УДК 821.111'04

СПЕЦИФІКА КОМІЧНОГО У СТРУКТУРІ АНГЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСНОГО ДЖЕСТУ

Торкут Н.М., д. філол. н., професор, Шкловська О.Н., студент

Запорізький державний університет

Дана стаття є літературознавчою розвідкою, мета якої полягає у визначенні епістомологічної основи комізму англійського ренесансного джесту та встановленні, яким чином своєрідність комічного ефекту корелює зі структурними і композиційними особливостями творів. При аналізі розповідей включених у збірку "The Sackful of News" (1557-1558) автори статті застосовують методологію нового історизму і доходять висновку, що джести як популярна літературна форма, відображають не тільки суттєві для даної епохи ідеологічні зрушення, але й виконують певні соціальні функції.

Ключові слова: комічне, смішне, джест, сміхове поле, новий історизм, епістемологічна система, континуум, трікстер, імпровізація, емпатія, стримування, мобілізація, глобальний сміх.

Торкут Н. Н., Шкловская Е.Н. СПЕЦИФИКА КОМИЧЕСКОГО В СТРУКТУРЕ АНГЛИЙСКОГО РЕНССАНСНОГО ДЖЕСТА / Запорожский государственный университет, Украина

Данная статья является литературоведческим исследованием, цель которого установить эпистемологические основы комизма английского ренессансного джеста и выяснить, каким образом своеобразие комического эффекта коррелирует со структурными и композиционными особенностями произведений. При анализе историй, включенных в сборник "The Sackful of News" (1557-1558) авторы статьи применяют методологию нового историзма и приходят к выводу, что джесты как популярная литературная форма отображают не только существенные для данной эпохи идеологические сдвиги, но и выполняют определенные социальные функции.

Ключевые слова: комическое, смешное, джест, смеховое поле, новый историзм, эпистемологическая система, континуум, трикстер, импровизация, эмпатия, сдерживание, мобилизация, глобальный смех.

Torkut N.N., Shklovskaya E.N. THE PECULIARITIES OF THE COMIC IN THE STRUCTURE OF ENGLISH RENAISSANCE JESTS / Zaporizhzhya state university, Ukraine.

The objective of the article is to discover the epistemological basis of the English renaissance jest comic effect and to clear up the way it correlates with a peculiar structure of the stories. A number of jests grouped under the title of "The Sackful of News" (1557-1558) is analyzed in terms of the new historicism. Upon further consideration, the authors conclude that the jests not only reflect some crucial and epoch-making ideological shifts but they are charged of certain social functions as well.

Key words: comic, ludicrous, jest, laugh field, new historicism, epistemological system, continuum, trickster, improvisation, constraint, mobility, global laughter.

Відомий письменник В.Набоков, за словами його сучасників, вважав, що співзвучність певних глобальних понять не буває випадковою. І одним із прикладів, якими він зазвичай ілюстрував цю думку, була пара термінів – “комічне” і “космічне”. Безумовно, наукове обґрунтування спорідненості цих понять могло б зацікавити фахівців з етимології чи філософії, проте навіть на рівні формально-логічних асоціацій філологічні розмірковування щодо характеру кореляції “комічного” і “космічного” виявляються доволі плідними.

Традиційними є уявлення про “космос” як цілісну гармонійно організовану систему – *порядок*, що протистоїть суцільному хаосу. Однією з етико-естетичних категорій, що покликані забезпечувати стабільність цього порядку, можна вважати категорію комічного, адже сміх, в своєму найвищому смислі, “завжди є сміхом над хаосом в ім’я гармонії” [1,32]. Він діє в підтримку продуктивного і відсікає все те, що відмирає і є недоцільним.

Загальновідомо, що хоча все “комічне” спроможне викликати сміх, далеко не все “смішне” є комічним. Ці поняття не тотожні: взяті у сукупності вони створюють діалектичну пару елементів, один з яких є проявом стихійного начала, а другий – впорядкованого. Сфера “смішного” включає найрізноманітніші за походженням вияви психофізіологічних реакцій: викликати сміх може як вдалий дотеп, так і нервова хвороба; як емоційний вплив оригінальної мистецької знахідки, так і фізична дія у вигляді лоскоту. Ця сфера надзвичайно широка та хаотична. І в бурхливому морі “веселощів” “комічне” виглядає як своєрідний острівець космосу, адже для того, щоб набути цей досить високий статус, явище, що викликає сміх, повинне мати естетичну природу і певні потенції щодо здійснення соціально значимого впливу.

Такою є загальноприйнята точка зору. Однак існують й інші підходи до диференціації "смішного" та "комічного". Зокрема, французький дослідник Е.Обуе ігнорує такий критерій розрізнення цих феноменів як потенційна соціальна значимість. У своїй роботі "Види смішного" ("Les genres du risible") він пише, що смішними є ті дії та об'єкти, які не піддаються раціональному поясненню, є ненормальними і такими, яким ми не можемо вибачити їхнього характеру. Натомість, комічними, на його думку, явища робить певна *умова*, за якої ми можемо знайти вибачення або виправдання цим смішним діям і об'єктам (цит. за [1,12]).

Таке неканонічне визначення "смішного" й "комічного" представляє ці феномени в доволі специфічному ракурсі, підкреслюючи їхню цілковиту відносність і діалектичну спорідненість. Щоправда, думку про те, що одне й теж явище в залежності від певних обставин ("умови") може бути як смішним, так і комічним, новою назвати не можна. Своєрідність запропонованої Е.Обуе інтерпретації, вочевидь, полягає в самій модальності висловлювання, яке дещо нагадує цитату з карного кодексу. Згідно з цим "законом", визнання "смішним" виявляється чимось на зразок миттєвого покарання за певну моральну або матеріальну невідповідність нормам, причина якої не очевидна. Тобто, сміх у даному випадку є проявом інтелектуального імунітету суспільства до явища, природа деформації якого ще залишається незрозумілою. Але за "*умови*", що суспільство має достатньо інформації, щоб оцінити обсяг відхилення, об'єкт чи дія вважаються "комічними", їх "виправдовують" і "прощають".

Втім, це визначення має чимало слабких місць. По-перше, воно не враховує високої естетичної сутності комічного, представляючи його чимось на зразок амністії "смішного". По-друге, воно не висвітлює стану свідомості того, хто потрапляє у комічну ситуацію. Однак у цьому є певна концептуальність та логіка – Е.Обуе дивиться на безпосереднього учасника епізоду очима суспільства і випадку, які зрештою й визначають, "смішною" чи "комічною" постає дана особа. Якщо етап, що передує кумедній ситуації, був помічений спільнотою, то герой отримує певне психологічне алібі: очевидно, що в момент "скоєння" смішного, він знаходився в іншій ментальній площині, а отже й сприймав *відомі всім* обставини справи неадекватно. При цьому герой в очах інших постає не примітивно смішним, а ускладнено комічним, і його прикра помилка має більше шансів викликати гуманні почуття. В іншому разі, коли суспільству одразу відкривається кульмінація кумедного моменту, герой постає як безглузда істота, реагувати на поведінку якої можна лише бездумним сміхом.

Однак, необхідно констатувати, що переходячи з реального життя до художньої літератури, "комічне" і "смішне" до певної міри втрачають свою мобільність. У літературному творі виключається втручання стихійності, випадковості, що здатні помістити одну й ту ж ситуацію у безліч контекстів, а подія і герой отримують свій статус тільки за волею автора. Щоправда, майже на кожному етапі розвитку літератури з'являється ряд творів відкрито розважального характеру, основним принципом і джерелом існування яких є відтворення життєвих ситуацій з претензією на правдоподібність. До числа таких літературних форм можна віднести різноманітні жанрові модифікації анекдоту, а також ті зразки середньовічних "повчальних прикладів" (exempla), новел, фабліо, шванків та джестів, які свідомо актуалізують стихію комічного.

Відомо, що досягнення художньої правдоподібності не може складатися тільки з відтворення певних закономірностей. Життя – це діалектична єдність правила і його порушення, своєрідний баланс між багатьма різновекторними силами. Певною мірою, це стосується й комізму, адже він виникає при зіткненні принаймні двох "різнорідних зарядів", так би мовити, двох світів. Однак в кожну епоху і в кожному специфічному жанрі це умовне "двосвіття" реалізується по-своєму. Приміром, у середньовічних "exempla" цими світами є "земля" і "небо", "низьке" і "високе". І художній ефект "повчальних прикладів" досягається саме через "перехрещення різних систем відліку часу та несумісних просторів" мирського і потойбічного (цит. за [2,107]).

Принципово іншим є "двосвіття" анекдоту. Воно не вписується в парадигму комічного і заслуговує бути розглянутим окремо. Справа в тому, що воно не існує само по собі і має бути реалізоване не тільки на світоглядному, але й на фізичному рівні, при зіткнення двох текстів, а саме, "вживленні" анекдоту в контекст певного висловлювання. Контакт цих двох умовних "світів" виявляється надзвичайно плідним в ідейному плані, адже коли анекдот вривається в текст, він "змушує актуалізувати глибинні ритмічні резерви, дає нове висвітлення усталеному колу тем, вносить пожвавлення" [3,8]. Тобто, головної функцією цього жанру є прояснення прихованого змісту якоїсь події або явища, а розважальність чи повчальність виявляються лише побічним продуктом.

Доволі специфічним є також і "двосвіття" англійського ренесансного джесту. В ньому, на відміну від "exempla", провідний ідейно-змістовий концепт формується у площині суто земних справ, тобто принципово значимий для жанрової ідеології середньовічного "повчального прикладу" конфлікт між "земним" і "небесним" тут не відіграє вагомої ролі. На відміну від анекдоту, який завжди зберігає безпосередній зв'язок з контекстуальним фоном [3,9], джест може бути самодостатнім, зрозумілим і цікавим поза усяким контекстом [2,106]. Здатність цієї літературної форми до самостійного існування забезпечується ще й тим, що в багатьох випадках джестовий простір містить не тільки опис події, але й

реакцію певної умовної аудиторії, яку так і хочеться назвати "портативною". До певної міри комічну стихію джесту можна характеризувати за допомогою латинського крилатого вислову "Omnia mea mecum porto". Отже, саме на цьому досить специфічному поєднанні двох вимірів (репрезентація комічної ситуації – репрезентація реакції умовного оточення на неї) і побудоване джестове "двосвіття", яке створюється за рахунок зіставлення двох площин ("процесу" та його "споглядання"). Але, думається, що ця своєрідна театральність є лише наслідком прихованої необхідності встановити соціальну оцінку певним життєвим реаліям.

Наразі виникає питання, яким чином характерний поділ персонажів на "пасивних" і "активних" пов'язаний зі структурою комічного в джесті. Відомо, що його жанровим первенем є "особлива репрезентація анекдотичного ядра чи комічної ситуації як закономірного результату (наслідку) свідомої активності індивіда" [2,109]. Отже виходить, що "діяльність" героя джесту є проявом комічного начала. У деяких випадках автор використовує ефект присутності стороннього спостерігача: цей спостерігач покликаний певною мірою прояснити читачам комічний характер змальованої ситуації і його реакція ніби програмує очікуваний автором емоційний відгук. Як бачимо, сама структура комічного в джесті є дещо ускладненою, адже комізм, який спричинюється свідомою діяльністю героя, посилюється за рахунок того, що автор стимулює вияв певних читацьких емоційних реакцій шляхом репрезентації взірця належної поведінки (сміх, регіт, гоготіння тощо).

Однією з книг, в якій специфіка джестового комізму знайшла повне і яскраве відображення, є збірка "Торбина новин" ("The Sackful of News", 1557-1558), що складається з 22 оповідей, які ніяк не пов'язані між собою. На її сторінках представлено доволі широкий тематичний спектр, низку оригінальних сюжетних ситуацій, які утворюють продуктивну в художньому плані хаотичну сукупність ідей та образів. В загальній масі цих образів тільки розпочинається кристалізація типів, яка згодом призведе до формування провідних для того часу стереотипних образів героя-кумедника ("винахідливий хитрун", "гострослів", "метикуватий пройдисвіт", "прагматично налаштований дотепник", "хитромудрий простак", "недолугий тупак", "простакуватий незграба" та ін.) і позначиться на структурній організації пізньоренесаннсних джестових книг, сприяючи появі оригінальних жанрових утворень серіального типу – "jest biographies" (Merry Tales by Master Skelton, etc.)

Втім, навіть на ранніх етапах функціонування жанрової моделі джесту присутні деякі компоненти, які, по суті, формують стихію комічного, що виникає внаслідок естетизації сміхового поля. Складові сміхового поля англійського ренесансного джесту є своєрідними жанровими константами, а характер естетизації детермінований рівнем художньої майстерності автора джестової збірки.

Першою складовою сміхового поля джесту можна вважати *саму ситуацію,* в якій відбувається дія. Згідно зі специфікою джесту, ця умовна площина майже ніколи не отримує чіткої часо-просторової конкретизації. Увага читача привертається лише до тих обставин, які мають певне фабульне навантаження, тобто без фіксації яких описаний у джесті епізод не склався б у комічну пригоду. Так, наприклад, у восьмому джесті збірки, де йдеться про м'ясника, що розбирав туші при світлі свічки (прилаштованої на капелюсі і розшукуваної по всіх усюдах), вказано лише *час* події – "вночі" [4,23]. У четвертому джесті фіксується тільки *місце* події – "собор Св. Павла": коли недолугий селюк, який ще жодного разу не чув звуків органу, потрапляє *в Лондоні* на месу, він сприймає церковну музику як адресований йому наказ негайно залишити цей світ і предстати перед Богом. Тому він і просить у Всевишнього дозволу збігати додому, щоб перевдягтися у святкове вбрання та захопити з собою трость [4,22].

У більшості джестів конкретні часо-просторові межі взагалі відсутні, автор обмежується формальною конструкцією "був собі колись" ("there was once"). Однак, не маючи жодних вказівок на час або місце дії, така розповідь не втрачає злободенності і правдоподібності. Саме укоріненість джестового сміхового поля у певній правдоподібно-вірогідній ситуації, яка гіпотетично могла мати місце у реальному житті тогочасного соціуму, забезпечує жанрову модель джесту потенційною здатністю викликати сміх у пересічного представника цього соціуму. Тож не дивно, що сучасний читач, перебуваючи в іншому духовно-інтелектуальному континуумі, інколи не може адекватним чином сприйняти ідейно-змістовий концепт джесту, оскільки існує певний гносеологічний бар'єр, який перешкоджає розумінню комічного (деякі поодинокі джестові історії видаються нам абсолютно несмішними, або навіть незрозумілими).

Подолати цей бар'єр, значною мірою, допомагає методологія нового історизму, який розглядає кожен витвір мистецтва з урахуванням його укоріненості в епістемологічну систему тієї епохи, що його породжує. За словами одного із засновників нового історизму Стівена Ґрінблата, історія – це серія "розривів" між епохами і людьми, і не існує такої позачасової речі, як незмінна людська природа, що долала б історичні межі [5,226]. Оскільки ренесансна людина неминуче і остаточно належить до доби Відродження, а сучасний індивідуум перебуває у якісно відмінному континуумі, то реконструкція первинного ментально-ціннісного тла, на якому народжується і визріває певний художній продукт, є необхідним і обов'язковим кроком на шляху до адекватного розуміння та літературознавчої інтерпретації ренесансного тексту.

Базовою в методологія нового історизму є теза, що література – це “культура в дії”. Найбільшою мірою ця характеристика прийнятна для Західної цивілізації, в якій література вже довгий виконує роль дієвої інституції для нагляду за непорушністю культурних кордонів і реалізує це завдання шляхом *осуду* або *схвалення.* А вони, у свою чергу, є проекцією основних функцій культури, тобто “constraint” (“стримування”) та “mobility” (“стимулювання”), завдяки яким цій культурі вдається водночас і зберігати свою ідентичність (стримування), і розвиватися (мобільність) [5,226].

В руслі методології нового історизму було розроблено дослідницьку процедуру аналізу літературного твору, яка передбачає реалізацію двох основних етапів: на першому етапі необхідно з’ясувати, яким чином в конкретному тексті реалізуються культурні функції стимулювання та стримування, а на другому – виокремити у творі ті переконання та усталені судження, які були імпліцитно зумовлені певними тогочасними літературними актами похвали чи осуду.

Отже, враховуючи засадничу тезу нового історизму, можна стверджувати, що сміхове поле джесту, на відміну від поля “карнавального сміху” в Середньовіччі (див. концепцію М. Бахтина [6, 10] не є безкінечним. Воно зазвичай має свою *межу,* яка формується в процесі реалізації культурної функції стримування (“constraint”). У більшості джестів цю функцію виконують “ті, хто сміються”, тобто та умовна аудиторія, яка становить відносно *пасивну частину* джестового двосвіття. Ці “глядачі” можуть і не втручатися в ситуацію, але в будь якому випадку вони створюють прецедент реакції на ситуацію, тобто задають певну модальність, завдяки якій тогочасний читач одержував змогу як виокремлювати помічену невідповідність, щоб посміятися над нею, так і локалізувати її (тобто уникати повторення описаної в джесті ситуації в реальному житті). Отже, пасивний споглядач кумедної ситуації може вважатися **другою складовою** сміхового поля, оскільки він, з одного боку, стоїть на сторожі певних культурних кордонів (виконує функцію стримування шляхом формування етико-емоційної модальності), а з іншого боку, перебуваючи у тому ж інтелектуально-духовному континуумі, що й саме поле, несе в собі важливі іманентні ментально-психологічні риси цього поля.

Іншими константними складовими сміхового поля є *активні елементи*: а саме, “той, хто створює комічну ситуацію” (такий собі “суб’єкт комізму”) і “той, над ким сміються” (свого роду “об’єкт висміювання”). Дуже важливою видається та обставина, що в даному випадку йдеться про два окремих типи джестових героїв. Прикметно, що в цьому жанрі розважальної літератури відсутня категорія блазня, тобто персонажа, який викликає сміх оточуючих на вербально-інтелектуальному рівні (суб’єкт комічного) і одночасно стає загальним посміховиськом (об’єкт висміювання), оскільки висловлена ним правда камуфлюється під очевидну дурницю. Створенню комічного ефекту сприяє і статус такого героя – адже все, що каже й робить блазень є апріорно смішним. Натомість поведінка дійових осіб джестів, а особливо збірки “The Sackful of News”, не обмежується жодним статусом, і їхня роль у комічній ситуації не є, так би мовити, професійною. Вона визначається згідно з тими моральними принципами, системою уявлень і, зрештою, “природними даними”, якими наділяє їх автор.

Однак і тут помітні певні закономірності. Суб’єктом комізму в джесті найчастіше стає свого роду “хитрун” – суто ренесансний тип надмобільної особистості. Чим обумовлена така мобільність? Перед усім, винятковими розумовими здібностями героя, тим специфічним “quick wit”, що дозволяє йому адаптуватися до будь-якої ситуації. Але ключем до усвідомлення дійсного соціального статусу “хитруна” має служити визначення його місця в системі “смішного” і “комічного” (сміховому полі). Проте розгляд джестів (№1 [4,19], №2 [4,19], №3 [4,20], №11 [4,24], №15 [4,27]), в яких фігурує цей образ, доводить, що ренесансний “розумник” ніколи не буває ані смішним, ані комічним. І це закономірно, адже “смішне” і “комічне” постають як два ступені невдачі – відповідно, тотальна і відносна. “Хитрун” же ніколи не зазнає поразки у своєму інтелектуальному двобої з суперником і при досягненні певної мети. Тобто, розум дозволяє йому уникати перетворення на об’єкт осміяння. А усвідомлюючи сутність “комічного” як механізму, він вільно стає його творцем. Тобто, за власним бажанням може *“висміювати”* – користуватися таким могутнім засобом як “глобальний сміх”.

Більше того, “хитрун” є своєрідним Прометеєм від комічного, адже своїм прикладом він вчить людей “видобувати сміх”. Причому цьому вмінню надається статус універсального засобу покращення життя в соціумі та безпечного набуття певної особистої свободи. Так, приміром, відбувається з селянином [4,18], який кидає виклик розбещеному і нахабному священику, беручись привселюдно довести, зокрема, “що рай та пекло він має просто вдома, а вітер і погода завжди до його послуг”. І це йому досить просто вдається, бо рай чи пекло чекатимуть на нього, в залежності від того, чи дбатиме він про свою хвору матір, а вітер та погода підкоряються його бажанням лише тому, що прагнення віруючої людини завжди є проекцією божественної волі.

Отже, складається досить цікава з точки зору діалектики ситуація: відчувається, що людина може дозволити собі розкіш привернути увагу суспільства тільки за умови володіння сміховою завісою. Адже в період своєї короткочасної активізації – глобального сміху – сміхове поле є абсолютно замкненою єдністю причини і наслідку. Той, хто викликав його появу, губиться в ньому, як перша іскра в суцільному полум’ї. Але руйнівна сила цього ментального заряду спрямована саме в тому напрямку, на

який розраховував “хитрун”. Тобто можна зробити висновок, що вияв власної індивідуальності не є для нього самоціллю. Це скоріше резерв пізньоренесансної ментальності, здатність активізувати закладені інтелектуальні сили для досягнення конкретної мети.

Однак збірний образ “хитруна” може бути складений тільки за матеріалом декількох різнотипних розповідей. Наприклад, хитромудрі герої джесту №11 [4,24] показані як свого роду “tabula rasa” в плані тих речей, що уможливлюють нормальне життя людини в суспільстві (“masterless and moneyless”), тобто єдине, що в них є – це винахідливість, якою вони успішно користуються, видурюючи свиню у селюка. Їхня витівка являє собою психологічно виважену послідовність дій з чітким розподілом ролей: "Еге, онде хтось гонить свиней. Я скажу йому, що це вівці, змушу його побитися зі мною об заклад, вівці то чи свині, а потім запропоную, щоб нас розсудив перший, хто трапиться на шляху. А тим часом ти вирушиш цим шляхом і нас перестрінеш. І коли ми тебе запитаємо, свині то чи вівці, ти скажеш, що вівці". Саме так і відбувається: юний трікстер виграє парі, забирає собі одну з найтовстіших свиней і зустрічається згодом зі своїм приятелем.

Результативність даної витівки обумовлена впливом діалектично споріднених факторів. З одного боку, винахідливість, як така, не стала б дотепним молодикам у пригоді, не будь в них нехитрої бутафорії у вигляді їх самих. А саме, коли цілих *два* чоловіка (така собі мікроспільнота), “не домовляючись” заявили старому, що замість щойно куплених свиней той веде овець, він повірив їм, знецінивши особисте сприйняття речей. З іншого боку, усі хитрощі були б марні, якби у власних уявленнях про людське суспільство селянин не відводив собі занизьку роль.

Втім, основний комічний ефект цього джесту витікає з його логічного продовження: роздратований старий повертається туди, де його начебто прикро ошукали, продавши овець під виглядом свиней. При цьому автор вдається до прийому замовчування (“І що з ним стало по тому я сказати не можу” (What became of him afterward I cannot tell) [4,25]), тим самим стимулюючи читачів до ментального “конструювання” дзеркального відображення кумедної ситуації. Адже тепер *сам селянин доводитиме*, що куплені ним тварини *не свині, а таки вівці.* А це вже напевне викличе неабиякі веселощі серед продавців.

Отже, інвертуючи й без того кумедну ситуацію, автор свідомо чи несвідомо досягає принаймні двох важливих результатів. По-перше, він розширює і ускладнює часовий простір джесту. Тобто описаний випадок знаходиться між своїм “реальним” минулим і гіпотетичним майбутнім. Більше того, саме ці часові площини й мають зіткнутися в свідомості читача, створюючи найбільший ефект. По-друге, автор доводить, що діяльність хитруна не замикається на конкретній події і має певну сферу поширення. Результативна витівка – це своєрідний імпульс, який спричинює ланцюгову реакцію, в ході якої активізуються усі соціальні зв’язки потерпілого.

Однак, як це не парадоксально, наміри і дії хитруна зазвичай не помічаються тими, кого він безпосередньо ошукує. Річ у тому, що діяльність “трікстера” – це майже завжди імпровізація, яку С.Ґрінблат називає головною стратегією Ренесансу [7,48]. Її сутність полягає у свідомій або підсвідомій емпатії – проникненні у світогляд майбутньої жертви. Щось на зразок цього відбувається в другому джесті, коли стара жінка відмовляється нагодувати зажерливого монаха та його приятелів. На це монах реагує досить дивно – він просить у господині точильний камінь, стверджуючи, що за умови відсутності продуктів, він зможе приготувати їжу з нього. “I would make meat thereof. Then she brought a whetstone” [2,19] Виникає запитання, чому жінка погоджується виконувати таке дивне прохання. І відповідь на нього слід шукати знову ж таки в специфіці свідомості ренесансної людини. На думку С.Ґрінблата, однією, з найхарактерніших рис цієї епохи є глибоко закладена віра в диво, а унікальне стає ключем до розуміння типового [8,91]. Тобто і героїня джесту має установку на те, що, в принципі “усе можливо”. Тому вона й погоджується на своєрідний експеримент.

Але існує ще один фактор, до якого апелює монах: той, хто що-небудь приховує, постійно очікує вербального чи дієвого випаду в сторону своєї “таємниці”. Отже, предмет, який він робить недоступним для інших, стає для нього свого роду абстрактним шифром, ключем до “істинного” розуміння чужих слів. А така природна пересторога одночасно і ускладнює сприйняття інформації, і в чомусь примітивізує його. Адже людина стає надчутливою до всього, що так чи інакше стосується ключового об’єкту; натомість те, що апріорно має якусь принципову відмінність, сприймається як безпечне й цілком припустиме.

Отже, не маючи нічого спільного з прихованою їжею, сухий брусок опиняється на гарячій сковороді. І тут в дію вступає вже зовсім інший механізм: *охорона власності*. Аби посуд не згорів, його *рятують* – змащують маслом та виливають на нього яйця. В цілому ж, перехід до другого етапу розповіді є настільки природнім і психологічно вмотивованим, що навіть важко уявити, що ця ситуація могла б мати якийсь інший розвиток. Втім, не можна забувати, що даний джест є черговою інтерпретацією загальновідомого мандрівного сюжету. Тому, цю історію досить цікаво було б порівняти з іншою його версією, наприклад, зі славнозвісною слов’янською казкою про “кашу із сокири”.

Не вдаючись у деталі, зазначимо, що будучи такою ж яскравою і динамічною, казкова версія є біднішою в плані мотивації дій "закодованих людей". Адже з початку і до закінчення казки кмітливий солдат підштовхує жадібних "діда й бабу", тільки розпалюючи їхню *цікавість*: а якою ж буде сокира на смак? Тобто уся розповідь розвивається в прагненні свого кінця, усі герої хочуть найшвидшого її завершення. Натомість специфіка розглянутого джесту полягає як раз у тому, що в ньому перехрещуються дві протилежні психологічні інтенції: монах, безумовно, домагається результативного закінчення цієї "кулінарної" історії, а от господиня всіма силами прагне повернутися до її початку, адже тоді її сковорода і продукти ще були недоторкані. Тобто її лінія в джесті є, так би мовити, зворотною, "антиісторичною" (якщо під історією розуміти природний рух з початку до кінця). Зазначимо також, що у казці відсутня умовна аудиторія, роль якої в джесті виконують приятелі монаха. Саме вони першими схвалюють його вдалу імпровізацію, емблемою якої виступає центральний комічний символ розповіді "точильний камінь з маслом".

Отже, можна зробити висновок, що хоча джести мають розважальний і підкреслено легковажний характер, вони відображають досить серйозні зрушення в плані осмислення багатьох важливих понять і явищ. Одним із них є, безперечно, поняття *влади*. Річ у тому, що оспівана в джестах влада "хитрунів" є надзвичайно специфічною і новою. Вона не інституційна, а інтелектуально-емоційна; не стабільна, а скоріше ситуативна і через це кожного разу недовготривала. Проте формальні часові показники не можуть знівелювати її дійсного значення. Бо це не тільки певна влада над людською свідомістю, але й вирішальне для подальшої історії розуміння, що індивід, наділений цим новим типом ментальності здатен як "примірити на себе" світогляд *численних* потенційних жертв, так і обернути не менш численних потенційних кривдників на *одну-єдину*, хоча й збірну істоту, діяльність якої обмежується виявом майстерно скерованого афекту.

Як правило, цим афектом є "глобальний сміх" джестової аудиторії. З цього приводу варто детально розглянути елементи, що створюють образ цієї умовної спільноти. В цілому склад "тих, хто сміється" у джесті досить різний, але в кожному разі доволі типовий. Перш за все, це звичайні миряни, позбавлені будь-яких специфічних рис. Міра їхнього знайомства може варіюватися: це або добре відомі один одному прихожани місцевої церкви, або сусіди, або спеціально запрошені гості, або незнайомі між собою відвідувачі собору св. Павла. Таким чином, особисте знайомство "очевидців" в принципі не обов'язкове для забезпечення повної синхронності їхньої спільної реакції. Більше того, сміх джесту – це сміх миттєвий, а отже, й етап осмислення подій коротший за чисто фізичний прояв осуду чи глуму. Тож. напрошується висновок, що всі представники "тих, хто сміється" мають якийсь спільний для даної епохи набір ментальних рефлексів, які спрацьовують незалежно від ситуації, а іноді і всупереч їй.

Зазначимо також, що цей сміх не має нічого спільного зі славетним "карнавальним сміхом" Середньовіччя. Адже той сміх є не реакцією на певне явище, а формою життя, вільною "від панівної правди і панівного строю", і здатною зруйнувати ієрархічні, станові, вікові перегородки та створити тимчасовий світ вселюдського братерства й рівності [6,10]. Натомість сміх джесту завжди має чітке оціночне забарвлення. Зокрема у випадках, коли комічна ситуація складається завдяки меткому розуму хитрунів, сміх глядачів є, перш за все, схваленням тих рис, які забезпечують переможцям утвердження влади й досягнення певного результату. Однак виникає питання, чи дійсно це "сміх над хаосом в ім'я гармонії" [1,32].

Безперечно, "хитруни" – улюбленці Ренесансу, адже вони уособлюють надзвичайний прорив епохи в плані сили й гнучкості думки простої людини. Тож, складається враження, що через захоплення грою розумників, джести як популярна літературна форма перестають бути насторожі усталеного порядку речей, "chain of a being". В результаті, відбувається те, що не стримувані ніякими нормами "хитруни" поціляють у найболючіше місце сучасного суспільства – боязнь підступного порушення недоторканості приватної власності, що згодом стане основою більш глибокого барочного занепокоєння тим, що зовнішня оболонка людини не відображає її сутності. Тому створюється враження, що напівсліпий старець [4,20], який і кроку не може зробити без своєї хитруватої жінки й такого ж слуги, – це алегоричний портрет єлизаветинського суспільства. Зраджений дружиною, побитий власним робітником, старий не усвідомлює того факту, що його ошукали, і продовжує радіти доказам їхньої надзвичайної любові й вірності.

З іншого боку, не можна заперечити й того, що з погляду епохи, *"ті, кого висміюють"* несуть з собою певний розлад, якесь відхилення від ідентичності, якусь загрозу суспільним нормам. Отже, стає зрозуміло, що феномен "глобального сміху" в джесті особливо доцільно розглядати з позицій нового історизму, метою якого є виявлення програмуючого моменту в літературі, або соціальної функції твору. Але рухаючись в цьому напрямку, неможливо об'єктивно визначити роль сміху, не проаналізувавши цілісну структуру комічного в джесті. Проте чи повністю цій задачі відповідає підхід Е.Обуе, описаний на початку статті? На формальному рівні, здавалося б, так. Адже принципова правдоподібність джестів базується на імітації стихійності реального життя, коли статус явища залежить не тільки від його об'єктивних характеристик, а й від того, "з якого місця" воно було побачене випадковим глядачем. З

іншого боку, перед нами літературний твір, в якому "стихійність" є продуманою псевдостихійністю, а описувані комічні ситуації є такими через своєрідний світогляд, національну традицію та естетичний досвід епохи, в якій вони з'явилися. Думається, що ігнорування цих чинників може призвести до суттєвого спрощення картини комічного, або навіть до її деформування. Тому найбільш доцільним і плідним уявляється поєднання запропонованого Е.Обуе підходу з методологією ново-історичного аналізу джестів.

Структура комічного прямо залежить від побудови твору. Звичайно, джест не можна назвати зразком композиційної чіткості, але і в контексті цієї літературної форми можна вести мову про певні закономірності. Тим більше, що в даному випадку в центр уваги потрапляють тільки ті розповіді, в яких має місце "загальний сміх", а значить, є й "ті, хто висміюється".

Як правило, джест розпочинається преамбулою, за допомогою якої, автор вводить "зовнішнє" суспільство в часо-просторові межі певної події і описує той етап, що передує основній колізії. Ось конкретний приклад: "В одного чоловіка, що приїхав у Лондон з Есекса, черевики були підбиті цвяхами. Тож, коли він простував Чіпсайдом, один із молодиків, що стовбичили на порозі крамнички, почув дзеленчання отих цвяхів і озвався до нього: "Ти чому, селюче, своїми цвяхами псуєш бруківку? Я донесу на тебе нашому лорду-меру!" [4,22]. Соціальне значення цього виразного фрагменту є приблизно таким: автор наводить причину, за якою герой може стати невідповідним деяким існуючим нормам зовнішності (маються на увазі "цвяхи на підборах").

Далі за структурою джесту йде опис реакції персонажа на вплив ззовні: "Коли селюк почув це, він зняв черевики і в одних панчохах попрямував до собору Св. Павла". Отже, перед нами репрезентація свідомої і серйозної активності індивіда, вмотивованої бажанням відвернути від себе увагу, злитися з оточуючими. Тож, якби джест закінчувався саме на цьому, фігура простуватого селюка майнула б зворушливою комічною тінню, уникнувши болісного контакту з "внутрішньою" спільнотою джесту. Але такий контакт все ж таки відбувається: мешканець Есексу входить до собор Св. Павла в самих панчохах, на що присутні реагують сміхом.

Зауважимо, що для даної умовної аудиторії поява людини з чоботями в руках повністю позбавлена якоїсь логічної причинності, незбагненна, тобто, за визначенням Е.Обуе, примітивно смішна. А це означає, що сам по собі "глобальний сміх", ця ударна сила джесту, не містить відтінку якогось загального і повного відчуження. За моментом виникнення він є всього лише реакцією на випадковість. Отже його функція – лише бути психологічною підтримкою дійсного програмуючого моменту, яким насправді є преамбула. Саме вона з'єднує образ "людини з Есексу" з образом "босоногого чоловіка в соборі Св. Павла".

І ось тут виникає закономірне питання: навіщо авторові джесту знадобилися такі топонімічні подробиці? Хіба епізод перестане бути комічним, якщо на місці мешканця Есексу опиниться просто недолугий і заляканий чоловік, яких у Лондоні XVI сторіччя було не менше, ніж у іншому місці на земній кулі? Ні, безумовно, не перестане, але втратить дуже важливу свою частину – програмну функцію: адже згідно з методологією нового історизму, "всенародне" висміювання босоногого посланця Есексу перетворюється на превентивну міру обмеження мобільності громадян, в якій суспільство бачить безпосередню загрозу для своєї ідентичності. Бо якщо "чужака" не буде вчасно і демонстративно виокремлено з рядів постійних мешканців столиці, це означатиме, що стовпи стабільності тогочасного суспільства вже розхитані, і кожен бажаючий може безкарно розчинитися у вищому типі спільноти, а заразом відхилитися від заданої місцем народження життєвої траєкторії. Тож не випадково "глобальний сміх" зустрічає бідолашного мандрівника саме в той момент, коли він, як йому видається, зробив усе, аби стати схожим на представників "лондонської спільноти" – зняв підбиті цвяхами черевики. Тобто, користуючись термінологією нового історизму, зазначимо, що джест в цьому випадку виконує функції соціального стримування – "constraint". З огляду на це, особливої символічності набуває феномен "появи", який становить своєрідне ідейне ядро джесту. Адже в загальному змісті "поява" є свого роду апогеєм індивідуальної мобільності, моментом, коли мобільність стає соціальним актом. Причому в розглянутому джесті ситуація ускладнюється тим, що поява провінціала в лондонському соборі св. Павла є, крім всього, ще й проявом соціальної мобільності.

Однак, власне акт стримування, цей одностайний сміх у центральному соборі країни, важко назвати консервативною мірою. Безумовно, існує ряд факторів, які уможливлюють її застосування. Перед усім феномен сміху в церкві досить виразно свідчить про певний рівень свободи, яку досягла людина епохи Відродження. Однак є й більш конкретні причини. По-перше, церква – це замкнений простір, так само, як скажімо, простір судової зали. Тому будь-яке специфічне явище в ній буде локалізоване і не пройде непоміченим. По-друге, церква є місцем, де традиційно висуваються найсуворіші вимоги до вигляду і стану парафіян: тут потрібна певна квінтесенція ідентичності. Отже, в ній значно збільшується й ризик того, що хтось може виявитися невідповідним заведеним правилам поведінки.

Таким чином, стає зрозуміло, що сміхове поле джесту – це не тільки поєднання взаємодіючих компонентів, але й модель системи саморегуляції, яка є характерною для ренесансної Англії. І логічно, що навіть розглянута на рівні свого літературного відображення, ця система працює підкреслено автономно. Але в жодному разі не можна забувати про існування важливого надсистемного елементу – автора. Його ім'я може залишатися невідомим – він лише повідомляє «новину», можливо почуту від когось. Однак, передаючи кумедну історію з чужих слів, людина зазвичай намагається утвердити неповторність свого викладення хоча б в емоційному плані. Тому можна припустити, що скупий «декорум» джесту – вигуки, звуконаслідування, різкі епітети – це живий голос автора, який прагне таким чином проявити свою *індивідуальність*. Проте він же відповідальний і за передачу реакції *спільноти* на той чи інший курйоз. Тож, виникає питання, якими в такому випадку є відносини оповідача з суспільством.

Складність цього питання обумовлюється тим, що сюжет джесту розвивається, так би мовити, перед двома спільнотами: «внутрішньою» – умовним колективом очевидців події, та «зовнішньою», тобто людьми, що сприймають дану історію як текст. При цьому оповідач джесту дуже часто обирає собі досить цікаву позицію посередника: він достеменно знає, як і де щось відбувалося, виразно і своєрідно вимальовує вчинки "хитруна" або "дурника", однак оцінювати подію "не береться". Замість нього це робить "грецький хор" тих, хто "дійсно бачив". Це надзвичайно посилює ефект відчуження того, хто висміюється, або підтримки, того, хто у фаворі. Проте голосу самого оповідача в цьому сміхові не чутно: "there was great laughing" [8;23], "whereat all the people laughed heartily" [4,22], "whereat all the guests laughed heartily" ("от було сміху", "і з цього люди щиро сміялися" та ін) [4,26]. І зумовлене це, як думається, не його незгодою з реакцією "внутрішньої" спільноти чи бажанням виділитися на її фоні, а тим, що він знаходиться на певній часовій відстані від курйозного випадку як такого. Насамперед, оповідач є частиною реального "зовнішнього" суспільства своєї багатої на переміни епохи. Тож його життєвій позиції та прагненню ідентичності з сучасниками потрібна опора у вигляді "об'єктивно правильної" реакції "законсервованої" і стабілізованої джестом спільноти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борев Ю.Б. Комическое. М.: Искусство, 1970. – 270с.
2. Торкут Н.М. Проблеми генезису і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми і "література факту"). – Запоріжжя, 2000. – 406с.
3. Курганов Е. Анекдот как жанр. – СПб.: Академический проект, 1997. – 123с.
4. Elizabethan Prose Fiction. Ed. by Merritt Lawlis Indiana University. – The Odyssey Press. Inc., New-York. – 1967. –651p.
5. Greenblatt S. Culture./Critical Terms for Literary Study. Ed by Frank Lentricchia and Thomas Mc Laughlin. The University of Chicago Press, 1990. – 369p.
6. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Искусство, 1965. – 305с.
7. Гринблатт С. Новое литературное обозрение. – 1999. – №35. – С.34-77
8. Greenblatt S. Shakespearian Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkley. Los Angeles. University of California Press. – 205p.