

(сліпе підкорення волі богів, пасивність, трагічне безвихідне становище) із власними автохтонними елементами (якісно нове ставлення до таких понять, як “бог”, “доля”, “фатум”). Баналізація та дегероїзація образу здійснюється шляхом втрати сили важливості дару пророцтва, виведенням провидиці на перший план романної оповіді. Конфлікт протистояння особистості – натовпу (духовність – моральна сліпота) не має подієвого характеру, а швидше переходить у внутрішнє протистояння (усвідомлення Кассандрою власного безсилля, неможливості активних дій зі своєї сторони). Підкреслена віддаленість автора-публікатора (роман побудований “текст у тексті”) породжує ілюзію достовірності, створює ефект об’єктивованої суб’єктивності нарративу, саме так Голдінг завуальовує певну міру іронічності щодо класичного зразка. У цьому випадку можна говорити про деміфологізацію традиційного образу та налагодження міжлітературної комунікації.

Список використаних джерел

1. Владимірова Н.Г. Поетика романа У. Голдинга “Двойной язык” / Н.Г. Владимірова // Вестник Новгородского государственного университета. – 2000. – №15. – С. 75-80.
2. Голдинг У. Двойной язык: Роман / У. Голдинг ; Пер. с англ. И. Гуровой. – М.: ООО “Издательство АСТ”: ЗАО НПП “Ермак”, 2004. – 235 с.
3. Нямцу А.Е. Русская литература в контексте мировых традиций [Текст]: учеб. пособие / А.Е. Нямцу – Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. – 424 с.
4. Нямцу А.С., Литвинюк О.М. Міфопоетика Вільяма Голдинга: монографія / А.С. Нямцу, О.М. Литвинюк. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 232 с.
5. Connor Steven. The English Novel in History : 1950-1995. L. & N. Y, 1996. – 145 p.
6. Ronald Carter and John McRae The Routledge History of Literature in English – Britain and Ireland, London, 1997, P. 509-510.

Summary. The article deals with the analysis of the peculiarities in the reception and interpretation of the traditional image in W. Golding's novel “The Double Tongue”. In his work the author considers tragic events and problems of contemporaneity by referring to legendary and mythological traditional material.

Key words: antique and biblical tradition, traditional image, interpretation.

УДК: 821.111: 82-2

О.Є.Лілова

ПЕРСОНАЖІ-АЛЕГОРІЇ У П'ЄСІ ДЖОНА СКЕЛТОНА “ВЕЛИЧНІСТЬ” (БЛ. 1519–20)

Об'єктом аналізу в статті є особливості конструювання алегоричних образів у п'єсі Джона Скелтона “Величність” (бл.1519-20). Показано, що, хоча негативні персонажі-алегорії в цій інтерлюдії створені на основі абстрактної ідеї, їм надано не узагальнено-типових характеристик, а індивідуальних рис реальних прототипів – політичних діячів при дворі короля Генріха VIII. Таке художнє рішення англійського драматурга, вочевидь, продиктовано ідейною спрямованістю твору.

Ключові слова: алегорія, інтерлюдія, мораліте, ранньотюдорівська драма, образи персонажів, Джон Скелтон.

Ранньотюдорівську інтерлюдію справедливо вважають надзвичайно важливою ланкою в історії становлення англійської ренесансної драми. Цей різновид театрального дійства не випадково перебуває в центрі уваги таких сучасних науковців, фахівців з історії англійської літератури, як Г. Волкер, П. Гаппе, Ж.-Р. Дебакс [8; 3; 2] та ін.

Інтерлюдія характеризується амальгамністю жанрової структури, до якої увійшло чимало елементів середньовічної драматургії. Зокрема, одним з принципів творення художнього образу, що активно застосовувався в інтерлюдіях першої половини XVI ст., був принцип алегорії. Як відомо, своєї найбільш яскравої художньої реалізації алегорія отримала у середньовічних мораліте, де діяв цілий набір алегоричних фігур, добре відомих глядачеві. Уже в той момент, як алегоричний персонаж з'являвся на сцені, певним чином зодягнутий та наділений певними атрибутами, що розкривають його внутрішню сутність, у свідомості глядача виринала ціла низка

асоціацій, пов'язаних з цією дійовою особою. Так, приміром, Лінощі зазвичай поставали у вигляді розхристаного, недбало зодягнутого, непричесаного нероби, у штанах, що провисають по коліна, та з подушкою під пахвою, аби мати, куди притулити голову, тільки-но заманеться відпочити. Варто зазначити, що глядач в алегоричному театрі отримувал неабияке задоволення від декодування таких образів персонажів. При цьому костюми та зовнішній вигляд можна вважати невербальними прийомами стереотипізації алегоричних персонажів. Тож, візуалізація персонажу постає необхідною передумовою творення сценічного алегоричного образу, кожна деталь зовнішнього вигляду якого має працювати на розкриття сутності алегорії.

В інтерлюдії Джона Скелтона “Величність”, що була написана, згодом, у 1519–20 рр., повною мірою використовується такий спосіб сценічної презентації образів персонажів, як алегорія. У цій п'єсі, так само, як у мораліте, негативні персонажі (зокрема, Fansy, Folly, Counterfeit Countenaunce, Crafty Conveyaunce, Clokyd Colusyон, Courtly Abusyон) протиставляються персонажам позитивним (Wealthful Felicity, Measure, Perseveraunce та ін.). Сили добра і зла ведуть між собою боротьбу за прихильність суверена на ім'я Величність. Це молодий принц, який стоїть на порозі дорослого життя і має обрати для себе життєві пріоритети. Негативні персонажі у п'єсі Дж. Скелтона об'єднані однією ідеєю, а саме: облудна удаваність, брехня, фальш. Вони вдаються до різноманітних витівок та каверз, змовляються між собою, влаштовують підступні пастки, тобто роблять все, аби обдурити Величність, використовуючи довірливість та наївність принца. Предметом аналізу у статті постають особливості творення алегоричних образів в інтерлюдії Дж. Скелтона “Величність”. Водночас особливої уваги приділяється специфіці алегоричної образності в англійській драмі першої половини XVI ст., зокрема здатності алегорії реагувати на актуальні події суспільно-політичного життя країни, відповідати на політичні виклики тогочасся.

Встановлення точної дати написання та виконання п'єси “Величність” стало каменем спотикання у сучасних дослідженнях з ранньотюдоровського театру. Зазвичай літературознавці наголошують на тому, що ця інтерлюдія була написана на “злобу дня”. Тож, у них закономірно виникає спокуса відшукувати паралелі між змістом твору та тими подіями, що відбувалися у суспільно-політичному житті Англії часів царювання короля Генріха VIII [зокрема: 8, 61]. Деякі дослідники вбачають у п'єсі “Величність” сатиру на діяльність кардинала Томаса Волсі, харизматичного політика макіавеллівського типу, котрий протягом певного часу мав необмежений вплив на монарха. Інші співвідносять зміст твору із надмірною й абсолютно безцільною розтратливістю, якою характеризувалася зовнішня політика Генріха VIII у 1514–16 роках (зокрема, щедра фінансування витрат на утримання армій Риму та Швейцарських кантонів) [див., приміром: 9, 62–63]. Сучасний британський дослідник Г. Волкер у своїй ґрунтовній праці, що присвячена особливостям розвитку театральних практик в тих політичних умовах, що склалися при дворі Генріха VIII, спростовує обидві точки зору [8]. На думку літературознавця, наші уявлення про постать Волсі жодною мірою не відповідають тому образу злих сил, що формується у п'єсі Скелтона навколо шістьох пройдисвітів. Прототип від героїв відрізняє хоча б те, що негативні персонажі в інтерлюдії “Величність” постають зятими франкофілами, у той час, як Волсі був відомий як виразник анти-французьких настроїв при англійському дворі [8, 65]. Що ж до сатири на політичні рішення Генріха, що її ніби-то містить п'єса “Величність”, то Джон Скелтон навряд чи пішов би на ризик зіпсувати стосунки з монархом своєю критикою його дій. Адже, як відомо, Скелтон був учителем і наставником Генріха до 1502 року. Вірогідно, драматург мав особливі почуття до Генріха і тоді, коли той уже став дорослою людиною та королем Англії. До того ж, невдовзі після того, як Генріх VIII зійшов на англійський престол, Скелтон полишив королівський двір, отримавши посаду священника – rector of Diss – у Норфолку, а згодом і у Вестмінстері. Тож, скоріш за все своєю інтерлюдією “Величність” автор намагався привернути до себе увагу короля та відновити свої позиції придворного поета. Зрозуміло, що написаний з цією метою твір мав би демонструвати прихильність і до монаршої особи, і до владної політики.

Не заперечуючи самого факту, що інтерлюдія Скелтона є п'єсою з вагомим політичним підтекстом [8, 65], Г. Волкер висуває та обґрунтовує іншу версію того, які саме події при дворі Генріха VIII могли стати приводом для написання “Величності”. На думку науковця, негативні персонажі драми списані з членів Таємної Ради (Privy Council), ганебну анти-державницьку діяльність якої було гучно викрито у травні 1519 році. Функції та обов'язки усіх шести учасників Таємної Ради було передано до іншої державної структури, її казну – реорганізовано, а самих радників розігнано [8, 70]. Принагідно зазначимо, що, посідаючи престижні посади при дворі англійського короля, члени Ради водночас виступали емісарами Генріха при дворі правителя Франції. Саме французькі манери, одяг, звички шести фаворитів, а також їхня зарозумілість та зневажливо-презирливе ставлення до інших придворних, яких вони вважали невартими своєї уваги невігласами (як про це сказано в історичних хроніках Едварда Голла [цит. за: 8, 67]), викликали обурення в оточенні Генріха. Зрештою це змусило короля переглянути своє ставлення

до діяльності Таємної Ради. Політичний резонанс навколо цієї справи, відомої під назвою “the expulsion of the minions of 1519”, мав продемонструвати, що король, хоча й довірився в якийсь момент своїм підступним радникам, які ледь не прибрали владу в країні до своїх рук, втім, зміг вчасно повернути на шлях істини та правдивого служіння своєму народові. Подібний висновок також впливає із інтерлюдії Джона Скелтона “Величність”, яку можна тлумачити як урок політичної освіти, поданий молодому правителю, з метою навчити його давати собі раду з власним господарством, зокрема, та з державою в цілому.

Головну ідею п’єси можна висловити таким чином: в усіх своїх справах, тим більше, коли йдеться про справи державні, людина повинна передовсім керуватися почуттям міри. Тільки-но в результаті інтриг та змов між підступними шахраями, Міру виганяють з маєтку Величності, а Свобода стає абсолютно вільною від будь-якого морального стримування та раціонального контролю, життя головного героя перетворюється на руїну. У фіналі п’єси Величність рятують Добра Надія (Good Hope), виправлення (Redresse), Обачливість (Sad Circumspession) та Наполегливість (Perseverance).

Принагідно зазначимо, що за часів правління королеви Єлизавети I Тюдор, в період найвищого розквіту англійської ренесансної літератури, Велич чи Величність (Magnificence) вважалася найбільшою особистою чеснотою. Наслідуючи Арістотеля, під Величністю розуміли не просто вміння подати себе, пишноту та розкіш вбрання, вишукане поведіння чи зовнішню красу. Єлизаветинцям йшлося, насамперед, про велич духу, великодушність та обдарованість людини усіма хорошими якостями, якими тільки може її наділити природа [4, 189]. Вочевидь, запозичені з класичних джерел уявлення про Величність як про етико-філософську категорію та моральний імператив людини активно обговорювалися уже при дворі Генріха VIII, у тому духовно-інтелектуальному середовищі, що сформувалося завдяки культурницькій діяльності англійських гуманістів на чолі з Томасом Мором. Тож, не випадково фігура англійського монарха співвідноситься в п’єсі Скелтона саме з Величністю. Такий алегоричний зміст образу правителя, безперечно, надає інтерлюдії потужного дидактико-філософського звучання.

Водночас, “Величність” постає яскравим прикладом сценічної реалізації цілої низки популярних ранньотюдорівських театральних прийомів та драматургічних технік. Так, п’єса є наочною ілюстрацією того, як в ході театралізованого дійства використовувалися просторові можливості Тюдорівської зали, де в ті часи здійснювалася постановка переважної більшості інтерлюдій. В інтерлюдії “Величність” політичний статус придворного, міра його наближеності до монаршої особи позначаються також і на тому, де саме знаходиться персонаж – ближче чи подальше від “високого столу”, тобто господарського сектору зали. Так, коли Міра впадає у Величності в немилість, вона не наважується наблизитися до господаря та заговорити з ним [7, 389]. Посередником у стосунках між героями стає Cloked Colusion, який ніби-то береться владнати непорозуміння між ними, а насправді підступно зводить ще більший наклеп на Міру, звинувативши останню в хабарництві.

Окрім того, у деяких сценах інтерлюдії “Величність” гра відбувається одночасно на двох кінцях Тюдорівської зали так, ніби персонажі не бачать одне одного. Це було можливим завдяки тому, що ввечері зала освітлювалася смолоскипами. Один смолоскип давав стільки світла, що його вистачало, аби побачити у колі невеличкого радіусу лише кількох акторів, а не всю залу в цілому. Сама ж зала була настільки великою, що її простору вистачало для того, щоби організувати там щонайменше два ігрові центри. Як зазначають укладачі монографії з історії англійської драми, що вийшла друком під редакцією Т.В. Крейка, актори в інтерлюдії “Величність” могли продовжувати грати свої ролі, навіть перебуваючи за межами ігрового ядра театрального дійства [6, 89].

Так само, як і в інших інтерлюдіях, написаних для Тюдорівської зали, у п’єсі Скелтона оголошується про вихід персонажів за кілька секунд до їхнього приєднання до ігрового поля вистави. Це також було обумовлено просторовою організацією помешкання, в якому прості люди, аби побачити спектакль, гуртувалися біля входів і мали трохи посторонитися, щоб дати дорогу акторам. Активне залучення глядацької аудиторії до ігрового простору п’єси, відображення у творі актуальної суспільно-політичної проблематики – ці типові риси поетики ранньотюдорівської інтерлюдії знайшли свої яскраве вираження також і у творі Дж. Скелтона “Величність”.

Надзвичайно цікавим видається використання в інтерлюдії Дж. Скелтона алегоричних персонажів, що було характерною поетологічною ознакою середньовічного мораліте. Нерідко до алегорії як до способу сценічної презентації персонажу зверталися і автори ранньотюдорівських інтерлюдій (зокрема, Дж. Растелл, Г. Медволл, Н. Юдалл та ін.). Невипадково найбільш яскравими образами-алегоріями в інтерлюдії “Величність” є образи негативних персонажів. Це також пов’язано із традиціями театральних практик Середньовіччя. Як відомо, у мораліте головний конфлікт розгортався у площині етико-моральних переконань людини. Центральним персонажем п’єси поставав герой на ім’я Людство, Кожен, Всі, Світ тощо, за душу якого свій

запеклий бій вели чесноти та вади людської природи. Кожен глядач мораліте мав би ототожнювати себе із головним героєм п'єси та протягом дії, так само, як він, відчувати потяг саме до вад – Лінощів, Розпусти, Гордині, Марнославства та інших найпривабливіших та найпокусливіших героїв мораліте. Без цього зачарування глядачів персонажами-вадами неможливо було б змусити їх пройти разом з головним героєм п'єси шлях, що веде до морального падіння та руйнації власної особистості, і таким чином досягти основної – повчальної – мети мораліте. А саме, наочно продемонструвати, що чекає на людину, яка виказує слабкість до гріхів та вад власної природи. У фіналі мораліте надію на спасіння душі героєві дає розкаяння у скоєному та звернення по допомогу до чеснот, які раніше видавалися йому такими прісними та нудними.

Всі негативні персонажі інтерлюдії “Величність” – веселі, розкуті, вдягнуті за останньою модою, впевнені у своїй звабливості франти. Таким є, зокрема, Counterfeit Countenance, тобто “фальшивий, удаваний вигляд”. Цей лицемірний тип заявляє таке: “This worlde is full of my folly” (рядок 411) [7, 361]. Персонаж входить до дії інтерлюдії з довгим монологом, у якому говорить про те, що кожен щось із себе удає, тож у світі повно підробок: удавана молитва, удавана совість, удаваний смуток, удавана святість, удавана розсудливість, удавана мудрість тощо (рядки 466-471) [7, 362]. Не менш пихатими та зарозумілими є Crafty Countenaunce – уособлення віроломної брехні, ловкий хитрун, майстер переповідати неправдиву, перекручену інформацію, чи Clokyd Colusyон – пліткар і таємний змовник. Як зазначається у переліку діючих осіб до п'єси, протягом усього дійства цей персонаж постає замаскованим під священика [7, 351]. До речі, цей підступний придворний залицяльник, нахаба-франт так і сипле французькими словами та виразами. Ще одним специфічним алегоричним персонажем в інтерлюдії постає Courtly Abusyон – уособлення придворних образ. Лише Fansy та Folly з усієї компанії, як видається, є більш-менш узагальненими типажми, звичними для тюдорівського глядача, до якого б соціального прошарку він не належав та яким би обізнаним у державних справах він не був. Так, Примха чи Каприз (Fansy) носить костюм дурня, хоч і намагається прикрити його розкішним одягом придворного, видаючи себе за “Largesse” (Щедрість). Проте, сам зовнішній вигляд героя, (як зазначається у настановах до твору, цю роль мав грати хлопчик або карлик [7, 351]), вступав у дисонанс з його амбітним само-називанням і не залишав глядачам вистави жодних сумнівів щодо його справжньої сутності. Безглуздя (Folly) не приховує своєї природи професійного блазня. Зокрема, на це вказує блазнівський жезл з брязкальцем (bauble), що його не випускає з рук цей герой п'єси Скелтона.

Завдяки настановам своїх підступних радників Величність опиняється на межі відчаю, він постає фінансовим та моральним банкрутом. Яскравим свідченням цілковитої розбещеності героя є його монолог, який він виголошує наодинці після того, як його полишають Felycyte, Lyberte та Fansy (рядки 1455–1512) [7, 385]. Величність порівнює себе з великими мужами минулого та героями античної міфології. У своїй зарозумілій пихатості він ставить себе вище за Александра Македонського та Юлія Цезаря, говорить, про те, що ані Геркулес, ані Тезей не могли би скласти йому достойної конкуренції: “My name is Magnyfycence, man most of might” (рядок 1491). Ця промова, вочевидь, постає чинником стереотипізації персонажа в той момент його існування, коли його полишила Міра. Адже, даний монолог споріднює його з Іродом, Пілатом та іншими тиранами з циклів містерій [7, 385].

Таким чином, у п'єсі Джона Скелтона начебто розігрується хрестоматійний для літератури Середньовіччя сюжет про мирські випробування та спокушання правителя, що є намісником Бога на землі. Саме в момент його падіння (морального та буквально – фізичного, адже Величність опиняється на підлозі) на сцені з'являються Негаразди та Злидні. Останній (Poverty) тягне за собою солом'яний килимок, пропонуючи герою звикати спати на цій твердій постелі, задовольнятися крихтами хліба на обід та ходити загорнутим у ковдру замість багатого вбрання (рядки 2003–2017) [7, 396]. Величність позбавляється свого одягу, отримуючи його назад наприкінці п'єси, після того, як проходить через спокутування своїх гріхів та духовне очищення (рядок 2403) [7, 404].

Водночас, не можна не побачити суттєвої відмінності між традиційними алегоричними персонажами, що є, так би мовити, вічними образами середньовічного мораліте, та алегоріями шахраїв (принаймні, чотирьох з них) в інтерлюдії “Величність”. Якщо у випадку с першими засоби творення сценічних алегорій – одяг і зовнішній вигляд, манери, стиль поведінки, мова – сприяють тому, що образ постає впізнаваним, стереотипним, традиційним, то алегоричні образи шахраїв, навпаки, вибудовуються на основі конкретизації, акцентування тих якостей, що були притаманні тому чи іншому прототипу, конкретній особі. Неозначено-особовою, так би мовити, матричною основою для створення цих образів постають алегорії Примхи та Безглуздя. В кожному з чотирьох випадків ця алегорія набуває індивідуальних рис і таким чином співвідноситься не з узагальненим носієм тих чи інших якостей людської природи, а з конкретною людиною. Отже, Counterfeit Countenaunce, Crafty Conveyaunce, Clokyd Colusyон та Courtly Abusyон в інтерлюдії Скелтона

сполучають у собі стереотипність алегоричного образу з індивідуальністю конкретного політичного діяча при дворі Генріха VIII. При цьому слід зауважити, що глядачеві вистави було б набагато легше розпізнавати ці образи інтерлюдії Скелтона, аніж читачеві тексту п'єси. Тим більше, що для нашого сучасника вони не несуть жодної інформації про своїх реальних прототипів.

Коли йдеться про алегорію як про основний художній прийом у середньовічному мораліте, то найавторитетнішим науковим дослідженням на цю тему дотепер залишається робота англійського дослідника К. Л'юїса "Алегорія любові" (1936). Окреслюючи відмінність між алегорією і символом, науковець зазначає, що в основі принципу алегоризації лежить матеріалізація, уречевлення нематеріальних субстанцій – пристрастей чи думок, в той час, як символ утворюється в ході зворотної операції, тобто, коли матеріальне наділяється певним нематеріальним змістом. При цьому, К. Л'юїс визначає символізм як спосіб мислення, а алегорію як спосіб вираження ("symbolism is a mode of thought, but allegory is a mode of expression") [5, 48].

Розвиваючи думку видатного науковця, чимало з його послідовників намагалися уточнити сутність і зміст середньовічної алегорії. Так, сучасна американська дослідниця Н. Крон Шміт наголошує на тому, що у свідомості середньовічної людини не існувало чіткого розподілу між матеріальним та нематеріальним, а явища, яких не можна побачити на власні очі та до яких не можна доторкнутися, видавалися їй не менш реальними за ті, що оточували її в її емпіричному світі [1, 306–307]. Тож, як висновує Н. Крон Шміт, алегорії в мораліте набагато більше, ніж ми гадаємо, співвідносилися в уявленні середньовічного глядача із реальною дійсністю [1, 313]. Дане зауваження видається вельми слушним, адже абстрактна субстанція може бути осягнутою саме через свої конкретні прояви в світі речей. Подібно до того, як сутність фальші чи удавання в інтерлюдії "Величність" відкривається в особах негативних персонажів-алегорій. Як зазначалося вище, ці конструкти сповнюють життєвої енергії не просто в результаті оприявлення абстрактної ідеї в людській подобі, а й внаслідок надання ним індивідуальних рис реальних прототипів.

В контексті художніх пошуків ранньотюдорівських драматургів творчий задум Скелтона створити негативні алегоричні образи, відштовхуючись від певної морально-філософської категорії, але враховуючи при цьому особистості конкретних носіїв цієї якості, видається напрочуд оригінальним та новаторським. Вочевидь, цей прийом підпорядковується всій ідейній настанові інтерлюдії "Величність". На перший план у ній виведені не питання особистого морально-етичного вибору, а проблеми суспільно-політичного життя країни. Ці проблеми виявляються на прикладі окремого домогосподарства, що виступає тут аналогією англійського королівського двору. Відповідно, основним принципом структурування дії в інтерлюдії Скелтона постає не типове для мораліте чергування сцен із алегоричними образами чеснот та вад, які борються за душу людини, а обігрування протокольних аспектів процедури аудієнції у монарха в боротьбі за його прихильність. Що ж до образів пройдисвітів, тимчасових фаворитів правителя в п'єсі "Величність", то вони демонструють здатність середньовічної театральної алегорії трансформуватися в бік набуття нею персональних характеристик та означено-особових рис.

Список використаних джерел

1. Crohn Schmitt N. The Idea of a Person in Medieval Morality Plays / N. Crohn Schmitt // The Drama of the Middle Ages. Comparative and Critical Essays/ Ed. by C. Davidson, C.J. Gianakaris, J.H. Stroupe. – New York: AMS Press, 1982. – P.304-315.
2. Debax J.-P. Complicity and Hierarchy: A Tentative Definition of the Interlude Genus / J.-P. Debax // Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality/ Ed. By P. Happй and W. Ньскен. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.23-42.
3. Happй P. Introduction / P. Happй // Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality/ Ed. By P. Happй and W. Ньскен. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.7-21.
4. Jones M. The Court and the Dramatists / M. Jones // Stratford-upon Avon studies 9. Elizabethan theatre. – London: Edward Arnold Ltd, 1966. – P.169-195.
5. Lewis C.S. The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition / C.S. Lewis. – Oxford: Oxford University Press, 1953. – 378p.
6. Sanders N. The Revels. History of Drama in English/ N. Sanders, R. Southern, T.W. Craik, L. Potter / General Editor T.W.Craik. – Volume II. 1500-1576. – London: Methuen, 1980. – 290p.
7. Skelton J. Magnyfycence / J. Skelton // Medieval Drama: An Anthology / Ed. by G. Walker. – Oxford: Blackwell Publishers, 2000. – P.351-407.

8. Walker G. Plays of Persuasion. Drama and politics at the Court of Henry VIII / G. Walker. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 244p.
9. Wilson F.P. The earlier Tudor Morality and Interlude / F.P. Wilson // The Oxford History of English Literature/ Ed.by G.K. Hunter. – Oxford: Clarendon Press, 1969. – P.1-46.

Summary. The peculiarities of constructing the allegoric characters in J. Skelton's play Magnyfycence are under analysis in the article. Though all negative allegoric images in this interlude are created on the basis of some abstract idea they appear to be endowed with the individualised features of real prototypes – certain politicians at Henry VIII's court – rather than represent generalised types. This approach was evidently determined by the ideology of the play.

Key words: *allegory, interlude, morality, early Tudor drama, characters, John Skelton.*

УДК 821.161.2-94.09'06

Н.С. Мажара

ДЕФІНІЦІЯ МЕМУАРІВ ЯК МЕТАЖАНРУ: ПАМ'ЯТЬ І СУБ'ЕКТИВНІСТЬ

У статті автор розглядає пам'ять і суб'єктивність як основні жанротворчі домінанти мемуаристики. Зазначені категорії аналізуються та тлумачаться як жанрове ядро в системі мемуарів як метажанру.

Ключові слова: *мемуари, метажанр, жанр, жанрове ядро, жанротворча домінанта, пам'ять, суб'єктивність.*

Звернення до пропонованої теми розвідки зумовлене молодослідженністю питання визначеності стійких жанротворчих домінант у мемуарах як наджанровому утворенні документалістики. У літературному процесі сучасності, де зазвичай переважають не надто традиційні принципи генологічного поділу, генерика все одно залишається основоположним елементом систематизації художнього-документального матеріалу, в сфері функціонування якого останнім часом спостерігається помітний інтерес до осмислення категорій “жанр” / “метажанр” з урахуванням найновітніших наукових досягнень.

Метою нашого дослідження є спроба окреслити специфіку пам'яті та суб'єктивності як жанротворчого ядра метажанрової парадигми мемуарів. Всі ці риси є самодостатніми лише у поєднанні, адже разом вони творять теоретичну модель мемуарного наджанру.

Для кожного історичного періоду характерним є вироблення власної системи жанрів, у межах якої вони співвідносяться один з одним, залучаючи різну за ступенем активності своїх компонентів жанротворчу силу, що бере участь в організації генологічної структури. Складність для дослідників полягає у тому, щоб виявити ці активні компоненти-домінанти, окреслити їх специфіку. Це насамперед пов'язано з тим, що поняття жанру є рухомим і в залежності від етапів розвитку літератури змінює свій зміст, вступає у різні взаємовідносини, маючи при цьому достатньо умовні межі.

Жанрам притаманна певна сукупність повторюваних властивостей – змістових і структурних – завдяки яким вони відрізняються один від іншого. До таких ознак, спираючись на вчення М. Бахтіна, можна віднести предмет оповіді, проблематику, “розуміння дійсності”, що належать до плану змісту та формальні показники структури твору (просторово-часовий, мовний тощо) [2, 234].

Загальновідомим є той факт, що поняття жанру поєднує у собі як сталі, так і змінні ознаки. Ця думка обґрунтована Н. Копистянською: “жанр сталий як поняття загальнотеоретичне (протягом віків існує комедія, сонет, новела...)”, “жанр змінний у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності”, “жанр неповторно індивідуальний (творчість визначних письменників відрізняється особливим зламом жанрових ознак і часто дає якийсь новий напрямок розвитку того чи іншого жанру, чи його відгалуженню, сприяє трансформації поняття” [8, 33].

Якщо в жанрі класичної літератури існувало ядро, домінанта незмінних постійних ознак, то основою сучасного жанру є лише одна ознака – від якої відштовхується автор, інші ознаки є довільними, що сприяє варіативності жанрів.

Дослідженню та виокремленню жанрового ядра зі стійкими повторюваними явищами (“типологія першого рівня”) та змінними жанровими модифікаціями (“типологія другого рівня”)