в собі потенціал до імпровізації та інсценізації, інтерпретації та гри з реципієнтом. По-друге, блазень є носієм внутрішнього парадоксу: його ідентичність полягає у її відсутності. Буття блазня має не пряму, а вторинну природу, що – за законами «розмитих меж» карнавалу – дозволяє йому функціонувати у вигляді готової форми для наповнення чужими ідентичностями, зокрема з сатирично-викривальною метою. В окремих драмах єлизаветинського періоду в Англії зустрічаємо блазня під іменем Ніхто (напр. «Nobody and Somebody» (1606), «The Three Ladies of London» (1608), «City Gallant» (1614) та інші) як непряму вказівку на порожність його ідентичності. Як стверджує М. Бахтін, «[крутий, блазень і дурень] – це лицедії життя, їх буття збігається з їх роллю, і поза цією роллю вони взагалі не існують, їм притаманна своєрідна особливість і право – бути чужими у цьому світі, із жодним з існуючих життєвих положень цього світу вони не солідаризуються, жодне їх не влаштовує, вони бачать виворітну сторону кожного положення» [2, с. 309].

Буття блазня відображає чуже буття і розкривається лише у симбіотичному протиставленні, наприклад, із монархом у соціальному

вимірі (як повнота безвладдя придворного слуги), із Богом в аксіологічному вимірі (як повнота моральної біблійної глупоти дурня), із обивателським «номосом»<sup>2</sup> в антропологічному вимірі (як повнота антиконвенційності і свободи від умовностей). Парадокс *нульової ідентичності* блазня в художньому творі зумовлений тим, що цей персонаж перебуває на межі двох сміхових стихій: сміху над іншими і сміху інших над собою. Перший передбачає «обізнаність» блазня з типовими «сучасними» формами людських пороків, а останній – його здатність втілити їх і правдоподібно зіграти. Він відновлює публічність людського образу, «озовнішнює» внутрішнє, приватне життя персонажів і – опосередковано – самого реципієнта твору.

Третьою опірною ознаковою точкою для нас може стати *карнавальність* блазня, що завжди позначається на художньому творі антиконвенційністю, ламанням традиційних жанрових кодів, грою із часопросторовими кордонами художнього світу, нарративними експериментами. Спробуємо показати це на кількох зразках творів англійської літератури різного періоду, зосередивши увагу власне на тих випадках, коли персонажі блазнями прямо не ідентифікуються.

Так, епіцентром сміху у середньовічній драмі-мораліте «Світ і Дитя» (*Mundus et Infans*) є постать Глупоти (Folly) як джерела семи канонічних смертних гріхів [15, с. 458-61] з відверто негативною християнською аксіологією. Її поява на сцені, однак, оповита аурою бахтінської низинно-сміхової культури. Так, у другій половині вистави Глупота (в оригіналі чоловічого роду) представляє себе як аrogантний хвалько, що пишається собою і своїм вбранням, вимагаючи від публіки схвальної реакції:

*FOLLY: What, heigh-ho! Care away!*

*My name is Folly; I am not gay,*

*Is here any man that will say nay,*

*That runneth in this rout?*

*Ah, sir, God give you good eye!* [15, с. 135: 521-5]

При подальших появах на сцені, судячи зі сценічних приписів і слів самого персонажа, Глупота займає проміжний між сценою і театроном часопростір, звертаючись не раз напругу до глядачів, а потім запевняючи всіх, що її власні предки віками мешкали в Англії, а особливо у Лондоні [14, с. 138-9: 567-73]. Вона вживає типову для блазня лайливу низинно-тілесну лексику для окреслення своєї ненависті до Совісті:

*FOLLY: By that ilk truth that God me gave,*

*Had I that bitched Conscience in this place,*

*I should so beat him with my staff*

*That all his stones should stink* [15, с. 141: 631-4].

У драмі «Людство» (*Mankind*) найбільшою увагу заслуговує бурлескний персонаж Тутівілюс<sup>3</sup>. Він

<sup>2</sup> Термін О. Голозубова для позначення конвенційного начала в людині [4, с. 327]

<sup>3</sup> Ім'я служки Диявола, котрий фігурує в середньовічних мораліте та подорівських інтерлюдіях аж до початку 17 століття. Походження його імені невідоме. За однією із версій, воно

перекручує слова *Милосердя* на мотив цитати з книги Іова [15, с. 116: 292] про автономну волю Господа, вкладаючи у них протилежний зміст: якщо я щось даю, то візьму обов'язково щось узамін [15, с. 120: 456]. При виході на сцену він представляє себе як Володаря над Володарями [15, с. 121: 475], часто підігрує глядачів словами 'caveatis!'<sup>4</sup> Зазначимо, що сам вихід персонажа, якому у виставі передують вигуки «зробіть місце!» і певна часова затримка дії, говорять про тісне вилетання у виставу елементів гри і карнавалу.

У подальшому розвитку драми в Англії блазнуючий персонаж закріплює за собою проміжне місце між сценою і театроном, дистанціюючись від головної дії вистави, інтерпретуючи і коментуючи для глядачів усе, що відбувається. А оскільки дидактична функція драм-мораліте була настільки важливою, що повчальні сентенції фактично обрамляли події вистави, то блазнуючий персонаж мимоволі опиняється в епіцентрі постановки. Такий хронотоп маємо і в постаті Лікаря з Містерійного Циклу (вистава про жертвоприношення Ісаака Авраамом), коли той раптом полишає свою безпосередню роль у дійстві і звертається просто до глядачів:

*DOCTOR: Lo, sovereigns and sirs,  
Now we have showed this solemn story  
to great and small...*

*Showeth you here how we should keep, to our power,*

*God's commandments without grudging... [10, II].*

Функціонування у *межовому часопросторі* притаманне провідним комедійним персонажам тюдорівської інтерлюдії XVI ст. – Чорту (Devil) і Пороку (Vice) і порокам (vices), котрі з'являються на сцені завжди із галасом і шумом (Ho, ho, ho! або Ha, ha, ha!), закріплюючи за собою почерк підкресленого загравання із глядачем. Як стверджував відомий британський літературознавець-медієвіст минулого століття Френк Персі Вілсон, саме цим персонажам відводилась функція налагодження «інтимного спілкування з аудиторією», а багато п'єс просто відкриваються довгими монологіями Диявола чи котрогось із численних пороків<sup>5</sup>, хоча й монологіями це важко назвати – це радше довгі односторонні діалоги із збірним уявним реципієнтом п'єси [16, с. 64]. У драмі Ульпіяна Фалвелла «Свій свояка вгадає

здалека» (*Like Will To Like*), поставленій бл. 1568 р., персонаж на ім'я Нікол Ньюфенгл (ідентифікований у *dramatis personae* як порок – 'vice') не просто монологізує, а навіть прямо переходить у діалог:

*Ha, ha, ha, ha, now like vn to like it wil be none other,*

*Stoup gentle knaue and take vp your brother.*

*UUhy is it so? and is it euen so indeed?*

*why then may I say God send vs good speed,*

*And is euery one heer so greatly vnkinde,*

*that I am no sooner out of sight but quite out of minde.*

*Mary this wil make a man euen weep for woe,*

*that on such a sodain no man wil him knowe.*

*Though men be so dangerous now at this day,*

*Yet are women kinde woorms I dare wel say.*

*How say you woman you that stand in the Angle,*

*were you neuer acquainted with Nichol newfangle?*

*Then I see Nichol newfangle is quite forgot,*

*Yet you wil know me anon, I dare ieopard a grote.*

*Nichol newfangle is my name, doo you me not knowe?*

*my whole education to you I wil showe. [12, с. 46].*

Така ж традиція закріплюється згодом за елізаветинськими блазнями (наприклад гробарі «Гамлета» Вільяма Шекспіра, пороки «Любовної п'єси» (*The Play of Love*), «П'єси про погоду» (*The Play of Whether*) Джона Гейвуда), коли у вуста «несерйозних» персонажів вкладається «серйозна правда» про дійсність, забезпечуючи таким чином автору алібі непричетності [14, с. 157-8; 6, с. 59-62]. Серед численних прикладів непрямой присутності блазня у Шекспіра наведемо третю сцену другого акту «Макбета», що відкривається імпровізованою мінідрамкою придверника, в якій той грає роль вартового при вході до пекла. По черзі, у відповідь на кожний стук в уявні ворота, він представляє глядачам відомих героїв недавніх подій: селянина-самогубцю<sup>6</sup>, політичного зрадника (не виключено, що з натяком на Гая Фокса, оскільки відома змова розкрилася в листопаді 1605, а «Макбета» було вперше поставлено у 1606 році), англійського кравця, який украв у свого французького колеги модний фасон чоловічих споднів<sup>7</sup> і т. д.

*HERE'S knocking indeed! If a man were porter of hell-gate, he should have old turning key. [knock.] Knock, knock, knock! Who's there, i'th' name of Belzebub? Here's a farmer that hanged himself on*

утворене від лат. Titivillitium (суша дрібниця). Уперше цей персонаж зустрічається у містерії про Страшний Суд з вікфільдського циклу. У Скелтона персонажа 'Titivil' зведено до «збиточного оповідника». Згідно з ОЕД, 'titivil' у тому значенні, з яким це слово фігурує у моральних інтерлюдіях, є явним винаходом монашої дотепності: Тутівілос – це чортик, який збирає фрагменти недбало сказаних чи проспіваних слів у час Божественної літургії, а потім відносить їх до пекла як «компрогат» на учасників служіння, де ці фрагменти зберігаються аж до настання Страшного Суду.

<sup>4</sup> «стережіться мене!».

<sup>5</sup> Напр.: *Жадібність* («Республіка»), *Нерівність* («Король Дарій»), *Невірність* («Марія Магдалина»), *Дурна новина* («Сюзанна») та інш. Детальніше про це див.: [16, С. 59–84].

<sup>6</sup> Коли Шекспір писав «Макбета», неврожайні роки погіршили становище простого народу. Із уст в уста передавали історію про фермера, котрий набрав грошей у борг і накупив зерна з розрахунку на поганий врожай і на те, що ціни на зерно зростуть. Збагнувши, що врожай у тому році буде кращий, ніж він того очікував, фермер повісився з відчаю. У розповіді завжди підкреслювалося, що жадібний фермер був покараний за свій намір нажитися на народній біді [Кометар А. Анікста та М. Морозова за виданням: Вільям Шекспір. Трагедии. Сонети // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 36. – М., 1968. – С. 786]

<sup>7</sup> Коментатори пояснюють, що французькі штани, дуже модні в Англії, були дуже широкими, що дозволяло кравцям легко красти матеріал [там само].

*th'expectation of plenty: come in time; have nepkins enow about you; here you'll sweat for't,[knock] Knock, knock! Who's there, i'th'other devil's name? Faith, here's an equivocator that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven: O, come in, equivocator. – [knock.] Knock, knock, knock! Who's there? Faith, here is an English tailor come hither, for stealing out of a French hose: come in tailor; here you may roast your goose. – [knock] Knock, knock, knock!; never at quiet! What are you? – But this place is too cold for hell. I'll devil-porter it n further: I had thought to have let in some of all professions, that go to the primrose way to the everlasting bonfire. – [knock] Anon, anon! I pray you remember the porter [9, II, III, 1-20].*

Придверник називає пекло вічним вогнищем, викликаючи віддалену алюзію на вогнище, розпаловане на знак святкування провалу змови Гая Фокса, в якому уявно спалюється опудало Гая. Увесь цей метатеатр розгортається саме після трагічної сцени, у якій Макбет підозрює себе самого у божевільлі. Сцена блазнювання служить своєрідним відступом для роздумів, можливість зосередитися на «тут і зараз»: порівняння гріхів Макбета з гріхами тогочасних лондонців дозволяло дистанціюватися від травматичної дії п'єси і задуматися над нею у свій власний спосіб. Хоча дискурс придверника і пекла стосується МакДуфа і Ленокса, прихований намір Шекспіра (настільки природній у традиції народного театру Англії, що, можливо, навіть ним не усвідомлюваний у повній мірі) полягає у тому, щоб через змову Гая Фокса звести трагедію Макбета до реалізму Лондону початку XVII століття, схрестивши таким чином художній і реальний часопростори у фокальній точці межового часопростору блазня.

Традиція менш інтелектуального гумору, котрий все ще спирався в основному на тілесність і словесний каламбур, зберігається в інтерлюдіях Джона Гейвуда. Так, Веселий Прогноз (Merry Report), що в списку *dramatis personae* п'єси «Погода» (*Weather*) числиться під категорією 'vuse', спілкується з публікою жартами і старим блазнівським трюком у позі спиною до глядачів з головою між ногами:

*Alas, my necke, goddes pyty, where is my hed?*

*By Saynt Yve, I feare me I shall be ded!*

*And yf I were, me thynke yt were no wonder*

*Syns my hed and my body is so farre asonder. [13, II, 325-8]*

В іншій інтерлюдії Гейвуда – «Любовна п'єса» (*A Play of Love*) – поведінка одного із пороків під напівалегоричним іменем 'Не коханець і не коханий' (*No lover nor loved*), позначена елементами хаосу і блазнівської інтермедійності. Цей персонаж з'являється перед глядачами у вогненній короні із запалених петард і гасає по сцені, голосно викрикуючи, поки у петардах не загасне вогонь ('*tyll the fyre in the squybs be spent*')

Готовність увійти у чийсь приватний часопростір, щоб винести звідти його пороки у загально-людський, майданний часопростір і безболісно висміяти – обов'язкова підставова ознака блазня на сцені середньовічного і елизаветинського театрів. Під маскою різних дійових осіб він діє у момент особливого часу – умовно назвімо його *кайрос* – моменту, коли горизонтальний внутрішній текучий час дії перетинається із вертикальним стійким зовнішнім часом відстороненого осмислення і співвіднесення з дійсністю, моменту *катарсису* реципієнта та *метаноїї* головного героя.

Згодом (і це засвідчують побіжні роздуми М. Бахтіна про роль блазня у формуванні роману) блазень приносить «проміжний» театральний часопростір у складніший – романний жанр, допомагаючи автору зайняти позицію максимально «не від світу цього». Найбільш яскравий приклад такого часопростору в англійській літературі XVIII ст. – «гуліверівська позиція» Джонатана Свіфта у романі «Пригоди Гулівера» (1726 р.), позиція мислячого і запобігливого перед читачем наратора у романі «Том Джонс» (1749 р.) Генрі Філдінга, що виростає із традиції драми Реставрації, або «шендеїзм» Лоренса Стерна у романі «Життя та думки Трістрама Шенді, джентельмена» (1767 р.).

Стерн взагалі тяжіє до драми, оскільки уся структура роману свідчить про гру автора з читачем, а суб'єктивна організація тексту витісняє предметно-фабульний рівень і «подія розповіді» бере на себе функцію хоч особливого, але сюжету твору, де має місце активна імпровізаторська «постановча» діяльність автора. Прагнення вийти за межі часопростору твору численними відступами і звертаннями до читача, невербальними методами висловлювання (графіка, пропуски, порожня сторінка тощо) споріднює автора з імпровізованістю сценок блазнювання. Те, що на сцені могло виражатися мовою тілесності і ситуативного комізму, на сторінках роману трансформується у жанровий і текстуальний експеримент. Ось лише кілька зразків найвідоміших стернівських «відступів»:

*I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume and no farther than to my first day's life 'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days... [18, c. 106].*

*... over with a few words which glitter, but convey little light and less warmth – is a dishonest use of the poor single half hour in a week which is put into our hands – Tis not preaching the gospel – but ourselves... [18, c. 166].*

*IS it not a shame to make two chapters of what passed in going down one pair of stairs? for we are got no farther yet than to the first landing, and there are fifteen more steps down to the bottom; and for aught I know, as my father and my uncle... [18, c. 96].*

*I am but just set up in the business, so know little about it – but, in my opinion, to write a book is for all*

*the world like humming a song – be but in tune with yourself, madam, 'tis no matter how high or how low you take it [18, c. 162].*

*... tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it on the contrary, I am just thrown so many volumes back was every day of my life to be as busy a day as this And why not? [18, c. 106].*

У XIX ст., прагнучи досягнути відстороненого погляду на зображувану дійсність і водночас якомога ближче залучити читача до часопростору роману, Вільям Теккерей у романі «Ярмарок марнославства» (1847-48 рр.) відкрито застосовує прийом лялькового театру і сатиричною іронією спонукає реципієнта впізнати себе у героях дійства. Автор використовує постать майданного лялькаря для об'єктивізації і самоусунення, щоб «зайняти місце» стороннього споглядача не-від-світу-цього. Це дозволяє використати часопростір романної дії для сатиричного співвідношення з часопростором вікторіанського читача. В. Вахрушев, роміркуючи над наративною стратегією Теккерей, каже, що «автор-оповідач виконує функцію блазня-актора, а також режисера лялькового спектаклю і коментатора подій [...], влаштовує трюки та фокуси з перевдяганням героїв, втягує читача-глядача (у романі майже двісті авторських малюнків) в обговорення подій та героїв книги» [3, с. 600]. З окремих фрагментів оповіді нам не зовсім зрозуміло: Ярмарок – це часопростір вікторіанського читача чи художній часопростір героїв роману:

*I SUPPOSE there is no man in this Vanity Fair of ours so little observant as not to think sometimes about the worldly affairs of his acquaintances, or so extremely charitable as not to wonder how his neighbour Jones, or his neighbour Smith, can make both ends meet at the end of the year [...]. What is Jenkins? We all know – Commissioner of the Tape and Sealing Wax Office, with £1200 a-year for a salary. Had his wife a private fortune? Pooh – Miss Flint – one of eleven children of a small squire in Buckinghamshire. All she ever gets from her family is a turkey at Christmas, in exchange for which she has to board two or three of her sisters in the off season; and lodge and feed her brothers when they come to town. How does Jenkins balance his income? I say, as every friend of his must say, How is it that he has not been outlawed long since; and that he ever came back (as he did to the surprise of everybody) last year from Boulogne? [19, c. 322-3].*

Далі ж сам автор наголошує, що ідентичність наратора виконує сатиричну функцію і служить уніфікації читацької «аудиторії», зосередженні усіх, кому адресуються рядки роману, у фокальній точці збірного блазнівсько-іронічного «я», що нагадує комічних розважальників майданної публіки вище згаданих драм:

*«I» is here introduced to personify the world in general – the Mrs. Grundy of each respected reader's*

*private circle – every one of whom can point to some families of his acquaintance who live nobody knows how. Many a glass of wine have we all of us drunk, I have very little doubt, hob-and-nobbing with the hospitable giver, and wondering how the deuce he paid for it [19, c. 323].*

Таким чином, Ярмарок як образ світу, пере-гукується на сторінках роману із Шекспіровою ідеєю світу як театру, а сатирично-моралізаторське блазнювання – з карнавальним часопростором, де між глядачами і акторами немає театральної рампи. Теккерей запрошує на Ярмарку Марнославства як на своєрідний бенкет у межовому вимірі кайросу, звертаючись безпосередньо до читача і коментуючи для нього описувані події:

*Sit down, gentlemen, and fall to, with a good hearty appetite; the fat, the lean, the gravy, the horse-radish as you like it – don't spare it. Another glass of wine, Jones, my boy – a little bit of the Sunday side. Yes, let us eat our fill of the vain thing, and be thankful therefor. And let us make the best of Becky's aristocratic pleasures likewise – for these too, like all other mortal delights, were but transitory [19, c. 441].*

Театральна тематика пронизує твір на рівні вступу, назв окремих розділів 48-51<sup>8</sup>, численних відступів для «розмови» із читачем. Цікавим, з точки зору межового хронотопу є т.зв. неприкаяний розділ 64 (*A Vagabond Chapter*), на початку якого Теккерей запрошує читачів впізнавати себе на сторінках роману, немов промовляючи, що читач і лялькаря з його ляльками – одне ціле і всі разом беруть у часть в одному дійстві.

*There are things we do and know perfectly well in Vanity Fair, though we never speak of them: as the Ahrimanians worship the devil, but don't mention him: and a polite public will no more bear to read an authentic description of vice than a truly-refined English or American female will permit the word breeches to be pronounced in her chaste hearing. And yet, Madam, both are walking the world before our faces every day, without much shocking us. If you were to blush every time they went by, what complexions you would have! It is only when their naughty names are called out that your modesty has any occasion to show alarm or sense of outrage, and it has been the wish of the present writer, all through this story, deferentially to submit to the fashion at present prevailing, and only to hint at the existence of wickedness in a light, easy, and agreeable manner, so that nobody's fine feelings may be offended. I defy any one to say that our Becky, who has certainly some vices, has not been presented to the public in a perfectly genteel and inoffensive manner. In describing this syren, singing and smiling, coaxing*

<sup>8</sup> 48 *In Which the Reader Is Introduced to the Very Best of Company* (У якому читача вводять у найкраще товариство); 49 *In Which We Enjoy Three Courses and a Dessert* (У якому ми втішаємося трьома стравами з десертом); 51 *In Which a Charade Is Acted Which May or May Not Puzzle the Reader* (Де розігрується шарада, над якою читачеві доведеться, а може, й не доведеться поміркувати).



*and cajoling, the author, with modest pride, asks his readers all round, has he once forgotten the laws of politeness, and showed the monster's hideous tail above water? No!* [19, с. 498].

Бліді сліди чи окремі грані яскравого середньовічного блазня в англійській літературі бачимо у творах з ігровим началом, іронією, пародією, театральньо-драматичними прийомами у Гілберта Кітта Честертона, Семюеля Беккета, Уільяма Голдінга, Тома Стоппарда, Айріс Мердок та інших.<sup>9</sup> Доведення цієї пізнішої стадії трансформації блазня вимагає передовсім ширшого дослідження феномена гри і сміху в літературі постмодерну у контексті «неомедієвістики», яка, послуговуючись типовими концептами середньовічної культури – гра і карнавал – намагається осмислити літературу постмодерну як таку, що схильна сакралізувати карнавальність [4, с. 130-150].

Таким чином, часопростір «межі» або «порогу», що дозволяє блазневі існувати водночас і в художньому творі, і в дійсності реципієнта, якраз і є його головною ідентифікуючою рисою. Через літературний мімезис він втілює *межу*

поєднання ідеального і реального, священного і профанного, серйозного і смішного, трагічного і комічного, Бога і людини (тут очевидно є спорідненість блазня із екзистенційним хронотопом Христа через можливість пророчого погляду на чужий і водночас рідний йому світ людей), між «я» і «вони». І драматичний, і епічний авторський блазень наділений здатністю пародіювати всіх і кожного зокрема, вільно переходить між приватним і публічним часопростором, будучи завжди «чужим», але й водночас «своїм» через універсальність втіленої у ньому людської природи. По-суті, незалежно від епохи і жанру, на блазня кладеться відповідальність за рівень рецепції твору, за актуалізацію і засвоєння авторського послання у свідомості реципієнта.

<sup>9</sup>Окремої уваги заслуговує тут огляд британської прози другої половини ХХ ст., оскільки у творах провідних романістів спостерігається ренесанс прийому оповіді від 2-ої особи однини. Дет. див. про це: Бехта Н. Мовне вираження наратора у сучасній британській прозі: форма оповіді від другої особи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Nz/89\\_5/statti/68.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/89_5/statti/68.pdf).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Апинян Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Т.А. Апинян. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. – 400 с.
2. Бахтин М. М. Функция плута, шута, дурака в романе (Формы времени и хронотопа в романе) / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования различных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 308–391.
3. Вахрушев В. Теккерей, Вільям Мейкпіс / В. Вахрушев // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: У 2 т. – Т. 2 / [За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського]. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – С. 595–601.
4. Голозубов А. В. Теология смеха как феномен западной культуры: [монография] / Александр Вячеславович Голозубов. – Харьков: ТО «Эксклюзив», 2009. – 468 с.
5. Мороз А. Концепт «блазень» у російській, англійській, і французькій культурно-мовних традиціях (на матеріалі романів Ф. М. Достоевського «Брати Карамазови», Дж. Голсуорсі «Сага про Форсайтів» і О. Дюма «Графиня де Монсоро»: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство» / Андрій Анатолійович Мороз. – Донецьк, 2010. – 20 с.
6. Торкут Н. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту») / Наталія Миколаївна Торкут. – Запоріжжя, 2000. – 406 с.
7. Barthes R. Am Nullpunkt der Literatur. Essay / Roland Barthes // Franz V. Helmuth Scheffel. – Frankfurt, 1981. – S. 43–49.
8. Busby O. M. Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama / Olive Mary Busby. – Humphrey Milford Oxford University Press, 1923. – 87 p.
9. The Complete Works of William Shakespeare / William Shakespeare. – Kent: Wordsworth Editions, 1999. – 1263 p.
10. Culwell M. Lori. The Role of Clown in Shakespeare's Theatre. [Електронний ресурс] / M. Lori Culwell. – Режим доступу: <http://ws.bowiestate.edu/archives/files/index.html>.
11. Davidson C. Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580 / Clifford Davidson // EDAM Monograph Series, 16. – Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1991. – 186 p.
12. Douglas W. H. Rhetorical Subversion in Early English Drama [Електронний ресурс] / W. H. Douglas. – New-York: Peter Lang Publishers, Inc., 2004. – 152 p. – Режим доступу: <http://books.google.com.ua>.
13. The Dramatic Writings of John Heywood, Comprising *The pardoner and the friar – The four P. P. – John the husband, Tyb his wife, and Sir John the priest – Play of the weather – Play of love – Dialogue concerning witty and witless – Note-book and word-list* [Електронний ресурс] / [Edited by John S. Farmer]. – Toronto: University of Toronto, 1905. – 280 p. – Режим доступу: [http://ia600307.us.archive.org/29/items/dramaticwritings00heywuoft/dramaticwritings00heywuoft\\_djvu.txt](http://ia600307.us.archive.org/29/items/dramaticwritings00heywuoft/dramaticwritings00heywuoft_djvu.txt).
14. Eckhardt E. Die Lustige Person Im Älteren Englischen Drama (Bis 1642) / Eduard Eckhardt. – Berlin: Mayer&Muller, 1902. – 478 s.
15. Everyman with Comments // The Oxford Anthology of English Literature. – Volume I / [General editors: Frank Kedmore (University College, London) and John Hollander (Hunter College, City University of New York)]. – Oxford: Oxford University Press, 1973.
16. The Oxford History of English Literature: in XV Vols / [General editors John Buxton, Norman Davis, Bonamy, and F. P. Wilson]. – Oxford: Oxford Clarendon Press, 1986. – Volume V: Wilson, F.P. English Drama 1485–1585 / [ed. by G.K. Hunter]. – Oxford: Oxford Clarendon Press, 1983. – 244 p.
17. Southworth J. Fools and Jesters at the English Court / John Southworth. Stroud: Sutton Publishing Limited, 2003. – 278 p.
18. Sterne L. Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman [Електронний ресурс] / Laurence Sterne. – Режим доступу: <http://books.google.com>.
19. Thackeray W. Vanity Fair [Електронний ресурс] / William Makepeace Thackeray. – Режим доступу: <http://www.bartleby.com/306/16.html>.