

Г.О. Пастушук

Львівський національний університет імені Івана Франка

ТРАНСПОЗИЦІЯ БІБЛІЙНОГО ДУРНЯ І ФОЛЬКЛОРНОГО БЛАЗНЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

"БЕЗУМНИЙ КАЖЕ В СВОЇМ СЕРЦІ: НЕМАЄ БОГА"
(ПСАЛОМ 53:2a)

Розквіт блазня як феномена в європейській літературі припадає на пізнє Середньовіччя. Проте було би щонайменше неточно казати, що раніше, скажімо, в античній культурній спадщині, не було нічого подібного – згадаємо комічних персонажів античних комедій, сатирів, раба як головного коміка в Менандра, героїв Плавта (воїн-хвалько, скнара, паразит і т.д.), гумористичних клоунів Макка і Букко, раба-горбаня Доссена [19, 23-6]. Так само і в усі пост-середньовічні епохи література давала своїх розважальників і гравців на людських пороках. Згідно з Гейзінгою, культурі протягом всього її розвитку притаманний ігровий характер, а гра як така є однією з основоположних властивостей чи потреб людини [2, 36, 56].

Об'єктом цієї статті, однак, є саме блазень літературних текстів Англії пізнього Середньовіччя, бо з ряду причин він виділяється яскравістю у хронологічній шерензі порівняно зі своїми прародичами й нащадками. Нижче подається аналіз процесу взаємодії й амальгамації морального і суто розважально-ігрового складників цього персонажа на прикладі окремих текстів. Наша мета – показати розквіт блазня в пізньому англійському Середньовіччі як продукт взаємозаміни і взаємодоповнення концепції дурня та глупоти в язичницькому розумінні (великою мірою успадкованому з античності) і концепції дурня в контексті біблійно-церковному.

Є всі підстави вважати, що в Англії доби зрілого Середньовіччя (з моменту норманського завоювання 1066 року) існувало паралельно змішане поняття дурня: частково це був термін для позначення особи із дещо девіантною поведінкою; частково ж це був узагальнений образ людини як такої, що не шукає Бога, не усвідомлює сенсу своїх вчинків, хоча зовні і відповідає суспільним стандартам і конвенціям Світу. Між двома поняттями *fool* і *jester* розміщується цілий синонімічний спектр різноманітних елементів: *clown*, *baffoon*, *zany*, *antic*, *wanton*, *waster*, *prankster*, *caper*, *knave* тощо; кожна з цих характеристик визначається місцем положення між етичним і суто ігровим семантичним наповненням, а також культурою, з якої вона прийшла в англійський репертуар. Скажімо, *zany*, запозичений з італійського героя з *commedia dell'arte* – *zanni*, позначає розважальника, що відрізняється непристойною

поведінкою, лайливими словами, простакуватістю і грубістю (ближче до розважального наповнення). Нащадками зазначеного персонажа є всі дурні європейського фарсу, а відтак і всі європейські „иванушки-дурачки”: John Posset, Jean Potage, Jan Bouschet, Hanswurst [19, 70].

У низці статей і монографій про середньовічного блазня слова *fool* і *jester* нерідко вживаються як рівноцінні синоніми. Дехто включає значення першого в семантику другого (Блюменталь), дехто навпаки, вважає друге поняття вужчим (Вілфорд). Неможливо не помітити, однак, що слово *fool*, там де це стосується Середньовіччя, вживається самостійно набагато частіше і справляє враження самодостатнього для передачі цілої гами виявів глупоти. Заголовки праць англomовних дослідників Барбари Свейн, Вільяма Вілфорда, Сандри Біллінгтон, Еніда Велсфорда, Кліффорда Девідсона виразно ставлять саме це поняття як збірне слово для позначення розважально-ігрового елемента в Середньовіччі. Це слово неначе універсалізує в собі сам корінь будь-якої гри, розваги, театрального дійства і вказує на порочну людську природу, що ніколи не залишить без роботи блазня. Ще до часів елизаветинського театру ми спостерігаємо поділ дурнів (а не блазнів!) на природних і штучних (*natural fools* і *artificial fools*), а вже останніх все частіше починають називати професійними блазнями, двірськими блазнями, клоунами [33, 10]. Зустрічається і ще один підвид – домашній блазень [34, 13]. Саме його називають одним із предків Пороку пізньої тюдорівської драми [27, 62]. В науці поширена думка про те, що, навпаки, Порок чи Диявол як негативний персонаж драм-мораліте еволюціонує у Клоуна і Блазня [24, 107; 21, 109-110; 16, 53; 29, 319]. Взагалі, співвідношення дурня з алегоричними персонажами англійської міської літератури заслуговує окремого аналізу. Зазначимо лише, що зв'язки між ними стають особливо тісними саме тоді, коли в літературну моду входить алегорія як плід середньовічного реалізму. А саме в Англії, як пише Гейзінга, алегорія затрималася в літературі найдовше [20, 213]. Відмінність між блазнем-клоуном і дурнем стає ще очевиднішою в епоху Відродження, хоча часто вони вживаються і як взаємозамінні.

Поняття європейського середньовічного дурня взагалі і дурня як літературного персонажа несе в собі універсалізм, за яким, окрім кумедної зовнішності та розважального складника, можна впізнати кожну людину. У цьому була неабияка новизна. Класична антична література, яку успадкувало Середньовіччя, переповнена вживанням протиставлення *stultus vs sapiens*. Однак, як пише професор Дженсон, „антична людина ніколи не мислила дурня як універсального персонажа, як тип; в її розумінні *stultus* (достатньо знаковим є вже те, що в них не було спеціального терміна для англійського відповідника “fool”) була просто глупа істота, тобто особа з нижчим від звичного рівнем розвитку й мислення, тоді як пізньосередньовічний дурень був „Кожною Людиною” ... Дурень Старого Завіту – *insipiens* у псалмах і *stultus* у Книзі Еклезіяста – був по суті грішником, який відкидав Господа” [22, 200]. Біблійний текст вкладає у слово „дурень” кілька значень. Симфонія до Святого Письма

подає 5 разів слово „глупий”, 40 разів – слово „дурень” і 92 рази – слово „дурний” [6]. Найбільший блок тверджень про дурнів і дурість людську містять Приповідки. З них зрозуміло, що дурість протиставляється мудрості, а критерієм для визначення як мудрості, так і безумства служить моральний рівень життя і прагнення пізнати Бога. Мудрі подають зображення безумця, щоб показати своїм учням, у що ті можуть перетворитися за відсутності дисципліни. Дурість є втіленням нечестивості, протилежністю людської чесноти. Джерелом дурості є невизнання, насміхання з Бога, нехтування Його владою. Таким зображенням дурня і його дурості переповнені англійські псалтирі XIII-XVI століть. К. Девідсон подає опис багатьох із них, із численними ілюстраціями [15, 65-103]. Тут без проблем можна впізнати зв'язок зі словами *Dixit Insipiens in corde suo: Non est Deus* (Безумний каже у своїм серці: „немає Бога”. (Псалом 53: 2)), що перенесені на сцену актуального світу, де заперечення Бога і християнських цінностей призведе до суспільного хаосу. Ілюстраційні прикраси до англійських рукописних псалтирів зображають дурня як в його природному аспекті, так і в його професійній ролі розважальника. Помітна, однак, тенденція до поступової переваги останнього. К. Девідсон пише: *„Як розважальник в реальному житті, дурень спочатку зливався з іншими фігурами, такими як менестрелі, акробати, танцюристи; цей факт ілюструє Пітерборський Псалтир (Brussels, Bibliothèque Royale MS. 9961-2, fol. 14), в якому дурень, одягнений у ковпак, з блазнівською палицею в руках і шарфом, що зависає на ній, постає перед нами на ходулях у лівій частині сторінки. Англійські псалмописці, однак, були схильні виділяти цей тип персонажа, чий розвиток відтак можна прослідкувати більш точно у проміжку між тринадцятим та шістнадцятим століттями. Ранні зразки переважно підкреслювали природного дурня, одягненого в обноски і заледве чи куртуазного у своїх манерах, при цьому він нерідко зображався у протиставленні до царя, можливо, Соломона, через його прославлену мудрість. Так, у Біблії, ілюстрованій роботою Вільяма Девона (Cambridge, Emmanuel College MS. 2.1.6, fol. 174), лисий дурень кусає диск, який тримає у правій руці, а в лівій у нього – ломака. Цар, що тримає скіпетр у лівій руці, правою рукою висловлює жест несхвалення (його вказівний палець повчально піднятий вгору)”* [15, 68].

На основі цього прецеденту зі Святого Письма, моральні повчання середньовічної Церкви зображали дурня як нікчемну особу, приречену на муки неминучого вічного прокляття. Раз-у-раз в літературних пам'ятках зустрічаються грізні й безкомпромісні виступи проти всякого роду розважальників, списки яких, як правило, очолюють „fools”. Боротьба церковної літератури з блазнями і секуляризованою літургійною драмою, в якій все більше виявляється елемент гри, зростає, аж поки не закінчується закриттям суцвіття лондонських театрів у 1642 році. Цікаво, однак, що саме в такий активний період війни з блазнівським елементом маємо найбільший розквіт останнього. Згаданий вже нами Дженсон піднімає

питання: як ось це строге юдео-християнське уявлення про «дурня-грішника» переростає в образ універсального дурня у творах XV-XVI ст.? Це запитання вимагає широкого дослідження і є занадто складним для того, щоб відповісти на нього, оминувши культурно-релігійний аналіз кризи Середньовіччя. До певної міри, однак, відповісти на нього можна, якщо взяти до уваги цілий пласт розважальної літератури, часто просто усної і ярмаркової. Нас передусім цікавить божевілля як усвідомлена гра, як професійна розвага. Барбара Свейн і Дженсон, погоджуючись із нею, вважають, що дурень-грішник виходить за межі юдео-християнського поля й набуває універсальних розмірів через поступову амальгамацію біблійного *insipiens* із природою професійного дурня, який відігравав таку повсюдну й багатозначну роль у сфері світської розваги. Звичним заняттям моральних богословів було наголошення на рівності цих двох, нехай і різних за своєю природою, глупот – глупоти задля розваги, забави і глупоти біблійної, онтологічної (глупоти грішника). Іншими словами, будь-який вид розваги прирівнювався до гріха. Церква використовувала владу Святого Письма для того, щоб відкрито засудити, викрити театралів і жонглерів як таку категорію людей, що перебувала найдалі від можливості спасіння. І парадоксальним чином, хоч як це іронічно, ефект її зусиль був прямо протилежним. Як пише Дженсон, *„мало того, що їм просто не вдалося зламати дурня-блязня під тягарем вини, вони (моральні богослови – Г.П.) ще й до того ж, наділивши цю доволі незрілу і несформовану фігуру новим метафізичним значенням, проклали йому дорогу у прийдешніх роках до тріумфу «універсального дурня» як символу людської раси взагалі»* [22, 200]. Хоча атаки на акторів і світські розваги притаманні були християнській літературі протягом усього її ранньосередньовічного розвитку, кампанія проти дурнів, яка досягнула своєї кульмінації в “Кораблі Дурнів” і “*Encomium Moriae*”, схоже, розпочалася у XII столітті, коли Церква відчула найбільшу загрозу через швидке зростання секулярних елементів у середньовічній цивілізації. Ось два зразки таких випадів проти розваг в англійській письмових пам’ятках. У 1303 р. Роберт Меннінг написав розширену адаптацію англо-норманського довідника гріха, де поряд із сімома смертними гріхами (лінь він називає найбільшим гріхом англійців), десятьма заповідями, сімома чеснотами і дванадцятьма духовними благами знаходимо засудження користування пудрою серед жінок, носіння розкішного одягу, участь у турнірах, популярних забавах, а особливо у постановках чи перегляді міраклів поза межами церкви. У 1579 році сатирик і автор чималої кількості п’єс Стівен Госсон видає трактат з їдкою і нищівною критикою театру. Зібравши до купи *„поетів, дударів, гравців, блязнів і тому подібних гусениць країни”*, він нападає на поетів в широкому розумінні цього слова як на *„батьків брехні”*, а театр звинувачує в тому, що *„він обійшов Грецію своєю пожадливістю, Італію – своєю примхливістю, Іспанію – гординою, Францію – підступністю, а Німеччину – невситимістю”* [24, 195]. Ігровий елемент неминує проникає в

серйозність проповідей, сценічні реалізації повчально-моралізаторських вистав і, навіть, в негативного Диявола і його прибічників. Літургійна драма починає все менше відрізнятися від світських карнавальних дійств. Розглядаючи образ Пороку в пізній тюдорівській драмі-мораліте, британський дослідник Вілсон аналізує найнапруженіші моменти протистояння між моральним і розважальним елементами в англійському театрі другої половини XVI ст. і констатує наступне: *“... як до, так і після Реформації, нісенітниця, непристойний жарт, злоріччя, які (за словами Філіпа Стабба про Англію 1583 року) досягли такої досконалості, що не залишилося жодної частини Христового Тіла, яка би не була роздerta, – і всі вони вкладаються в уста представників зла. Драматурги могли як завгодно переконувати, що вони дотримувалися етичних норм, але результатом було те, що котрийсь прискіпливіший і строгіший проповідник не міг побачити жодної різниці між міраклем, драмою-мораліте і секулярною драмою. Священик кінця 14 ст., який атакував усі міраклі про Христа і Його святих на тій основі, що вони лише перетворювали чудеса і діла Божі на „ігри і грубі непристойності”, нічим не відрізняється від лондонських протестанських служителів, що атакували вистави та інтерлюдії у 1570-тих. Можна тут зацитувати погляди одного папіста і двох протестантів пізнього етапу тюдорівського правління. Вільям Рейнольдз з Дюєю у своєму творі „Спростування Уайтекера” (Париж, 1583) картає Джуела і Уайтекера за ‘такий спосіб блазнювання, бо ‘краще вже тоді втілитися в якогось веселуна, що розважає на сцені, у хутрянному ковпачку і з дерев’яним кинджалом в руках’ [27, 60].*

Незважаючи на означене протистояння, ігрове і розважальне начало, що належить радше до сфери естетичної (а не етичної), брало гору над критикою і спротивом з боку його переконаних неприятели. Найрозумніші з церковних проповідників усвідомлювали, що гомілія не здобуде великої кількості слухачів, якщо вона не буде прикрашена яскравими і комічними порівняннями, а її промовець не буде поводитися вільно й невимушено, не боячись порівняння з вуличними розважальниками. Якась частина Церкви підкорює сміх і розвагу служінню Богові і проповідуванню християнських цінностей. Передумови для цього процесу „воцерковління” сміху були закладені ще в епоху раннього Середньовіччя. В даному випадку цікаво зауважити, що Ле Гофф називає період VIII-X століть „ренесансом сміху”: *„Монахи, що мали утримуватися від сміху, створили вже собі шпарину для задоволення, яку виправдовувала Біблія – “Іоса топашорит” (жарти монахів) – збірку жартівливих загадок. У 9 столітті potentes – можновладці, церковна і світська верхівка – реабілітують культуру сміху при королівських та єпископських дворах. Цей сміх досить часто пародійний, бо християнство формує нову форму сміху, яка ґрунтується на переконанні, що треба сміятися з себе. З’являються пародії на відправи, на Євангелії і проповіді, які становлять гучнішу і провокаційнішу категорію свята” [3, 390].*

Польська англістка Ірена Яницька також зауважує, що вже у XII столітті священники вдавалися до таких проповідницьких засобів, які мали закладений у собі великий потенціал комічного: звернення до Бестіарію за порівняннями, використання народних жартів і мовлення простонародною мовою. Століттям пізніше жанр проповіді якісно змінює свою форму і зміст. Цю зміну *„приписують орденам жєбрущих ченців, що проповідували на загальноживаних діалектах і зробили величезний внесок у розвиток проповідництва того часу. Оуст (цей дослідник був переконаний, що проповіді драматизувалися – Г.П.) вважає, що саме через них настало відродження літературного реалізму. Ченець-жєбрак популяризував метод ілюстрації, і його ехетра часто базувалися на порівняннях, взятих із природи чи реальності. До того ж, він часто імітував методи світського розважальника, з яким конкурував у привабливості людей під відкритим небом. Анекдотичний матеріал, реалістичне ставлення до ехетра, поряд із драматизованим поданням сприяють появі й розвитку комічного елемента в проповіді”* [21, 38].

Стосовно прототипів біблійного дурня-грішника, що існували в англійській середньовічній культурі і в літературі зокрема, то, за розвідками Яницької, виокремлюється наступне. Очевидно, що англійський розважальник – у різних його різновидах – успадкував деякі з римських драматичних традицій, які ми вже згадували на початку цієї статті. І, напевно, від нього запозичені були методи виконання комічних сцен чи епізодів у звичайних світських виставах [21, 7]. Інша традиція, яка цілком могла вплинути на розвиток інституту блазня і його складних зв'язків із негативними персонажами англійської драми, – поганські ритуали й народні фестивалі. Пародійні дійства, танці з мечами, переодягання, маски, шоу були засобами розваги британців у час фестивалю. Вони продовжували існувати в лоні різних середньовічних інститутів, а особливо у Святі Дурнів і народній драмі [21, 8]. Німецький дослідник Крайзенах виділяє у Святі Дурнів (Свято Дурнів – народна назва святкування Нового Року в європейських храмах і колегіальних церквах, коли дрібний клір узурповував функції свого керівництва й перетворював церковні служби на бурлеск – Г.П.) хлопчика-єпископа, що з'являється в рукописі бенедиктинського монастиря, а Россітер стверджує, що першим із галасливих Іродів містерій був сам Король Дурнів [21, 8]. Відомо також, що і фарс розвивається не без запозичення Свята Дурнів [20, 8]. До XV ст. студенти створювали фарси, що брали свій початок із народних фестивалів. Бродячі студенти, голіарди, були задіяні у творенні драми про страсті Христові і, звичайно ж, брали активну участь у Святі Дурнів. Чеймберс привертає нашу увагу до того факту, що „*compagnies joyeuses*” у Франції, які перейняли Свято Дурнів, забезпечували комічними акторами релігійні вистави. Постаті диявола в різних інтерпретаціях Падіння Люцифера і Сходження до Пекла порівнюються з *„маскованими і чорними демонічними силами у Календах і Святі Дурнів”* [14, т. 2, 91]. За твердженням одного з дослідників середньовічної релігійної драми, між

Святом Дурнів, народними традиціями і релігійною драмою немає зв'язку, позаяк перші не були драмою в стислому розумінні цього слова [12, 151]. Інший дослідник (Чеймберс) зазначає, що Свято Дурнів було однією з найпопулярніших розваг в Англії XII-XIII ст. Описів цього дійства збереглося чимало [див.: 30, 345]. Підсумовуючи цей аспект проблеми, Яніцька припускає, що Свято Дурнів має під собою, по суті, своєрідну поганську реакцію на християнську віру. Зі своїми танцями, масками, перевдяганнями, і, передовсім зворотним, переверненим станом речей, особливо ж із пародією на месу, Свято Дурнів, за її словами, напевно, було „виразом розкріпачення середньовічної людини від тісних рамок католицизму” [21, 44].

Таким чином, маємо „короля дурнів”, що виконував функцію розважальника спільноти й блазнював. Сучасна література про комедію та комічні елементи в культурі зводить усе розмаїття поглядів на комізм до двох основних. Згідно з першим із них, комічне виникає з контрасту, здивування, несподіваного поєднання. Такої точки зору дотримувалися Шопенгауер, Вунд, Кант, Фройд та інші. Інша група критиків – Гоббс, Шауер, Бергсон – вважали, що в основі всіх комічних явищ лежить не що інше, як деградація. Цей другий список мав би очолити Аристотель (на думку польського вченого Завадського „Критичний перегляд найважливіших теорій комізму”). Роль дурня-розважальника, носія комічного елемента в аристотелівському розумінні, знаходить свій відбиток і в „літературі дурнів”, зокрема в поширених в Англії „*Діалогах між Соломоном і Маркольтом*” (європейський літературний персонаж Маркольт мав юдейське походження; в Англії, через ототожнення його з дійовою особою сатурналій, Маркольт був відомий також як Сатурн). Серйозні й доволі філософські діалоги між Сатурном і Соломоном в англо-саксонській версії згодом перетворюються на комічні бесіди, в яких Маркольт стає „*чинічним протагоністом дотепної перепалки і автором реалістичних жартів*” [33, 39]. Цей персонаж для окреслення його суперечливого походження заслуговує на окрему статтю. Ізраель Абрагамс каже, що вже в V столітті легенда про Маркольта набула широкого розголосу в Європі. Відомо, що папа Геласій I (492-496) виключив зі списку святоканонічних книг „*Contradictio Solomonis*”, оскільки цей твір ототожнювали з популярними діалогами між Соломоном і Маркольтом [36]. В англо-саксонській версії Сатурн у своїх відповідях на запитання Соломона спочатку грає роль надприродної істоти або чаклуна і представляє, за зауваженням Велсфорда [див.: 33, 37-39], „земну мудрість” у протиставленні до „мудрості, даної згори” царя Соломона. Тому від початку існував асоціативний зв'язок образу Маркольта зі злом. У XII ст. він повільно трансформується у селяка-хитруна, дурня-блазня з гротескною зовнішністю на ім'я Маркольт. Наведемо з праці Яніцької кілька прикладів із діалогів для ілюстрації блазнювання й дотепних жартів Маркольта:

Salomon: Whoo to that man that hath a double herte and in bothe weyes wyll wandre.

Marcholph: He that woll two weyes go muste eythre his ars or his breche tere...

Marcolph: A nakyd ars no man kan robbe or dispoyle...

Salomon: It is to be answered to a fole aftyr his folysshnes.

Tho sprange Marcolph out of the corner that he sat in, and sayde to the king: now have ye spokyn aftyr myn intent

(У перекладі: *Соломон*: Горе тому чоловікові, що має подвійне серце і ходитиме двома шляхами. *Маркольт*: Той, що захоче йти двома шляхами, мусить собі роздерти або зад або штани... *Маркольт*: Голий зад ніхто не може обікрасти, як і скористати з нього... *Соломон*: Дурневі слід відповідати згідно з його дурістю. Тут зірвався Маркольт з місця, де сидів, і промовив до царя: чи не заговорив ти тепер згідно з моїм наміром” [див.: 21, 46]).

Відповіді Маркольта часто недоречні й безглузді порівняно зі словами Соломона, хоч інколи і претендують на філософські роздуми простакуватого селюка. У другій частині твору форма діалогу зникає заради суто розповідного опису витівок Маркольта при дворі короля. Він перетворюється на типового блазня. Яніцька вважає, що тут Маркольт дуже нагадує веселуна, який з’являється на сцені у драмах-мораліте, і припускає, що “Діалоги між Маркольтом і Соломоном” знаходять своє продовження у тюдорівській комедії з її веселими персонажами і чудово розвинутим діалогом [21, 46]. Паралель між вуличним блазнем і Маркольтом виявляється в їх гротесковості, дотепності, мовних нісенітницях і каламбурах, бешкетних витівках. Більше того, самé (нехай не до кінця доведене) юдейське походження Маркольта, а відтак і старозавітний – моральний – вимір його глупоти, є готовим матеріалом для „реалізації” біблійного прототипу дурня-грішника.

Ще один факт, який сигналізує транспозицію дурня-розважальника і дурня-грішника – це тісний зв’язок між канонічними для середньовічної літератури сімома смертними гріхами, дияволом, Каїном, Юдою та іншими негативними персонажами англійської драми. Саме ці персонажі ставали об’єктами висміювання і глузування з боку глядацької публіки. Не раз людська Жадібність, висміяна, є готовим блазнем, а комічно зіграний Каїн розбавляє трагедію людського гріха.

Фіксуючи наявність розгорнутої групи персонажів містерійних циклів, не кажучи вже про драми-мораліте, обмежимо себе, для ілюстрації їхньої схожості з блазнем, колоритним образом диявола, тим паче, що він найчастіше відігравав роль розважальника у виставі. Дослідники неодноразово підкреслювали його суттєвість: „Для більшості середньовічних людей страх, який ми б не кваліфікували як реальний, спричиняв диявол, дуже конкретна і жива істота” [17, 155]. Томпсон у своїй праці „Історія диявола” пояснює природу цього явища простим психологічним захистом [31, 160]. Англійська дослідниця театру Філіс

Гартнол серед усіх комічних персонажів містерійних циклів – пастуха Мака, дружини Ноя, Ірода, солдатів Вифлеєму – на перше місце також ставить цей персонаж („завжди найбільшим комічним персонажем був сам Сатана”) [19, 46]. В іншій дослідниці, Маргарет Шляух, знаходимо значуще спостереження про схильність деяких авторів, скажімо, автора вікфільдського циклу “*трансформувати своїх дияволів у блазнів*” [29, 319]. Томпсон подає опис середньовічного диявола на основі досліджень сценічних вказівок і ремарок, а також кошторисів театральних інсценізацій: „*Диявол був чорний, з козячими рогами, осячними вухами, роздвоєними копитами і величезним фалосом. Він був, фактично, Сатиром старих діонісійських процесій, духом природи, істотою веселої свободи і неприборканого задоволення життям*” [32, 162]. Багатьма своїми атрибутами цей образ споріднений із вуличним блазнем. Його поведінка на сцені нагадує ідею біблійного дурня. Особливо це видно у виставах йоркського циклу, де Люцифер ніби і вписується в загальну схему прославлення, але його самовихваляння і арогантна поведінка радше натякають на те, що не за горами вистава про Ірода і Пилата. У першій виставі циклу з міста Таунлі порожнеча його слів стає тим, що в літературі прийнято називати *bathos* – переходом від високого до комічного.

В епізоді спокуси Єви, який традиційно містить елемент розваги в стосунку до диявола, останній з’являється на сцені, щоб зіграти мета-театр перед Євою. Відповідно, він мусить бути спокусливо одягненим, про що і свідчать сценічні ремарки честерського і йоркського циклів [21, 56]. Диявол завжди постає фігурою, що ставить себе на місце Бога і не має свідомості того, що Бог є Богом (це перегукується з численними зображеннями блазнів, що грають царів, в англійських псалтирях). У драмі “*Cursor Mundi*” (бл. 1300 р.), яка пізніше вплинула на формування йоркського і вікфільдського циклів, незнання дияволом того, що Христос є Богом, очевидна в популярній для тогочасної драматургії сцені Спокуси. У честерському і йоркському циклах у сцені спокуси Христа в пустелі невігластво Диявола служить виправданням для девальвації святих цінностей, і тим досягається ефект бурлеску, що було цілком в моді тогочасної літератури. Звісно ж, глядачі розуміли, що мова йшла про 40-денний піст, але в такий спосіб серйозний текст Євангелія служив розвазі й повчанню одночасно. Фактично, Диявол виконував роль дурня-розважальника, хоча кожен глядач міг вгадати в ньому себе – дурня-грішника. Зло тут перепліталось з глупотою та невіглаством, хоч насправді, згідно з Писанням, Диявол прекрасно знав, ким був насправді Христос. У честерській виставі Диявол каже до людей про Христа:

*It seemes he thought heaven were his,
so stout a syre is he.*

(“Таке враження, що він вважає, ніби небо належить йому / Так він вже цього певний”).

Глядачі чудово знали, що небо належить Христу, і глузування Диявола над Христом обертається проти нього самого. Диявол сам ставить

себе в позицію дурника, іронічно називаючи себе „моя величність”. Знову, як у Святі Дурнів, ми спостерігаємо зміну звичного порядку речей.

Таким чином, презентований огляд окремих зразків англійської літератури пізнього Середньовіччя дозволяє говорити про надзвичайно складний процес транспозиції розважального начала в англійській секулярній літературі із повчальним елементом клерикальних жанрів. Це привело до появи оновленого образу блазня, озброєного не лише гумором і грою, але і глибоким біблійним змістом. У цьому пізньосередньовічному блазні ми бачимо приклад того, як англійська література знаходить компромісну точку перетину між світською і церковною гілками, поступово сплітаючи їх в одне, підводячи літературу в такий спосіб до нового історичного етапу.

1. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
2. *Гейзінга Й.* Homo Ludens. – Київ: Основи, 1994. – 250 с.
3. Історія європейської ментальності / За ред. Петера Дінцельбахера; Пер. з нім. Володимир Кам'янець. Літопис. – Львів, 2004. – 715 с.
4. Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков. – М: Наука, 1972. – 531 с.
5. *Паньков Н. М.М.* Бахтин: ранняя версия концепции карнавала // Вопросы лит. – М., 1997. – № 5. – С 87-122.
6. Повна Симфонія до Святого Письма Старого і Нового Завіту / Укл. і відп. ред. П. Смука. – Львів: Свічадо, 2004. – 1312 с.
7. Средневековый Бестиарий = The Medieval Bestiary: [Текст и миниатюры / Авт. ст. и коммент. К. Муратова; Пер. старофр. стихов В. Микушевича.] – М.: Искусство, 1984. – 242 с.
8. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Рим: Вид. ОО. Василян, 1963.
9. *Татаркевич В.* Історія філософії. – Т.1: Антична і середньовічна філософія. – Львів, Монастир Монахів Студійського Уставу, Видавничий відділ „Свічадо”, 1997.
10. *Chambers, E.K.* The Medieval Stage. 2 vols., Oxford, 1909.
11. *Chaucer, G.* The Canterbury Tales. A Selection., Penguin Popular Classics, 1996.
12. *Craig, H.* English Religious Drama of the Middle Ages. Oxford, 1955.
13. *Creizenach, W.* Geschichte des Neueren Dramas (erster Band) Halle, 1911.
14. *Davidson, Ch.* Studies in the English Mystery Plays. Yale University, 1892.
15. *Davidson, Clif.* Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580. Kalamazoo, Michigan, 1991.
16. *Delmer, F.* Sefton English Literature from Beowulf to T.S. Eliot. For the use of schools, universities and private students, Weidmann, Dublin/Zürich, 1967.
17. *Dinzelbacher P.* Die Realität des Teufels im Mittelalter: P. SEGL (Hg.), Der Hexenhammer, Köln, 1998, 151-75.
18. Everyman and Medieval Miracle Plays. Ed. by Arthur C. Cawley. London: J.M. Dent & Sons, 1956.

19. *Hartnoll Ph.*, *The Theatre. A Coincise History*. London: Thames and Hudson, 1998.
20. *Huizinga, J.* *The Waning of the Middle Ages*, London, 1944.
21. *Janicka, I.* *The Comic Elements in the English Mystery Plays Against the Cultural Background (particularly art)*. Poznan, Towarzystwo Przyjac. Nauk. Wydz. filolog.-filozof. Prace komisji. filolog. T. 16 Zesz. 6, 1962.
22. *Janson, H.W.* *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Inst., University of London, 1952.
23. *McLeish, K., Unwin, S.* *A Pocket Guide to Shakespear's Plays*, London: Faber and Faber, 1998.
24. *An Outline History of English Literature. Volume I: To Dryden*. By William Bradley Otis and Morris H. Needleman, 4th edition, Barnes and Noble Inc. N.Y. 1952.
25. *Owst, C.R.* *Literature and Pulpit in Medieval England*. Cambridge, 1933.
26. *The Oxford Companion to the Theatre*. Ed. by Ph. Hartnoll and P. Found. Oxf. U. Press, 1996.
27. *The Oxford History of English Literature. English Drama 1485-1585*. By F.P. Wilson, ed. by G.K. Hunter, Clarendon Press, Oxford, 1990.
28. *Rossiter, A.P.* *English Drama from early Times to the Elizabethans*. London, 1958.
29. *Schlauch, M.* *English Medieval Literature and Its Social Foundations*. Warszawa: PWN, 1956.
30. *Strutt, J.* *Sports and Pastimes of the People of England*. London, 1855.
31. *Swain, B.* *Fools and Folly during the Middle Ages and Renaissance*. N.Y.: Columbia Univ. Press, 1932.
32. *Thompson, R.L.* *The History of the Devil*. London, 1939.
33. *Welsford, E.* *The Fool*. London, 1935.
34. *Willeford, W.* *The Fool and His Sceptre. A Study of Clowns and Jesters and their Audience*. London: Edward Arnold (Publishers) Ltd. 1969
35. *Zawadski, B.* *Przegląd krytyczny ważniejszych teorii komizmu*. *Przeł.Filoz.* vol. 32, 1929.
36. www.authorama.com/delight-10.html / *The Book of Delight and Other Papers – Notes by Israel Abrahams*.

Summary

The article is dedicated to the problem of transposition of variety genre in English literature of late Medieval period. Evolution of a Biblical fool and folklore gester is investigated on the material of English secular literature with didactic elements.

Стаття надійшла до редколегії 17.09.2005