

УДК: 82-22:82-1/-9

*Лещенко Ганна
(Запоріжжя)*

Комедіографічна техніка Ентоні Манді

У статті комедію Ентоні Манді «Джон Кент та Джон Камбер» (1595) розглянуто під жанровим кутом зору, при цьому здійснена спроба визначити міру традиції та ступінь новаторства її автора. Показано, що драматург у своєму творі не тільки зберігає специфічні риси класичної римської комедії (стрункність композиції, логічний розвиток характерів, єдність дії, сумісність частин та ін.), але й здійснює доволі вдалу спробу осучаснити матеріал, наблизивши його до реалій тогочасного англійського суспільства.

Ключові слова: *комедія, сюжет, фабула, протосюжет, композиція, експозиція, авторські ремарки, кульмінація, декорум, різножанрові елементи.*

Драматургія елизаветинця Ентоні Манді, чия театральна спадщина включає декілька п'єс для стаціонарної сцени та низку педжентів, що ставилися на вулицях міста, безперечно, заслуговує на поглиблене літературознавче дослідження, оскільки свого часу його твори були вельми популярними, а ренесансний критик Ф. Мерез навіть назвав його кращим майстром інтриги¹. Коментуючи таку високу оцінку, Дж. Коллієр зауважив, що п'єсам Е. Манді властива дивовижна спроможність тримати читача в напрузі, і саме ця риса перетворила

¹ *Meres F. Palladis Tamia or Wit's Treasury / F. Meres – 1598 University of Illinois Studies in Language and Literature, XVI, Nos. 3-4; Urbana, University of Illinois, 1933. – P. 44.*

його на головного конкурента Бена Джонсона². У фундаментальних наукових розвідках з історії елізаветинського театру, на жаль, не приділено належної уваги поетиці трагедій і комедій цього автора. Щоправда, науковці визнають, що творчі пошуки Манді-драматурга були пов'язані з орієнтацією на комедії Теренція і Плавта, а також із прагненням поєднати елементи національної театральної традиції з драматургічною технікою італійської вченої комедії³. Думається, що сам характер п'єс Е. Манді відбиває особливості тієї ситуації, що склалася в англійській драматургії 80-х років: це був час, коли в драматичних творах поєднувалися найрізноманітніші тенденції, а жанрові стереотипи шкільної драми вступали в активну взаємодію з технікою, прийомами і структурними елементами народного театру.

Актуальність обраної теми зумовлюється необхідністю уточнити й розширити загальну картину розвитку англійської комедії кінця XVI – початку XVII ст.

Мета цієї публікації полягає в тому, щоб розглянути комедію Е. Манді під жанровим кутом зору, визначаючи міру традиції та ступінь новаторства автора.

Об'єктом дослідження постають художні експерименти Ентоні Манді, спрямовані на творче засвоєння класичної спадщини та пошук шляхів якісного оновлення національної комедіографічної традиції. **Предметом** безпосереднього аналізу виступає п'єса Е. Манді „Джон Кент та Джон Камбер” (1595).

Наукова новизна цієї статті полягає в тому, що в ній виявляються сутність жанрових експериментів

² *Collier J.P.* The Introduction & Notes to Mundy's John a Kent & John a Cumber / J. P. Collier – London : Printed for the Shakespeare Society, 1851. – P. ix-x.

³ *Haycraft H., Kunitz S.J.* British authors before 1800. A Biographical Dictionary / H. Haycraft, S.J. Kunitz. – N.Y. : The H.W. Wilson Company, 1952. – P. 373.

I. Історико-літературний процес

Е. Манді та характер взаємодії традиційного і новаторського у художньому просторі його комедії.

П'єса „Джон Кент та Джон Камбер”, що являє собою вельми цікаву розробку популярного сюжету народних переказів і балад про протиборство двох чаклунів, датується груднем 1595 року. Авторство Е. Манді не викликає жодних сумнівів, оскільки його повне ім'я вказане на останньому аркуші комедії.

Як і більшість елизаветинських п'єс (згадаймо, приміром, комедії Дж. Лілі, Дж. Гасконя, Дж. Гейвуда, В. Шекспіра), цей твір має двоплановий сюжет. Перший план формує історія двох пар закоханих (Сер Гріффін Мерідок і Сайданен, Граф Повессі і Маріан), які виборюють власне право на щасливий шлюб. Другий – створюється лінією, що пов'язана з протиборством двох чаклунів – Джона Кента і Джона Камбера. Ці два плани органічно поєднані в цілісне полотно й підпорядковані центральній ідеї – ствердженню гуманістичної моралі.

Місце дії комедії – Англія – унаочнюється відповідними деталями побуту, топонімікою, навіть іменами реальних історичних осіб. Події розгортаються поблизу міста Честер, де зустрічаються Сер Гріффін Мерідок і Граф Джефрі Повессі з метою обговорити подальші плани стосовно того, як реалізувати власні мрії й одружитися з коханими (відповідно, із Сайданен і Маріан). На заваді шлюбу закоханих стоїть батьківська воля: кожна з дівчат вже має шляхетного і, головне, багатого нареченого. Сайданен повинна вийти заміж за Графа Муртона, який не викликає у неї жодних емоцій, а руку Маріан, що закохана в Джефрі Повессі, батько пообіцяв Графу Пембруку.

Серед ймовірних способів розв'язання проблеми юнаки розглядають викрадення коханих, збройний напад на замок, де призначене вінчання дівчат, використання магії. Саме останній варіант і видається їм обом найбільш

вдалим. У цей час на сцені з'являється Джон Кент у супроводі Сера Госселена Денвілла. Показово, що постать останнього уже зустрічалася на сторінках творів Манді, зокрема в „Заклику до Англії” (1584). Сер Денвіл є одним із учасників повстання під керівництвом Графа Ланкастера за часів царювання Едварда II⁴. В комедії – це благородний джентльмен, який допомагає закоханим здобути своє щастя. Отже, Манді здійснює спробу осучаснити матеріал, наблизивши його до реалій англійського суспільства XVI століття.

Ймовірно, п'єса не має єдиного фабульного джерела, принаймні, не залишилось письмових посилок щодо готової фабули комедії. Можливо, Манді запозичив історію про чаклунів з народних переказів чи балад. На користь цієї гіпотези свідчить той факт, що в комедії неодноразово згадується популярний чаклун, про якого складали пісні і сонети. Так, Джон Камбер, розмірковуючи про репутацію свого суперника – Джона Кента, згадує: „Джон Кент, багато я чув про тебе, стародавня твоя слава...”⁵. Або героїня п'єси Сайданен обіцяє Джону Кенту: „Нехай милий Джон не засмучується, Сайданен попросить усіх поетів Британії скласти поеми про його мистецтво”⁶. На думку англійського дослідника Дж. Коллієра, праобразом головного персонажа міг бути валійський маг, який жив на початку XV століття: „існує багато легенд про Джона о'Кента у передмісті Кентч'оч (в 20 милях від Геррефорда, Англія)”⁷. Сюжетна лінія протиборства двох могутніх чаклунів, до речі, обігрується також у п'єсі

⁴ *Collier J.P.* Op.cit. – P. xxi.

⁵ *Mundy A.* John a Kent & John a Cumber. The Introduction & Notes by J.P. Collier / A. Mundy. – L. : Printed for the Shakespeare Society, 1851. – P. 29.

⁶ *Mundy A.* Op.cit. – P. 50.

⁷ *Collier J.P.* Op.cit. – P. xxiv.

I. Історико-літературний процес

сучасника Манді – Роберта Гріна „The honorable history of Friar Bacon & Friar Bongay” (1594) („Славетна історія монаха Бекона і монаха Бонгея”). А сама п’єса Манді, як відомо, прислужилася одним із фабульних джерел комедії В. Шекспіра „Багато галасу з нічого” (1598–99).

Така доволі висока частотність використання певного протосюжету в літературі англійського Ренесансу була явищем звичним. Річ у тім, що для елизаветинців запозичення відомого матеріалу не містило в собі нічого недостойного (поняття „плагіат” у сучасному розумінні тоді ще не існувало), тож незрідка письменники запозичували не лише теми, мотиви, сюжети, але й цілі текстові фрагменти з творів своїх попередників і навіть сучасників. На думку відомого дослідника Нортропа Фрая, такі традиційні сюжети дозволяли авторам „з більшою очевидністю артикулювати власну майстерність”⁸.

Зазначимо, що на початку п’єси автор не наводить списку дійових осіб, а це абсолютно не відповідає тогочасним драматичним традиціям. У жодній з елизаветинських п’єс не знаходимо подібної недбалості. Складається враження, що Е. Манді або розповідає про давно відомих героїв, або сюжет про участь чаклунів у розв’язанні проблем закоханих пар був добре відомим у ті часи. Згадаймо, приміром, „Славетну історію монаха Бекона і монаха Бонгея” (1594) Р. Гріна, „Американську Маргариту” (1596) Т. Лоджа, „Бурю” (1612) В. Шекспіра.

Комедія складається з п’яти актів, що цілком відповідає тогочасній європейській драматургічній традиції, яка орієнтувалася на настанови Аристотеля і Горация. Прихильність ренесансних драматургів до п’ятиактної композиції була зумовлена не тільки авторитетом античних поетик, але й усвідомленим

⁸ Frye N. A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy & Romance / Northrop Frye.– Columbia University Press, 1965. – P. 8.

прагненням досягти стрункості й чіткої логіки у розгортанні фабули. „Римляни вважали, що фабула має бути поділена на п'ять актів, – писав Джеральді Чинтіо. У першому міститься експозиція. У другому те, що подано в експозиції, починає рухатись до свого кінця. У третьому виникають перешкоди і відбуваються зміни. У четвертому з'являється можливість виправити усе те, що спричинювало всі біди. У п'ятому відбувається очікувана розв'язка, що повністю відповідає усій експозиції”⁹.

Манді дещо відходить від загальних правил – у п'єсі немає експозиції в повному розумінні слова. Читач здогадується про попередні події вже у середині вистави. А другий акт, згідно з канонами вченої комедії, містить ключову перипетію: Джон Кент зголошується допомогти закоханим. Для цього від перевдягається ченцем і хитрощами вмовляє Графиню, матір Маріан та обох дівчат вночі піти до струмка Св. Вініфреда, де на них чекають закохані юнаки. Обряд обмивання молодої зустрічається у фольклорі багатьох народів, де вода – джерело, або струмок – є символом чистоти та безгрішності. Вода – символ Великої Матері і асоціюється з народженням, жіночим началом, *prima materia*, водами родючості та свіжості, джерелом життя. Вода повертає до життя і дає нове, звідси хрещення водою в обрядах ініціації – вода змиває старе життя і освячує нове¹⁰. У Е. Манді функція струмка не вичерпується суто фабульною (чаклун виманює дівчат з дому, щоб звершити ритуал), а й набуває певної сакральної семантики: біля струмка відбувається побачення закоханих, остаточно прояснюється їхні взаємні симпатії

⁹ *Cintio G. On the Composition of Comedies and Tragedies // Literary Criticism. Plato to Dryden / Ed. by Allan H. Gilbert. – Detroit : Wayne State University Press, 1962. – P. 260-261.*

¹⁰ *Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А.Е. Майкапара. – М. : КРОНПРЕСС, 1997. – С. 620.*

I. Історико-літературний процес

та “змиваються” гріховні задуми дівчат щодо самогубства і вбивства небажаних наречених. Саме в пасторальному локусі (на лоні природи біля струмка) Сайданен зізнається чаклунові, що вони з Маріан задумали отруїти себе і своїх наречених на знак непокори рішенню батьків.

Вислухавши сповіді дівчат, удаваний монах (чаклун Джон Кент) знімає маскування і трубить у ріг, закликаючи до себе Гріффіна і Повессі. Тут має місце типова для комедійного жанру ситуація непорозуміння: дівчата і графиня, що неодноразово чули про дивовижну і страшну силу Джона Кента, приймають його за злого чаклуна, який сховався під маскою доброго ченця, щоб заманити їх у пастку. Але невдовзі непорозуміння розвіюється: Джон заспокоює графиню, переконуючи її, що його магічний план буде втілений в життя, якщо на те буде воля та бажання дівчат. Сам чаклун вважає поставлену перед собою задачу досить легкою. До того ж, в його уста автор вкладає розлогі міркування про кохання:

„Так швидко усе вирішилося до загальної радості,
Чи повинно все скінчитися в першій сцені?
Ніяких засмучень, ніяких змін? Що? Ніякого розмаїття?
Криза минула, але яке ж це кохання?
Кохання тоді солодке, коли багато випробувань”¹¹.

У наступному акті остаточно з'ясовується, яким чином розгортатимуться події далі. Інтрига в п'єсі значною мірою загострюється, коли на допомогу Графу Честеру (батькові Маріан) прибуває Джон Камбер, відомий чаклун. Подальші сюжетні колізії розгортається навколо мотиву протистояння двох чаклунів: „Тут два Джона будуть змагатися в мистецтві магії”¹².

¹¹ *Mundy A. Op. cit.* – P. 22.

¹² *Ibid.* – P. 29.

Подальша дія комедії побудована на мотиві перевдягання, яке було так до вподоби ренесансним авторам, що наслідували традиції видатних давньоримських комедіографів Плавта і Теренція¹³. Спочатку Джон Камбер перевдягається Кентом, пробирається в замок Госселена і обманює закоханих. До того ж ситуація „*qui pro quo*” („цей замість того”) ускладнюється, коли в замок за допомогою Камбера входять перевдягнені батьки та офіційні наречені дівчат. Розігрується сцена „вистава у виставі”: Манді включає у п'єсу авторські ремарки реальним акторам стосовно сценології, а його персонажі грають роль, написану для них Джоном Камбером.

Як зазначає відомий шекспірознавець О. Анікст, „прийом сцени на сцені не збільшував умовність англійського театру епохи Відродження, а, навпаки, підсилював ілюзію реальності того, що відбувається на сцені”¹⁴. Саме тому, – продовжує дослідник, – В. Шекспір та інші драматурги охоче використовували цей прийом, якщо він відповідав фабулі п'єси¹⁵.

Завдяки використанню таких вставок, п'єса наближається до так званих „масок” – галантно-любовних алегоричних вистав, що стали особливо популярні як окремий театральний жанр під кінець XVI ст. Як зазначає американський дослідник Е. Дент, маскам, як сценічним постановкам не вистачало драматичного ефекту, але вони були насичені музикою у великій кількості¹⁶. Вплив цього жанру визначив внесення у канву комедії розважальних номерів – пісні на

¹³ The Penguin Companion to Literature. Britain & the Commonwealth / Ed. by David Daiches. – Penguin Books Ltd, 1971. – V. 1. – P. 221.

¹⁴ Анікст А.А. Театр епохи Шекспіра / А. А. Анікст. – М. : Искусство, 1965. – С. 303.

¹⁵ Там само.

¹⁶ A Companion to Shakespeare Studies. / Ed. by H. Granville-Barkey & G.V. Harison. – N.Y., 1960. – P. 159.

I. Історико-літературний процес

честь молодят, складені трупкою акторів, а також низка вставних мікро-п'єс, остання з яких – на замовлення Джона Камбера – покликана висміяти Джона Кента. Втім, винахідливий чаклун обіграє свого опонента і в цьому, оскільки поставлена п'єса обертається інвективною саме проти Джона Камбера.

Ставши свідком перевдягань Камбера, Джон Кент і сам запозичує цей прийом та перебирає ініціативу у свої руки. Він доручає своєму помічнику й учню – Шрімпу – знайти та повернути Сайданен і Маріан, котрих у супроводі своїх людей Граф Честер відправив додому. Шрімп стає невидимим, наздоганяє процесію по повітрю у лісі, відсилає дівчат з їхніми коханими назад, а почет Графа за допомогою музики заводить у хащу. Вважається, що В. Шекспір використав образ Шрімпа для створення свого персонажу – духа повітря Аріеля в трагікомедії „Буря”¹⁷.

Кульмінації передуює сила-силенна містифікацій, завдяки яким у п'єсі створюється атмосфера суцільних комічних непорозумінь: Джона Кента приймають за Камбера і навпаки. Однією з головних рушійних сил сюжету цієї комедії виступає перевдягання. До речі, до такого різновиду травестування, що є провідним засобом створення комічного ефекту в п'єсі, доволі часто вдавалися й інші англійські літератори доби Відродження. Згадаймо, приміром, роман Т. Лоджа „Розалінда”, новелістичну збірку Б. Річа „Прощання з професією вояка” та шекспірівські п'єси „Приборкання норвливої”, „Два веронці”, „Марні зусилля кохання”, „Як вам це сподобається”, „Дванадцята ніч”. З'ясовуючи причини надзвичайної популярності цього художнього прийому в англійській ренесансній літературі, сучасна російська дослідниця В. Мусвік робить висновок, що в ньому

¹⁷ The Complete Works of Shakespeare / Ed. by D. Bevington. – L. : The University of Chicago, 1997. – P. A26.

знайшли відображення загальні тенденції англійської культури межі XVI–XVII ст. з її орієнтацією на гру, театральність, зовнішній блиск¹⁸.

Завдяки прийому перевдягання персонажів, який дозволяє авторові використовувати широкі можливості сюжетотворення, у фіналі комедії майже всі отримують те, чого прагнули: Джон Кент переконливо демонструє свою перевагу над Камбером, а дві пари молодих закоханих одружуються.

Система образів п'єси орієнтована не стільки на італійські жанрові прецеденти, скільки на античну драматургічну традицію. За словами англійської дослідниці М. Бредбрук, персонажі комедій „були симетрично груповані”¹⁹. Як і інші драматурги, зокрема Дж. Лілі, Е. Манді виводить на сцену двох чаклунів, дві пари закоханих, двох наречених, двох батьків тощо.

Образ Джона Кента стоїть в комедії на першому плані. Він зображується як великий чаклун, якого усі бояться: „Краще мати справу з ким завгодно, аніж з Джоном Кентом. Він ніколи не виходить з дому без мішка, наповненого привидами, а якщо хтось скаже зле слово про нього, він насилає одного із своїх духів. І де після цього чоловік? Ні, благослови мене, Господи, від Джона Кента”²⁰. Але саме цей персонаж виступає позитивним героєм, який бореться за щастя закоханих, за право висловлювати особисту волю. Манді втілює в образі Кента такі ренесансні риси, як авантюризм, життєлюбство, любов до жартів та карнавальної гри.

¹⁸ Мусвик В.А. Приемы травестиrowания в "Старой Аркадии" Ф. Сидни и в ранних комедиях В. Шекспира // Мир перевода. Журнал Союза переводчиков России / В. А. Мусвик. – М., 1999. – № 1. – С. 19.

¹⁹ Bradbrook M.C. The Growth and Structure of Elizabethan Comedy / M. C. Bradbrook. – Harmondsworth: Penquine Books in association with Chatto and Windus, 1963. – P. 87.

²⁰ Mundy A. Op. cit. – P. 40/

I. Історико-літературний процес

Його антагоніст – заздрісний і хвалькуватий Джон Камбер – намагається перевершити Джона Кента у магії, переслідуючи свої амбіційні наміри. Його фабульна функція в п'єсі полягає в тому, щоб створювати перешкоди на шляху закоханих (cumber – перешкода, труднощі) та нейтралізувати магичні дії їхнього помічника.

Особливе місце в системі образів п'єси посідають жіночі персонажі – Сайданен та Маріан. Щоправда, їхня роль в комедії, по суті, пасивна, на відміну від героїнь роману Е. Манді „Зелото” чи комедій В. Шекспіра („Як вам це сподобається”, „Венеціанський купець” та ін.) Не вони виступають ініціаторами інтриг: всі конфліктні ситуації розв'язуються магом Джоном Кентом. Проте було б помилковим бачити в героїнях лише пасивних жінок. Характери Сайданен та Маріен цілком зумовлені епохою Відродження, з її пристрасним життєлюбством, упевненістю в неодмінній перемозі природного людського начала, вірою в право людини на щастя. Серед жіночих образів більш виразно вимальована Сайданен, яка, судячи з імені, є героїнею валійської міфології, на честь якої склали пісні:

„О, бідна Сайданен!
Не складуть більше на честь тебе
Прекрасних пісень...”²¹.

Сер Гріффін Мерідок і Граф Джефрі Повессі – молоді запальні аристократи. Розгнівані відмовою батьків дати згоду на шлюб, вони навіть замишляють напасти на замок Честера:

„Якщо ми візьмемося за зброю, як ти прагнеш,
І силоміць, супротив волі благородного Честера,
Вирвемо силою наших коханих з його двору,
Нас можуть назвати зрадниками Короля,

²¹ Ibid. – P. 42.

За те, що маємо намір увірватися в місто з армією в мирний час”²².

Але герої з радістю приймають допомогу Джона Кента, що „готовий свою магію використати на їхню користь”²³.

Поряд з героями першого плану виступають типово комедійні персонажі – трупа акторів (вчитель музики, паламар та ремісники). Е. Манді створює індивідуалізовані конкретні характери, які водночас виражають певний стан суспільного життя. Так, однією фразою Хью, про те, що він є наймудрішим, оскільки він – паламар, Манді іронічно підкреслює такі якості цього персонажа, як недалекість та обмеженість, але разом з тим, і амбіційність людини, яка вважає, що суспільне становище наділяє його певними рисами²⁴. Певні особливості властиві й іншим учасникам трупи, які, з одного боку, визнають себе слугами Лорда, а, з іншого, у відповідь на несправедливі звинувачення, відстоюють своє чесне ім'я: „Мілорд, сподіваюсь, вам відомо, що я вже 40 років викладаю музику в цьому приході, і ніхто ніколи не ставив під сумнів мою чесність. Те, що ви говорите, мене засмучує, нехай ваші слова будуть на вашій совісті”²⁵.

Розгляд поведінки акторів крізь призму методології „нового історизму” дає підстави стверджувати, що у площині сценічної умовності мандівської комедії віддзеркалюються соціально-побутові реалії тогочасної дійсності. Нагадаємо, що в ті часи складалася нова соціальна структура суспільства, ламався середньовічний соціальний розподіл та формувалася нова політична сила – буржуазія.

²² Ibid. – Р. 4.

²³ Ibid. – Р. 7.

²⁴ Ibid. – Р. 15.

²⁵ Ibid. – Р. 25-26.

I. Історико-літературний процес

Між персонажами першого та другого планів існує не лише соціальна різниця. Якщо перші занурюються у світ магії й кохання, то природне середовище Тернопа, Тома Табрера, Хью Паламаря, Стерлінга та інших – світ реальний. Сценічна функція цих персонажів – бути антитезою піднесено-романтичному та фантастичному (уявному) світу героїв першого плану.

Е. Манді наділяє своїх персонажів яскравими мовними характеристиками. Прикметно, що герої першого плану говорять віршованою мовою, активно використовуючи традиційні риторичні прийоми та демонструючи глибоке знання античної традиції, християнської етики та Святого Письма, що цілком узгоджується з високим статусом цих героїв. Мова „низьких” (неелітарних) персонажів п'єси диференціюється в залежності від ситуації. Усі вони розмовляють прозою, однак, спілкуючись поміж собою, використовують короткі речення, насичені стилістично зниженою лексикою, а звертаючись до “високих” героїв – вживають багатослівні риторичні пасажі. Напевно, письменник віддає шану традиції – як відзначає англійська дослідниця М. Бредбрук, „шляхетні герої говорять віршами, а прості – прозою”²⁶.

Отже, Манді добре відчував зв'язок між мовною характеристикою персонажу і декорумом п'єси. Зазначимо, що тогочасні англійські теоретики мистецтва пов'язували поняття декоруму з мовностилістичною організацією твору. Найбільш розгорнуте визначення цього терміну зустрічаємо у Джорджа Паттенгема: „Ми називаємо його [декорум – Г.Л.] вченим терміном “decencie” (пристойність), або ж нашим власним англосаксонським терміном „seemelyness” (пристойність), ... за те замилювання, яке він у нас викликає, ми називаємо

²⁶ Bradbrook M.C. Op. cit. – P. 55.

його також „*comeliness*” (миловидністю) або ж „*pleasant approach*” (приємним підходом)²⁷. Наведена цитата свідчить про те, що розуміння категорії декоруму було досить розпливчастим. Майже всі недоліки тогочасної поезії зводилися англійськими критиками до узагальненого поняття „порушення декоруму”. Але, якщо Роджер Ешем таке порушення вбачав, наприклад, у поєднанні в межах одного художнього твору трагічного і смішного²⁸, то Джордж Ветстоун, навпаки, вважав, що різножанрові елементи мають бути добре перемішаними, щоб серйозне повчало, а смішне розважало²⁹. Філіп Сідні, котрий взагалі негативно ставився до жанру трагікомедії як такого, все ж припускав введення комічних епізодів у трагедію, але винятково там, де вони були б доречними³⁰.

Лише згодом декорум остаточно сформується у цілісне поняття і, як слушно зауважує В. Решетов, відіграватиме провідну роль у літературній критиці, одержавши в творах Бена Джонсона, Джона Мільтона і Томаса Раймера значення „вищого ідеалу побудови і змісту художнього твору”³¹. За словами сучасної української дослідниці О. Лілової, поняття „декорум”, що генетично пов’язане з античністю, в епоху Відродження значно розширило своє семантичне поле: якщо у класичній драмі дотримання декоруму передбачало лише

²⁷ *Puttenham G. The Arte of English Poesie / G. Puttenham – Menston : The Scholar Press Limited, 1968. – P. 269.*

²⁸ *Asham R. The Schoolemaster // Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration. Ed. by Roy Lamson & Hallet Smith. – N.Y. : W. W. Norton & Co, 1956. – P. 139.*

²⁹ *Whetstone G. A Touchstone fore the Time // Elizabethan Critical Essays. Ed. by G.G. Smith ... – V. 2. – P. 60.*

³⁰ *Sidney Ph. An Apology for Poetry // Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration. Ed. by Roy Lamson & Hallet Smith. – N.Y. : W. W. Norton & Co, 1956. – P. 303.*

³¹ *Решетов В.Г. Джон Драйден и становление английской литературной критики XVI–XVII вв. / В. Г. Решетов. – Иркутск : Изд. Иркутского университета, 1989. – С. 36.*

I. Історико-літературний процес

доцільність і пропорційність окремих елементів композиції твору, то за часів Ренесансу декорум став ототожнюватися з пристойністю художнього матеріалу, яка передбачала органічну співвіднесеність загальної емоційної тональності, пафосу, стилістики твору з його жанровою природою та тематикою³². Можна припустити, що уявлення Манді про декорум, як і його бачення драматичного твору в цілому, були значною мірою детерміновані знайомством з італійською теорією драми, яку він міг вивчати у Римі, та тогочасними суто англійськими стереотипами.

П'єса написана білим віршем, але в ній використовується і проза. Чергування вірша і прози продумане, зумовлене як характером життєвого матеріалу, так і естетичними завданнями.

Отже, Е.Манді у п'єсі „Джон Кент та Джон Камбер” не тільки зберігає специфічні риси класичної римської комедії (стрункність композиції, логічний розвиток характерів, єдність дії, сумісність частин та ін.), але й здійснює доволі вдалу спробу осучаснити матеріал, наблизивши його до реалій тогочасного англійського суспільства.

³² Лілова О.Є. Особливості поетики творчості Джорджа Гасконя: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04; – Захищена 23.04.2003; Затв. 08.10. 2003. – Київ, 2003. – 241 с. – Библиогр.: С. 61.