

Пастушок Г.О.
Фольклорні витоки „шекспірівського блазня”
в англійській літературі Середньовіччя та Відродження

*Пастушок Галина Олексіївна, кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри іноземних мов та технічного перекладу,
Львівський державний університет безпеки життєдіяльності, м. Львів, Україна*

Received October 26, 2013; Accepted November 28, 2013

Анотація. У статті здійснено аналіз зразків англійської фольклорної драми, зокрема маммерії та театралізованих дійств Свята дурнів, на предмет наявності в них зародків майбутнього літературного образу „шекспірівського блазня” XVI-XVII ст. Із посиланням на ґрунтовні дослідження британського театрознавця Е.К. Чемберса, представлено народних персонажів із типовими карнавальними ознаками блазня (гротескна тілесність, топіка представлення від першої особи, часопросторова гра, словесні каламбури, загравання з публікою тощо), що зберігаються в англійській літературній драмі аж до часів В. Шекспіра. Виведено фігури трікстерів, причетні до формування англійського блазня у процесі розвитку маммерії, – це *порогові* образи Презентера, Тома Дурня, Голоवेशки, Джонні Джека і Замітача. Констатовано, що бестіарні мотиви, пов’язані із фалічним символом родючості, залишаються центральним атрибутом блазня у пізніх версіях мам мерії. Продемонстровано тісний зв’язок між мам мерією та міським карнавалом на рівні дійових осіб та субверсивної доміанти. Залишаючись у міському карнавалі все ще символом „великого родового народного тіла” (за М. Бахтіним), блазень поступово концептуалізується і як архетип „грішної людини”, і як персоніфікація суспільної Глупоти, поєднуючи комічне із повчальним, нерідко стаючи в руках драматургів засобом сатири. Урбанізована версія фольклорного блазня – Король (Єпископ) дурнів або Пан Безладу, що поєднує атрибути маммерійного блазня із біблійним концептом „мудрої глупоти”, уособлює „світ-навиворіт” у періоди міського Свята дурнів. До кінця XVI ст. фольклорно-ритуальне начало, закорінене у карнавальній традиції англійського ренесансного театру, залишається домінуючою складовою, стержнем англійського блазня.

Ключові слова: *блазень, маммерія, Свято дурнів, карнавал, фольклорна драма, елізаветинська драма.*

Походження європейської середньовічної драми розглядають крізь призму двох концепцій – як еволюційне визрівання драми в надрах богослужіння або як трансформацію Церквою фольклорної драми [4, с. 36]. Різновидом останньої є концепція відомого теоретика драми М. Андрєєва, який вважає, що „силою, котра зламала або обманула захисні механізми християнського культу і внесла у створені нею розлами зерно майбутньої драми, був карнавал” [1, с. 7-8]. Попри те, що у вітчизняній і англо-американській літературознавчих традиціях на сьогодні усталилася думка про розвиток англійської середньовічної драми з літургійних тропів [17, с. 85; 16, с. 277-8; 2, с. 89-92; 5 *passim*], альтернативні теорії сучасних британських дослідників виводять її генезу з до-християнських ритуалів аграрного року і засвідчують чималу роль фольклорної складової у формуванні жанрів англійської драми пізнього Середньовіччя [12, с. 35]. Дж. Спаєрс, зокрема, називає корпус англійських містерійних п’єс результатом унікального поєднання ритуалів поганської і християнської релігійних практик: „<...> масштаби і природа того, що до XIV ст. переростає у Містерійний цикл, не можна пояснити самим лише розвитком церковних постановок. <...> Справжнє пояснення <...> лежить у площині взаємодії із ритуальною до-християнською драмою, фрагменти якої – процесії, танці, ігри – широко практикувалися у всіх народах попри заборону Церкви” [20, с. 78]. У такому ключі неабиякий інтерес сучасних дослідників викликає генеалогія англійського сценічного блазня, котрий вважається однією із національних домінант англійської літератури.

Фольклорні джерела „шекспірівського блазня” на теренах Британських островів знаходимо в ритуалах із зародками літературного мімезису – маммеріях (*Mummers’ plays*), поширених тут від початків християнізації. На основі структурно-типологічного аналі-

зу різних версій ритуалу найавторитетніший дослідник англійської фольклорної драми минулого століття Е. Чемберс відтворив інваріант маммерії, вивівши у її центр спільний аграрно-міфологічний топос, спрямований на очікування доброго врожаю – смерть героя із його чудесним воскресінням [11, с. 6-9]. Екзистенційне пограниччя коловороту життя-смерті-воскресіння, темпоральна пороговість ритуалів (провід зими, зустріч весни чи літа, початок обробки землі, збору врожаю чи стрижки овець тощо), а також пронизаність дійств духом карнавальної ієрофанії (за М. Еліаде) засвідчують високу імовірність присутності у них блазня як медіатора. Е. Чемберс називає „всюдишущого Блазня” однією із констант маммерії [11, с. 153] і простежує його модифікації у різних частинах дійства.

У трьох виділених вченим структурних елементах маммерії – вступі (Presentation), драмі (Drama) і збірці (Quête) присутні персонажі із типологічними ознаками блазня, хоча виконують вони різні функції. У вступній частині дійства у ролі оповідача виступає презентер, здебільшого анонімний або наділений функціональними іменами – Caller, First Man, First Speaker, Foreman, Headman, Ringer-in, Open-the-Door та ін. У північно- та центрально-англійських версіях маммерійних оранок презентер названий блазнем (Fool, Clown, Jester, Punch або Johnny Funny) [11, с. 14], а в лестершірській версії морісівських танців – блазнем на прізвисько Завиток (the fool Curly) [11, с. 32]. Він покликаний ввести глядача у театральний часопростір, а відтак усі його слова – це монологічний діалог із реципієнтом і „реклама” майбутнього сюжету. Нерідко до його вербального репертуару входять типові кліше загравання з публікою, словесні каламбури, характерне представлення і коментар фабульних персонажів *sensu stricto*, що заповнює комунікативний простір дійства.

У центральній частині – драмі – відбувається ритуально-міфологічна битва між двома персонажами, що символізує перемогу добра над злом, гармонії над хаосом, нового року над старим, весни над зимою. Фігура блазня задіяна тут в різних порогових функціях. Скажімо, у версії танців з мечем із Рівсбі (Revesby Play) Блазень (Fool) бере участь у пародійному поєдинку із Конячкою (Hobby-Horse), який плавно переходить у танець. В іншій версії Блазень (Clown) падає з Конячки у поєдинку з Лицарем (Knight), а на допомогу у „воскресінні” кличуть Лікаря (Doctor). В одній із постановок оранки Блазень змагається із п'ятьма синами за прихильність Сісілії (Cicely, Sweet Cis) – жіночої фігури, яка, вочевидь, символізує весняну плодючість. У ключовий момент він дивиться на своє розбите відображення у дзеркалі, утвореному схрещеними мечами опонентів, укладає заповіт, тоді гине і воскресає, причому без допомоги Лікаря [11, с. 121]. Окремої уваги тут заслуговують предметні імена синів Блазня – Солений Оселедець (Pickle Herring), Сині Сподні (Blue Breeches), Імбирні Сподні (Ginger Breeches), Перчиківі Сподні (Pepper Breeches), Пан Приправа (Mr Allspice). Ці фольклорні фігурки знаходять своє продовження у віланих літературної драми. Наприклад, у п'єси Крістофера Марлоу „Доктор Фаустус” Захланність (Gluttony) називає Пітера Соленого Оселедця одним із своїх хресних батьків (II.2.153).

У версії йоркської вистави з мечами Блазень (Clown) є рустикальним типом слуги протагоніста Короля (King) і допомагає господареві у його залицяннях до Королеви (Queen, Bessy). Комізм ситуації полягає у тому, що Королева надає перевагу Блазневі, з яким ідентифікуються самі глядачі. Варто зазначити, що фольклорний топос залицяння Блазня (Fool's Wooing) у різних формах зустрічасмо надалі у елизаветинській драмі. Ним пронизані п'єси „Сон літньої ночі” (Титанія вибирає Навоя), „Дванадцята ніч” (Малволю залицяється до Олівії), „Венеціанський купець” (Порція вибирає Басанію), „Як вам це подобається” (стосунки Бруска із пастушкою Одрією) та інші драми Шекспіра На метатеатральному рівні цей топос присутній у вступному акті „Приборкання норавливої”, де один з акторів допомагає Лордові пригадати ім'я персонажа, блискуче зіграного ним у народній драмі. Актор грав фермерського старшого сина на ім'я Сото (Sotto), себто Блазня, який успішно відбив у батька молодицю Бессі [Вступ. I. 84-9]. Блазень із „Зимової казки” – це син старого пастуха, що рятує і виховує принцесу Утрату. Він теж є носієм фольклорного коду рустикального клоуна.

У маммерії останній представляє себе бравурним віршуванням нахштальт віланів середньовічної драми: “Here comes I, that never come yet / With great head and little wit. / Though my head be great / And my wit be small, / I've six fine lads / I'll please you all [11, с. 135]. Проста сільська філософія Блазня протиставляється складним любовним мудруванням протагоніста: “KING Thou are a fool, O then say I, / My reasons are expounded clear. / For women may riddle, but none can tell / By plain subtraction what they mean. /CLOWN Still greater fool than half an I! / If thou would know the certainty / Of what a woman says, / Is meant quite contrary way” [11, с. 137]. Основна функціональна

властивість Блазня тут, подібно до Маркольта із „літератури дебатів”, зумовлена бінарною опозиційністю у жартівливо-конфліктних діалогах із Королем: “KING I'm a King and a King of high renown / I'm sorry that I shall be offended / with that ragly fellow that's called a clown. / {Enter Clown.} / CLOWN What needs thou be offended at me, / And make that great, ugly, long face at me? / If thou was hanged in yonder tree, / I could make a far better King than thee [11, с. 139]. Блазень використовує також ситуативний сміх, послуговуючись тілесною мовою та мовними нісенітницями: “Let me study a minute. / I've studied a love song about murder, / my grandmother learned me seven years after she was dead” [11, с. 138].

Коли Король наказує своїм воїнам убити Блазня, розпочинається центральний поєдинок у вигляді ритуальних танців з мечами. У пізніших версіях йоркської вистави замість Блазня „вбито” одного із танцівників, над яким Блазень, в рамках ритуалу оплакування, читає пародійний псалом про „золоті часи” на мотив „Країни Кокейн”: “When first King Henry ruled this land, / He was a right generous King. {repeated by mourners}. / He stole three pecks of barley meal / To make a large pudding. {repeated.} / And when this pudding it was boiled, / They filled it full of plums; / There was lumps of suet in / As big as my two thumbs. {repeated.} / The King and Queen they both did eat, / And gentlemen likewise; / And what they couldnt eat that night / Next morning had it fried. {repeated.}” [11, с. 146].

На основі паралелей із подібними ритуальними діями у скандинавських народів Чемберс висловлює гіпотезу про первинну версію англійської фольклорної драми із двома Блазнями – старим і новим, конфлікт між якими центрує увесь ритуал *переходу*. Молодий Блазень убиває Старого, а цьому вбивству передує ритуал погелення жертви або/ї виривання у неї зуба [11, с. 204]. У такій версії Блазень являв собою нерозщеплену діоскурну пару (за структурною антропологією К. Леві-Стросом) вбивці-жертви або смерті-життя, персоніфіковану антиномію буття. Знаковою тут видається паралель із словами Принца Арагонського (із п'єси Шекспіра „Венеціанський купець”), який проходить „батьківський ритуал” залицяння до прекрасної Порції. Коли йому відкривається вміст срібної скрині, він говорить про подвоєння власної глупоти: With one fool's head I came to woo, / but I go away with two (II.VIII. 74-6). Можна припустити, що одержання блазнівського марота на знак матримоніальної поразки – не що інше, як далекий відгомін фольклорного ритуалу невдалого залицяння Старого (Зимового) Блазня до Королеви Весни.

Зіставлення англійської маммерії з балканськими зразками аграрних ритуалів (мова йде про знахідки фольклористів на початку минулого століття в районах Фракії, Македонії та Фесалії) дозволило вченому говорити про бінарно-дихотомічний зв'язок Блазня із Дияволом (Devil) на рівні костюмів (шкіри тварин, хвосту, чорні руки і обличчя, волохаті головні убори із дзвониками), карнавальної мови (самовихваляння, арогантне зловживання низовою тілесною лексикою), функціональної ролі антагоніста (“цап-відбувайло”) [11, с. 210-6]. Окрім того, у кожній групі акторів для

танців з мечами, стверджує дослідник, передбачалася наявність як мінімум двох Блазнів. Про це свідчить їх спорідненість із німецькомовними версіями аналогічного дійства, у якому, в свою чергу, поряд із центральними танцівниками завжди було два Блазні із лисячими хвостами, один із яких неодмінно гинув і оживав [11, с. 202-4]. Здебільшого вони виступають під іменем Том (Tom the Fool), однак є низка імен, що свідчать про їх спорідненість із bestiарно-демонічним началом – Woody Garius, Mr Foxtails, Nestor. Останній, зокрема, представляє себе прямим родичем чорта – „the devil’s own sister-in-law clothed in lamb’s wool” [11, с. 125].

Аналізуючи зміст і призначення англійських гулянь (ludi) у світлі антропологічних досліджень Джеймса Фрейзера, а також відкидаючи літературні нашірвання маммерії, Чемберс висновує, що первинне ядро Драми взагалі становить певна множинність Блазнів, із яких згодом виростили різні гротескні типи дійових осіб: „версія із Рівсбі, із цілою низкою блазнів, вочевидь, найближча до первинного дійства. Тут провідний Блазень є агоністом, а решту Блазнів складають його сини-антагоністи” [11, с. 225].

У завершальній частині маммерії (Quete), що передбачає часопросторовий „вихід” з дійства – збір коштів і прощання із глядачами, уваги заслуговують чотири персонажі – Голоवेशка (Big Head), Вельзевул (Beelzebub), Джонні Джек (Johnny Jack), Замітач (Sweeper), що є локальними різновидами одного й того ж архетипу „збирача грошей”, оскільки не зустрічаються разом у жодній із локальних версій маммерії, а варіативність їх імен незліченна (Head Per Nip, Fool, Fool Tom, Clown, I as Ain’t Been Yet, Mazzant Binnit, Fiddler Wit, Old Father Scrump, Boxholder, Little Man Dick Nipp і т.д.).

Окрім провідної ролі у фінальній частині дійства, для цих персонажів характерна однакова словесна топика, наприклад уже згадувана формула представлення від першої особи із наголосом на гротескній тілесності (great head) і слабоумстві (small wit). Незалежно від конкретного словесного оформлення (‘that never come yet’, ‘that’s never been yet’, ‘that did come yet’, ‘as ain’t been it’, ‘as hant been it’, ‘as can’t be hit’ тощо), завжди зберігається римування із ключовим словом ‘wit’ (розум, розсудливість). Іншою збірною рисою цього типу персонажа є володіння невербальним мистецтвом розваги – вміння танцювати, співати, музикувати на інструментах. В інваріантній версії маммерії Голоवेशка обіцяє за гроші станцювати джигу [6], хоча нерідко додатковим захопленням до фінансової щедрості реципієнтів служать пісня (a song), мелодія (a tune), скрипка (my fiddle), катеринка (my hurdy-gurdy), брязкальце (rattle), барабан (drum) та ін. [11, с. 64].

Серед чотирьох вище згаданих типів збирача грошей демон Вельзевул особливо виділяється бравурною лексикою і гротескною зовнішністю. Їх поєднання зафіксували навіть пізні версії маммерії. Так, зазвичай цей персонаж має при собі палицю (a club) або пекельну сковороду (frying-pan), фарбоване вохрою червоне обличчя, чорні руки, хвіст, кудлате волосся, дзвоники, інколи він зодягнутий у маску. Його атрибути влітаються у звертання до глядачів: “I have here

with me a big frying pan, / Pleased to get all the money I can.” Або: “And on my elbow I carries my bell, / And don’t you think I cut a great swell. / With my hump back and curly wig / You play me a tune, I’ll dance you a jig” [11, с. 65].

В окремих версіях маммерії Вельзевул отримує додаткову блазнівську титулатуру: Beelzebub the Fool, Bellsie Bob, Old Billy Bub тощо, яка засвідчує ідентичність „диявола-невдахи, що скотився до рівня блазня” [369, с. 68]. Колоритністю цієї фігури забарвлена інколи і центральна частина, де, під впливом християнізації ритуалу, Вельзевул представляє пекельний гумор, спрямований на вбитого протагоніста: “I have a fire that is long lighted / To put the Turk who was long knighted” [11, с. 61].

Джонні Джек (з варіантами Jim Jack, Fat Jack, Black Jack, Happy Jack, Hump-backed Jack, Saucy Jack) – жартівливий збірний образ селянина, який зазвичай закінчує звернення до глядачів словами: “I think myself the best man of you all (I am the biggest man of you all / I’ve brought a rattle to please you all). Онтологічно він перегукується з фігурою рустикального блазня, однак через брак бінарного опонента (короля чи мудреця) його карнавальна сутність розкривається лише на рівні дотепних жартів, наприклад “The roads are dirty, my shoes are bad, / So please put a little into my bag” [11, с. 66].

Фігуру Замітача, на думку Чемберса, у більшості локальних різновидів маммерії представляє комічна версія чорта – Devil Dout (із частими трансформаціями у Devil Doubt, Dilly Dout, Diddle Doubt, Dairy Dout тощо), суміжна за зовнішньою атрибутикою із Вельзевулом, а за словесною топикою – із Джеком. Скажімо, він використовує прийом рустикального парадоксу (“It is me, Little Devil Dicky Hissum / With a new second-hand old blissum” [11, с. 66]), словесні каламбури (“I went up straight crooked lane. I met a bark and he dogged me” [11, с. 68]) або типові жарти стосовно зібраних грошей (“Give a penny to your Diddle Devil Sweep / All the money I get I mean to keep” [11, с. 68]). Яскравим прикладом подальшого збереження традиції такого каламбуру можуть послужити слова блазня Миші (Mouse) із відомої елизаветинської п’єси (нерідко приписуваної бодай частково Шекспіру) „Муцедор” (Mucedorus), коли він описує переодягнутому у монаха Муцедорові його ж зовнішність: [he] was a little, low, broad, tall, narrow, big, wel favoured fellow, або коли зумисне перекручує слова молитви: I can keepe my tongue from picking and stealing, and my hands from lying and slaundering” [15, с. 12, 15].

У фольклористичних працях XIX ст. (ідеться передовсім про шропшірські колекції Сера Генрі Уейкмана (H.O.Wakeman *Rustic Stage Plays in Shripshire*, 1884) та Джорджини Джексона (G.F.Jackson *Shropshire Folklore*, 1886)) про найпізніші фази англійської народної драми (кін. XVI – поч. XVII ст.), що представляють уже її літературну версію із розлогіми системами персонажів, Блазень теж виходить на передній план. Як невід’ємна частина дійства, „він був присутній у всіх виставах, з дзвониками на коліні, паперовою маскою, і головним убором із гострими вухами, що стирчать угору, ...<він> грав у всіх, навіть найсумніших моментах...і увесь час маневрував по сцені”

[13, с. 299]. В описі морісівських танців, датованих 1897 р., що мали місце у Бемптоні-у-Буші (Wampton-in-the-Bush) поблизу Оксфорда, згадується вісім танцівників на чолі із блазнем „на ім'я Сквайр, зодягнутим у строкате лахміття, із ламакою, прикрашеною коров'ячим хвостом – в одній руці, із сушеним міхуром – у другій, і ними він чіпляється до глядачів” [10, Т.І, с.193]. Схоже, що саме міхур як фалічний символ родючості, часто у поєднанні із хвостом kota, лиса або корови залишається центральним атрибутом фольклорного блазня у пізніх версіях маммерії. Чимало доказів традиції блазнювання в англійському фольклорі знаходимо в монографії американського культуролога С. Біллінгтон [8].

Із досліджень Е. Чемберса випливає генетичний зв'язок між маммерією і міським карнавалом. Останній, переконаний вчений, є новою, урбанізованою, маммерією із трансформацією її персонажів у фігури масляного карнавалу – Lord of Misrule, Jake of Lent, Gogmagog, Corineus [11, с. 156], а її комізму і вербального гумору – у комізм містерій і міраклів [11, с. 161-6]. Оскільки Блазень і тут стає „епіцентром” дійства, а його театральний арсенал „залишає вагомні сліди на ролі англійського сценічного блазня” [9, с. 14], правомірно коротко окреслити його функціональні ознаки.

Церква, котра завжди несхвально ставилася до негативних ексцесів фольклорних святкувань, намагалася трансформувати і підпорядкувати їх літургійному календарю. В результаті утворилося дійство, карнавално-бурлескне за формою і богословсько-літургійне за суттю, з ембріоном драми. Щороку, починаючи від кінця XI ст., в період різдвяних священних трипудій (tripudia), в Англії відбувалося Свято дурнів (*Feast of Fools* або *Festum Stultorum*). Його девізом були слова із Євангелія від Луки (1, 52): „Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles” („Скинув могутніх з престолів, підняв угору смиренних”), покликані продемонструвати відносність земного порядку речей та остаточну перемогу смирення над владністю сильних світу цього. За організацію дійства відповідали представники найменш владної гілки церковної ієрархії – піддиякони. Свято розпочиналося величною процесією на чолі із вибраним з-посеред піддияконів пародійним королем – Fool King, який мав проїхати на осяті від дому до церкви і назад через усе місто. У храмі відбувалася пародійна меса: віряни замість „амінь” виголошували осячє „і-а”, а замість слів відпусту „ite, missa est” („Ідіть, розпущено вас”) священник, згідно з пародійним ритуалом, повинен був тричі проревіти по осячюму [4, с. 174; 7, с. 341; 19, с. 71].

Богословська традиція споріднення осла із Христом за ознакою смиренної „божественної глупоти” тут вироджується у бурлескну „осячю месо”. Увесь світ віддається на поталу Глупоті і, таким чином, його „перевернутість” доводиться до максимального абсурду. Задокументовано, приміром, що важливу роль під час Свята дурнів відігравав акт дефекації і пов'язані з ним ігри, „людські екскременти вживалися в часі пародійної літургії замість ладану, а дрібний клір катався по місту на возі, кидаючи у перехожих лайном” [14, с. 20]. Попри те, що церковна ієрархія нещадно воювала із такими пародійними „зниження-

ми”, віра у непогіршеність природного блазня і переконання у минулості церковних посад на тлі апокаліптичної візії Божого Царства, де „останні будуть першими” (Матея 19: 30), надавали Святу дурнів еклєзіологічної легітимності.

У довіднику англійського дозвілля відомий антиквар і гравер XVIII ст. Дж. Струт описував Свято дурнів, підкреслюючи саме церковний вимір дійства: „У кожному із катедральних храмів обирався Єпископ дурнів (Fool Bishop)... Ці пародійні понтифіки зазвичай одягалися в шати церковнослужителів <...>, більшість із них прикрашала себе сміховинними ризами, що нагадували акторів пантоміми або блазнів. <...> Їх супроводжували натовпи мирян у страхітливих масках (гротескних масках або масках тварин) або ж із вимазаними сажею обличчями; <...> Єпископ дурнів вів божественну літургію, благословляв людей при виході з храму. По завершенні служби його садили на воза і везли через ціле місто. <...> Якщо церемонія відбувалася в день св. Стефана, на літургії співалася бурлескна версія „осячю прози” або „блазнівської прози” (Fool's Prose), яка у складних місцях переходила у ревіння осла. <...> Молоді клірики споживали перед Престолом жирні ковбаси замість причасної гостії [21, с. 344-5].

Із паралельних версій цього свята у Франції, де воно існувало довше, випливає, що на рівні мовлення карнавальний Дурень характеризувався веселими проповідями („sermons joyeux”), словесними попури із пародійними закличками, завченими вульгарними жартами, собачою латиною (Latina canina), перекрученими прислів'ями тощо. Усі ці „прийоми”, що виросли з генетичного гнізда пародійної літургії, знаходять широке застосування у блазнюючих персонажів пізньосередньовічної драми. Прикладами „чистої” макаронічної проповіді є завершальна промова Глупоти у сатиричній комедії шотландського драматурга Девіда Ліндсея (David Lyndsay) „Сатира про Три Класи” (*Satire of Thrie Estaitis*, 1540) про непорядки серед представників рицарства, кліру і міщанства або ж біблійно-пародійний дискурс Іродового блазня Гелазіма у драмі Ніколаса Грімальда (Nicholas Grimald) „Предтеча” (*Archipropheta*, 1548).

Блазень залишається у міському карнавалі все ще символом „великого родового народного тіла” [3], однак поступово концептуалізується і як архетип „грішної людини”, і як персоніфікація суспільної Глупоти, поєднуючи комічне із повчальним. Певний вплив на цей процес мали французькі вистави про дурнів – „sottie”, котрі, поряд із англійськими інтерлюдіями, можна вважати перехідним етапом від церковно-карнавального дійства до світської драми. Про вплив французьких соті на формування англійського сценічного блазня говорить О. Басбі. Дослідниця, однак, вважає, що вплив цей був радше опосередкований, оскільки т.зв. „товариства блазнів” (sociétés joyeuses) в Англії не задокументовані [9, с. 15-6]. Основна відмінність французького сценічного блазня від англійського, на її думку, полягає у повній відсутності спроб поєднати першого із фабулою вистав. Якщо в Англії такі спроби доволі часті, зокрема у випадку з Пороком – центральним віланом мораліте [9, с. 17], то у французькій драмі блазень так і залишається персо-

нажем інтермедійної сценки про дурнів. Для драм-соті типовим був карнавальний показ „світу-навиворіт”, а сюжет часто зводився до того, що Світ (World) припиняє спроби змін на краще і віддає себе на поталу Глупоті (Folly). Звідси брали свій початок одноактні сценки „змагань умів” (wit-combats) між двома блазнями-простолюдинами на тему актуальної політичної чи релігійної інтриги. Вони мали виключно розважальний характер і гралися напередодні поважної релігійно-дидактичної вистави в рамках містерійного карнавалу. Позаяк у середньовіччі свобода слова могла повноцінно існувати лише під маскою глупоти, саме у вуста дурників вкладалася вся злободенна сатира, що лунала з театральної сцени у вигляді пародійного диспуту. Відтак послання основної п'єси набувало конкретного рецептивного призначення. Прикладами традиції такого „змагання умів”, вплетеного у канву елизаветинської драми, є розмова гробарів з трагедії „Гамлет” (V.I) чи дискусії Помпея із палачем у комедії „Міра за міру” (IV.II) В. Шекспіра.

Візуальна атрибутика Короля дурнів чи Пана Безладу складалася як із традиційного гардеробу фольклорного блазня – дзвоник, вуха, строкаті сподні і хвіст, так і з елементів церковного одягу – сутана і довгий капюшон. Незмінно при ньому залишається торбинка для грошей і довга ложка для їх збору [18, с. 61]. Починаючи від XII ст., завдяки активній участі кліру у масляному карнавалі, „концепт блазня помітно розширився від образу божевільного чоловіка чи рустикального грубіяна до зображень товстих і сп'янілих монахів” [22, с. 73]. Символом карнавальної

влади Блазня залишається єпископський жезл або просто марот. Бінарність його атрибутики засвідчує, що, будучи спорідненим із фігурою мамерії ритуальними пороговими властивостями і анімалізмом, карнавальний блазень несе у собі біблійну концепцію „світської глупоти” і потенціал сатиричного прочитання „світу навиворіт”.

Таким чином, фольклорна генеалогія „шекспірівського блазня” має точки перетину з християнським концептом зла і фігурою Диявола на рівні костюмної візуалізації, лексичної топіки і функціональної парадигми („цап-відбувайло” або алазон) і свідчить про значний вплив на еволюцію комічних низових персонажів англійської драми на подальших етапах літературного процесу. Фігури трікстерів, причетні до формування англійського блазня у процесі розвитку мамерії, – це *порогові* образи Презентера, Тома Дурня, Головешки, Джонні Джека і Замітача. Дослідження аграрних ритуальних дійств засвідчують присутність фігури блазня в англійській фольклорній драмі; як діоскурна фігура, блазень центрує її *ритуал переходу*. Урбанізована версія фольклорного блазня – Король (Єпископ) дурнів або Пан Безладу, що поєднує атрибути мамерійного блазня із біблійним концептом „мудрої глупоти”, уособлює „світ-навиворіт” у період міського Свята дурнів. До кінця XVI ст. фольклорно-ритуальне начало, закорінене у карнавальній традиції англійського ренесансного театру, залишається домінуючою складовою, стержнем англійського блазня.

ЛІТЕРАТУРА

(REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII в.) / М. Андреев. – Москва: Искусство, 1989. – 215с.
2. Andreev M. Srednevekovaja evropejskaja drama. Proishozhdenie i stanovlenie (X-XIII v.) [Medieval European Drama. Genesis and Evolution (10-13th c.)] / M. Andreev. – Moskva: Iskustvo, 1989. – 215c.
3. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Аникст. – Москва: Наука, 1967. – 455с.
4. Anikst A. Teorija dramy ot Aristotelja do Lessinga [Theory of Drama from Aristotle to Lessing] / Aleksandr Anikst. – Moskva: Nauka, 1967. – 455s.
5. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Е-ресурс] / Михаил Бахтин. – Режим доступа: <http://philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>
6. Bahtin M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa [François Rabelais and the Folk Culture of Middle Ages and Renaissance] / Mihail Bahtin. – Access mode: <http://philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>
7. Клековкін О. Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру / О.Ю. Клековкін. – Київ: Артєк, 2006. – 352 с.
8. Klekovkin O. Blazni Hospodni: Narys istorii Biblijnoho teatru / O.Ju. Klekovkin. – Kyiv: Artek, 2006. – 352 s.
9. Література західноєвропейського середньовіччя. Навчальний посібник / [2-ге вид., за загальною редакцією Н.О. Висоцької]. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2005. – 464 с.
10. Literatura zakhidnoevropejs'koho seredn'ovichchya. Navchal'nyy posibnyk [Literature of Western European Middle Ages. Textbook] / [2-he vyd., za zahal'noyu redaktsiyeyu N.O. Vysots'koi]. – Vynnytsya: NOVA KNYHA, 2005. – 464 s.
11. Манн Ю. Дialeктика художественного образа / Юрий Манн. – Москва: Советский писатель, 1987. – 320с.
12. Mann Ju. Dialektika hudozhestvennogo obraza [Dialectics of a Literary Image] / Jurij Mann. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1987. – 320s.
13. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / Карл Густав Юнг [Пер. с англ.]. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
14. Jung K.G. Dusha i mif: shest' arhetipov [Soul and Myth: Six Archetypes] / Karl Gustav Jung [Per. s angl.]. – K.: Gosudarstvennaja biblioteka Ukrainy dlja junoshestva, 1996. – 384 s.
15. Billington S. A Social History of the Fool / Sandra Billington. – Brighton: New York: St Martin's Press, 1984. – 150 p.
16. Busby O. M. Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama / Olive Mary Busby. – Humphrey Milford Oxford University Press, 1923. – 87p.
17. Chambers E.K. The Medieval Stage / Edmund Kerchiver Chambers, 2 Vols., Dover Publications, 1996 (rpt. Oxford University Press, 1903). – 960p.
18. Chambers E.K. The English Folk Drama / Edmund Kerchiver Chambers. – Oxford University Press, 1933. – 252 p.
19. Hartnoll P. The Theatre. A Coincise History / Phyllis Hartnoll. – London: Thames and Hudson, 1998. – 304 p.
20. Jackson G.F. Shropshire Folk-lore / Georgina Frederica Jackson [edited by C.S. Burne]. – London, 1886. – 315 p. – [E-source] Access mode: <http://archive.org/stream/shropshirefolk101jackgoog>
21. Khouri N. The Grotesque: Archeology of an Anti-code / Nadia Khouri // Zagadnienia rodzajów literackich, Tom XXIII, Zeszyt 2(45), Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1980. – P. 5-24.
22. A Most Pleasant Comedy of Mucedorus [Електронний ресурс]. – Режим доступу до тексту: <http://william>

shakespeare.classic-literature.co.uk/a-most-pleasant-comedy-of-mucedorus

16. Oxford Concise Companion to the Theatre. [Edited by Phyllis Hartnoll and Peter Found] (second edition), Oxford University Press, 1993. – 568 p.

17. The Oxford History of English Literature: [in XV Vols]. / [General editors John Buxton, Norman Davis, Bonamy Dobrée, and F.P. Wilson], Oxford Clarendon Press, 1986

Volume V: English Drama 1485-1585. [By F.P. Wilson, ed. by G.K. Hunter]. – 244 p.

18. Pinson Y. Hieronimus Bosch: *Homo viator* at a Crossroads: A New Reading of the Rotterdam tondo / Yona Pinson // *Artibus et Historiae*, Vol. 26, No. 52 (2005). – P.57-84. – [E-source] Access mode: <http://www.jstor.org/stable/20067097>

19. Southworth J. *Fools and Jesters at the English Court* / John Southworth. – Stroud: Sutton Publishing Limited, 2003. – 278 p.

20. Speirs J. *A Survey of Medieval Verse and Drama* / John Speirs // *The New Pelican Guide to English Literature*. – Vol.1: Medieval Literature; Part I: Chaucer and the Alliterative Tradition. – [Edited by Boris Ford]. – Cambridge University Press, 1991 (Rpt. 1954). – 221 p.

21. Strutt J. *Sports and Pastimes of the People of England* / Joseph Strutt. – London, 1801. – 403 p. – [E-source] Access mode: <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/spe/spe02.htm>

22. Swain B. *Fools and Folly During the Middle Ages and Renaissance* / Barbara Swain. – N.Y.: Columbia University Press, 1932. – 234 p.

Pastushuk H.O. Folklore sources of the “Shakespearean Fool” in English Literature of the Middle Ages and the Renaissance

Abstract. The article analyzes samples of the English folklore drama, namely those of the Mummings' plays and theatrical performances of the Feast of Fools aiming to find in them an embryo of the forthcoming literary image of “Shakespearean Fool” of the 16-17th centuries. Pivoting on the fundamental studies of the British theatre scholar E.K. Chambers the author presents folklore characters with typical carnivalesque fool characteristics (grotesque physicality, first person singular self-introductions, play of space and time, puns, interaction with the audience, etc.) which persist in the English literary drama up till the times of W. Shakespeare. The author also identifies those trickster figures of the folklore drama who are directly relevant to the formation of the English fool in the process of mummery development – the *borderline* images of the Presenter, Tom Fool, Big Head, Johnny Jack and Sweeper. It is stated that bestial motives connected with the phallus symbol of fertility remain a central attribute of the Fool in later version of mummery plays. A tight connection between mummery plays and the city carnival is shown on the level of *dramatis personae* and the subversive dominant. While staying in the city carnival with its role of a “big patrimonial folk body” (according to M. Bakhtin) the fool is gradually being conceptualized also as an archetype of a “sinful man” and personification of social Folly, combining thus the comic and the didactic, often becoming a means of satire in the hands of playwrights. The urbanized version of the folklore fool – King (Bishop) of Fools or Lord of Misrule that combines attributes of a mummery fool with the biblical concept of “wise folly”, personifies “world-upside-down” during the period of Feast of Fools celebrations. Up till the end of the 16th century the folklore ritual element rooted in the carnival tradition of the English Renaissance theatre remains the key dominant element, the core of the English fool.

Keywords: fool, mummery, Feast of Fools, carnival, folklore drama, Elizabethan drama.

Пастушок Г.А. Фольклорные истоки „шекспировского шута” в английской литературе Средневековья и Возрождения

Аннотация. В статье проведен анализ образцов английской фольклорной драмы, в частности маммерии и театрализованых представлений Праздника дураков, на предмет присутствия в них зародышей предстоящего литературного образа „шекспировского шута” XVI-XVII вв. Исходя из фундаментальных исследований британского театроведа Э.К. Чемберса, автор статьи представляет народных персонажей с типическими карнавальными признаками шута (гротескная телесность, топика представления от первого лица, хронотопная игра, словесные каламбуры, заигрывание с публикой и т.д.), которые сохраняются в английской литературной драме до времен В. Шекспира. Выведены фигуры трикстеров, причастных к формированию английского шута в процессе развития маммерии. – это пороговые образы Презента, Тома Дурака, Башки, Джонни Джека и Чистильника. Констатируется, что бестиарные мотивы, связанные с фаллическим символом плодородия, остаются центральным атрибутом шута в поздних версиях маммерии. Продемонстрирована тесная связь между маммерией и городским карнавалом на уровне действующих лиц и субверсивной доминанты. Оставаясь в городском карнавале все еще вимволом „большого родового народного тела” (согласно концепции М. Бахтина), шут постепенно концептуализируется и как архетип „грешного человека”, и как персонификация общественной Глупоты, соединяя в себе комическое и назидательное, нередко превращаясь в руках драматургов в средство сатиры. Урбанизованная версия фольклорного шута – Король (Епископ) дураков или Господин Безпорядок, который соединяет в себе атрибуты маммерийного шута с библейским концептом „мудрого безумия”, олицетворяет „мир наизнанку” в периоды Праздника дураков. До самого конца XVI в. фольклорно-ритуальное начало, укорененное в карнавальном традициях английского ренессансного театра, остается доминирующим элементом, стержнем английского шута.

Ключевые слова: шут, маммерия, Праздник дураков, карнавал фольклорная драма, елизаветинская драма.