

I. Історико-літературний процес

*Лілова Олена
(Запоріжжя)*

Інтерлюдія в художній парадигмі англійської ранньотюдорівської драми (до постановки проблеми)

Період правління представників династії Тюдорів в Англії, а саме королів Генріха VII (1485-1503), Генріха VIII (1503-1547), Едварда VI (1547-1553), королеви Марії I (1553-1558) та королеви Єлизавети I (1558-1603), позначений суттєвими зрушеннями в художній системі драматургії. Національна театральна традиція, що стрімко еволюціонувала в Тюдорівські часи, справедливо вважається одним із найпотужніших джерел формування англійської пізньоренесансної драми, апогеєм розвитку якої стала творчість Вільяма Шекспіра. Тож комплексне дослідження процесу становлення англійської ренесансної драми, на нашу думку, як обов'язковий компонент має включати ретельне вивчення жанрових домінант Тюдорівського театру. І насамперед це стосується інтерлюдії – одного з провідних жанрів драматичного мистецтва Англії кінця XV – першої половини XVI ст. Саме як інтерлюдія визначається жанр більшості ранньотюдорівських драм, як-от, приміром, *Природа чотирьох стихій (A New Interlude and a Merry of the Nature of the Four Elements)* (бл. 1518р.), що, згодом, належить перу Джона Растелла, або *Його Величність Добробут (Magnificence. A goodly interlude and a merry devised and made by mayster Skelton)* (перше вид. 1530 р.) Джона Скелтона та ін. Втім, попри те, що інтерлюдія була найрепрезентативнішим жанром англійського театру

доєлизаветинського періоду, до недавнього часу вона не обиралася об'єктом літературознавчого аналізу, протягом століть залишаючись за межами дослідницького інтересу фахівців з історії англійської літератури.

Лише наприкінці 60-х років минулого століття Тюдорівські інтерлюдії почали привертати до себе увагу західних істориків літератури. Пов'язано це було, як думається, із кардинальною переорієнтацією естетико-аксіологічних і методологічних засад та підходів у вивченні англійської драми доби Середньовіччя й Відродження, що відкрило нові перспективи літературознавчих студій. Усвідомлення того, що ґрунтовне фахове дослідження драматургії даного (як і будь-якого іншого) періоду не може обмежуватися виключно текстуальним аналізом творів (які, на перший погляд, видаються іноді доволі дивними й незрозумілими), а має здійснюватися із урахуванням широкого контексту політичних, дипломатичних, соціально-економічних, художніх практик і дискурсів тогочасної доби, відкривало нові горизонти у вивченні ранньоанглійської драми. А виявлення і видання (зокрема в рамках проекту "REED" – The Records of Early English Drama) цілого масиву архівних документів XV-XVI ст., насамперед тих, що мають безпосереднє відношення до організації та власне процедури проведення різноманітних святкових урочистостей і театралізованих вистав як при королівському дворі, так і в домівках заможних громадян, дозволило побачити один з найважливіших періодів розвитку англійської драми у новому світлі.

Слід відзначити, що суто кабінетні дослідження та наукові дискусії, які спочатку знаходили відгук здебільшого лише на сторінках спеціалізованих видань, згодом почали породжувати у навколо-університетських колах неабиякий інтерес і до самого театрального дійства, що вибудовувалося за абсолютно іншими, незвичними для нашого сучасника художньо-естетичними принципами. При наукових центрах Великої Британії та Канади було здійснено ряд постановок

середньовічних і ренесансних мораліте та інтерлюдій¹, які, на диво, викликали великий інтерес та гарячий відгук у глядачів.

Латинська дефініція *Interludium*, як зазначають дослідники, вперше була застосована до англійської п'єси комічного спрямування, створеної близько 1300 року. Йдеться, зокрема, про частково збережений текст *Interludium de Clerico et Puella*, що вважається однією з перших спроб поєднати зародження світського театру в Англії з традицією бенкетних розваг стародавнього Риму². Деякі науковці, виходячи з уявлення про інтерлюдію як важливу складову бенкетів у Тюдорівській Англії, тлумачать цей латинський термін як „розвагу між стравами”³. Дехто говорить про дійство, що відбувається в інтервалах між частинами іншого дійства⁴. А дехто, намагаючись прослідкувати етимологію цього терміна, вказує на асоціативний зв'язок слова „enterlude” (саме таке написання зустрічається у деяких давніх текстах, зокрема, в одній із пам'яток 1418 року, в документі 1554 р. тощо) з „entering” (to enter – входити, заходити), адже в ході розігрування інтерлюдій виконавці ролей входили до зали, де збиралася публіка, а не навпаки – глядачі відвідували виставу⁵. Втім, найбільш поширеним в наші дні є запропоноване ще на початку минулого століття відомим знавцем ранньоанглійської літератури Е.Чемберсом визначення „інтерлюдії” як „гри між двома чи кількома виконавцями”⁶. У цілому ж можна сказати, що, попри широку вживаність терміна „інтерлюдія” у сучасному

¹ Зокрема, про постановку мораліте *Mankind* (Людство) у Торонто у 1966 р. див.: Neuss P. Active and Idle Language: Dramatic Images in Mankind // *Medieval Drama*/ Associate editor N.Denny. – London: Edward Arnold, 1973. – P.41-67.

² Див., зокрема: Axton R. Introduction // *Three Rastell plays. Four Elements, Calisto and Melebea, Gentleness and Nobility*/ Ed. By Richard Axton. – Cambridge: D.S.Brewer Ltd, 1979. – P.2.

³ Див.: Westfall S. “A Commony a Christmas gambold or a tumbling trick”: Household Theatre // *A New History of Early English Drama* / Ed. by J.D.Cox and D.S.Kastan. – New York: Columbia University Press, 1997. – P.42.

⁴ Приміром: Schelling F.E. Elizabethan Drama 1558-1642. A History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theatres, to which is prefixed a Résumé of the Earlier Drama from its Beginnings. – New York: Russel and Russel Inc., 1959. – Vol. I. – P.78.

⁵ Axton R. Op.cit. – P.2.

⁶ Цит. за: Axton R. Op.cit. – P.2.

науковому мовленні, він ще й досі не має загальноприйнятого чіткого і однозначного визначення.

На думку сучасного французького дослідника Ж.-П.Дебакса, слово „interlude” набуло ваги в якості жанрового маркера в Англії першої половини XVI ст. завдяки друкарській діяльності тогочасних видавців. Як зазначає Ж.-П.Дебакс, у перших виданнях драматичних творів вступні пасажі з Прологу, що саме й містили згадане слово, в рекламних цілях виносилися на титульну сторінку. Це й сприяло термінологічному закріпленню поняття „інтерлюдія”, котре у ранньотюдорівські часи означало просто „розважальний епізод” чи-то „епізод у серії розваг”⁷.

Французький науковець наводить досить цікаве спостереження стосовно двокомпонентних жанрових атрибуцій ренесансних творів драматургії. Якщо слово „інтерлюдія” посідало в них другу позицію, вказуючи на драматичну форму або призначення твору, то перший компонент, що мав відношення до змісту, міг бути яким завгодно: „трагедія”, „комедія”, „балет” тощо. Отже, в таких творах саме слово „інтерлюдія”, зазначає Ж.-П.Дебакс, абсолютно нічого не говорить ані про сюжет, ані про зміст п’єси⁸. Це може бути, наприклад, сперечання між чотирма персонажами з приводу того, чия діяльність є кориснішою для суспільства (*Чотири П Дж.Гейвуда*), або висловлені в присутності Юпітера скарги представників різних соціальних груп на англійську погоду з проханням змінити її у той чи інший бік (*П’єса про Погоду Дж.Гейвуда*), або ж розмова купця, лицаря і орача про те, що слід вважати справжньою шляхетністю (*Знатність і Благородство*, здогадно, того ж автора). Це також може бути твір про спокушання Людства Потягом до чуттєвих насолод та повернення його на гідний шлях здобуття корисних знань і навчання у Природі (*Чотири Стихії Дж.Растелла*). В інтерлюдії може йтися про суперництво двох залицяльників, котрі прагнуть здобути руку й серце шляхетної дівчини (*Фулгенцій і Лукреція*

⁷ *Debax J.-P. Complicity and Hierarchy: A Tentative Definition of the Interlude Genus // Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality / Ed. By P.Happé and W.Hüsken. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.28.*

⁸ *Ibid. – P.30.*

Г.Медволла), або про спроби закоханого юнака завоювати прихильність коханої дівчини за допомогою звідниці (анонімний твір *Калісто і Мелебея*). Основу сюжетної лінії в інтерлюдії можуть складати також і витівки зграї крутіїв, які лестощами й брехнею втираються в довіру до правлячої особи та руйнують заведений суспільний лад, наповнюючи власні кишені за державний кошт (*Республіка Н.Юдалла або Його Величність Добробут* Дж.Скелтона) тощо.

Більшість зарубіжних дослідників (зокрема, Р.Акстон, Л.Райт та ін.)⁹, говорячи про англійську середньовічну чи ренесансну інтерлюдію, мають на увазі драматичний твір розважального характеру за обсягом подібний до одноактної п'єси (тривалістю годину-півтори), що зазвичай розігрувався на свята у домівках вельмож. Здебільшого інтерлюдії входили до програми розваг, що влаштовувалися під час частування високоповажного гостя. Як правило, зазначає Л.Райт, інтерлюдії мали світський характер. У них розігрувалися цілком реалістичні ситуації за участю реалістичних героїв. У той же час, як і в мораліте, у деяких із них в якості персонажів продовжували діяти „персоніфіковані абстракції”, як-от, приміром, у *Природі чотирьох стихій*, що приписують перу Джона Растелла¹⁰. Нагадаймо, що дійовими особами у цьому творі постають Природа (*Natura Naturata*), Людство (*Humanyte*), Жага до знань (*Studious Desire*), Досвід (*Experience*), Потяг до чуттєвих насолод (*Sensuall Apetyte*), Неуцтво (*Ignorance*) та ін. Інколи ж абстрактні та реалістичні персонажі співіснували у межах однієї інтерлюдії. При цьому не можна забувати, що і в мораліте, і в інтерлюдіях навіть реалістичні герої були скоріше втіленням певних типажів чи абстрактних ідей, аніж представляли образи з реального життя з характерним для них психологізмом, вмотивованістю поведінки тощо¹¹.

Щодо кількості виконавців у інтерлюдіях, то їх, як правило, було шість¹². Число акторів суттєво збільшилося

⁹ *Wright L.B. Shakespeare's Theatre and the Dramatic Tradition. – Washington: The Folger Shakespeare library, 1958. – P.6; Axton R. Op.cit. – P.2.*

¹⁰ *Wright L.B. Op.cit. – P.6.*

¹¹ Детальніше про образи персонажів в інтерлюдіях див.: *Happé P. English Drama before Shakespeare. – London, 1999. – P.16.*

¹² Див., зокрема: *Axton R. Op.cit. – P.2.*

тільки з появою професійних театрів у другій половині XVI ст. Як зазначають науковці (передусім, Д.Бевінгтон у своєму ґрунтовному дослідженні, присвяченому питанням структури Тюдорівської драми, а також П.Гаппе)¹³, обмежений людський ресурс в інтерлюдіях і мораліте доєлизаветинських часів суттєво позначився на побудові й змісті творів. Мистецтво драматурга полягало, зокрема, в організації вистави та розподілі ролей таким чином, щоб виводити на сцену по черзі або негативні, або позитивні персонажі. Як правило, ці групи героїв не зустрічалися в одній сцені, оскільки їхні ролі виконувалися одними й тими ж акторами. Так, приміром, невеличка трупа виконувала 27 ролей у п'єсі Дж.Пікерінга *Horestes*.

Чимало дослідників акцентують увагу на тому, що між виконавцями ролей в інтерлюдіях і глядацькою аудиторією існував особливий тип стосунків. Як зазначає Р.Акстон, у ході вистави актори наполегливо домагалися уваги аудиторії, використовуючи для цього всі можливі засоби¹⁴. З цим погоджується і сучасна американська дослідниця С.Вестфол, котра однією з типових ознак „домашнього театру” як одного з різновидів ранньо-англійської драми називає наявність близьких особистих стосунків між виконавцями ролей, господарями маєтку та публікою¹⁵.

Вельми цікавим і не до кінця з'ясованим наразі залишається питання цільової аудиторії інтерлюдій. Наголошуючи на приналежності цієї жанрової форми Тюдорівської драми до середовища високоповажних мешканців королівства, деякі дослідники водночас говорять і про те, що інтерлюдії входили до репертуарів мандрівних труп, які розігрували, так звану, „парафіяльну драму”. На думку Л.Райта, знайомство широкої публіки з інтерлюдіями сприяло

¹³ *Bevington D.M. From Mankind to Marlowe. Growth of structure in the popular drama of Tudor England. – Cambridge: Harvard University Press, 1962; Happe P. Op.cit. – P.137.*

¹⁴ *Axton R. Op.cit. – P.2.*

¹⁵ *Westfall S. “A Commony a Christmas gambold or a tumbling trick”: Household Theatre// A New History of Early English Drama / Ed. by J.D.Cox and D.S.Kastan. – New York: Columbia University Press, 1997. – P.42.*

вихованню у неї художнього смаку до постанов такого типу¹⁶. Тож набутий авторами, виконавцями, глядачами інтерлюдій художньо-естетичний досвід, як думається, згодом відіграв важливу роль у процесі становлення англійської ренесансної комедії. До речі, питання спадковості англійської театральної традиції, зокрема виявлення витоків ренесансної комедії, потребує більш глибокого, всебічного й ґрунтовного вивчення.

Говорячи про ідейну спрямованість інтерлюдій, необхідно наголосити на розважальному характері більшості з них. Щоправда, чимало таких творів мають також яскраво виражений дидактичний компонент. Зокрема, до категорії так званих „моралізаторських, абстрактних чи алегоричних” інтерлюдій відносять такі твори, як *The Pride of Life* (бл. 1425), *Wisdom* (1475), *Mankind* (1475), *Hickscorner* (1513), *Mundus et Infans* (1508), *Magnificence* (1516), *Ane Satire of the Three Estates* (1552), *Nature* (1530?) тощо¹⁷. Проте, як зазначає дослідник Л.Райт, у найпопулярніших інтерлюдіях розважальність майже повністю витісняла дидактичну складову¹⁸.

Автори ранньотюдорівських інтерлюдій нерідко писали свої тексти, відгукуючись на актуальні події політичного життя країни, підтримуючи або, навпаки, критикуючи ті чи інші рішення, суспільні явища та тенденції¹⁹. Оскільки вистави розігрувалися, як правило, в маєтках відомих осіб – активних учасників суспільно-політичного і культурного життя країни (нерідко серед глядачів інтерлюдій були й перші особи королівства), то це надавало шанси авторам інтерлюдій привернути до себе увагу найвпливовіших людей Англії. Тож цілком природно, що написання й розігрування інтерлюдій

¹⁶ *Wright L.B.* Op.cit. – P.7. Див. також дослідження Д.Бевінгтона про художню структуру народної драми в Тюдорівській Англії: *Bevington D.M.* - Op.cit.

¹⁷ Див., приміром: *Debax J.-P.* Deux fonctionnements exemplaires du Vice: *Nature et Fulgens and Lucres*, de H.Medwall // *Tudor theatre. The problematics of text and character.* – Vol.I. – Tables rondes I-II-III. – Bern: Peter Lang, 1994. – P.16-17.

¹⁸ *Wright L.B.* Op.cit. – P.6.

¹⁹ Про політичний підтекст в інтерлюдіях докладніше див.: *Happé P.* Introduction // *Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama.* – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. *Studies in Gender, Power and Theatricality* / Ed. By P.Happé and W.Hüsken. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.9.

інколи перетворювалося на небезпечну і ризиковану політичну гру між ідейними опонентами²⁰.

Надзвичайно важливими в плані розуміння жанрової природи інтерлюдії є наукові дослідження одного з провідних сучасних французьких знавців англійської драми Середніх віків і Відродження Жана-Поля Дебакса. Наріжним каменем його теорії слугує теза про те, що головним драматургічним конструктом, покладеним в основу багатьох англійських інтерлюдій XV-XVI ст., є модель, яку він назвав „Театром Пороку” (Théâtre du Vice)²¹. Слід пам’ятати, що в даному контексті слово „Vice” вживається у значенні „порок, зло”, а не „блазень, клоун”. При цьому присутність у п’єсі персонажа на ім’я „Vice” аж ніяк не є обов’язковою. На думку Ж.-П.Дебакса, правильніше було б називати Порок не персонажем, а своєрідним драматичним ефектом чи функцією („more precisely the “Vice effect” or “Vice function”)²². Будь-який герой (нерідко алегоричний персонаж), що наділений якимись вадами людської природи, схильний до глузливого висміювання всього і вся навколо себе та здатний своїми жартами й пустощами викликати гомеричний сміх аудиторії, виконував цю стрижневу роль „театру Пороку”. Так, приміром, у *П’єсі про Погоду* Дж.Гейвуда це персонаж на ім’я Merry Report, в інтерлюдії Генрі Медволла *Фулгенцій і Лукреція* – двійко слуг, яких звать А і Б. А, скажімо, в інтерлюдіях *Його Величність Добробут* або *Республіка* в ролі Пороку виступають цілі банди шахраїв.

На противагу до вистав містерій, Ж.-П.Дебакс назвав постановки інтерлюдій „театром інтимності” („un theatre de l’intimité”). При цьому художній простір інтерлюдії дослідник характеризує як такий, що „легко піддається трансформаціям, пластичний, профанний, а отже інтимний”²³. Зауважимо, що у багатьох інтерлюдіях наявні два буттєві плани, кожен з яких розгортається у власному ігровому просторі – спеціально

²⁰ Про суспільний резонанс, спричинений інтерлюдією Г.Медволла *Фулгенцій і Лукреція* див.: *Godfrey R.A. Nervous laughter in Henry Medwall’s Fulgens and Lucreces // Tudor theatre. Emotion in the theatre. – Vol.3. – Table ronde V. – Bern: Peter Lang, 1996. – P.81-97.*

²¹ *Debax J.-P. Deux fonctionnements exemplaires du Vice... – P.16.*

²² *Debax J.-P. Complicity and Hierarchy... – P.33.*

²³ *Debax J.-P. Deux fonctionnements exemplaires du Vice... – P.19.*

відведеному секторі зали, де розігрується п'єса. У більш віддаленому від аудиторії секторі, де зазвичай встановлювався трон, діяли боги, алегоричні фігури, персонажі, наділені верховною владою (духовною, політичною, юридичною тощо). Ближчий до публіки простір відводився під виходи персонажів мирян, простих людей, негативних алегоричних фігур тощо. При цьому посередником між двома світами виступав саме Порок, який своєю появою сповіщав про зміну плану та сприяв встановленню легких, невимушених стосунків із глядацькою аудиторією. Думається, навіть за відсутності такого умовного розподілу ігрового простору (як, приміром, в *Чотирьох П* Дж.Гейвуда), Тюдорівська інтерлюдія все одно відбивала уявлення тогочасної людини про суспільну ієрархію, і саме Порок за допомогою своїх іронічно-глузливих коментарів та витівок мав інтимізувати для глядачів сприйняття плану сакрального, пов'язаного з верховною владою церковних чи державних інституцій. Як зазначають науковці, згадки про персонаж на ім'я Порок (Vice) чи подібні до нього можна зустріти у численних пам'ятках та документах, що містять свідчення про народні свята і розваги²⁴. Характеризуючи Порок, Ф.Шеллінг зауважує, що цей персонаж був пов'язаним зі стихією народної культури, „сатирою, буфонадою народних свят”²⁵. Вочевидь, присутність такого персонажа, як Порок, в інтерлюдіях кінця XV – першої пол. XVI ст. свідчить про міцний зв'язок тогочасних „елітарних” театральних практик з традицією низової культури.

Сучасний дослідник Т.В.Крейк називає атмосферу інтимності одним із „драматичних здобутків”²⁶ кращих Тюдорівських інтерлюдій. Цей ефект, на думку літературознавця, створювався за рахунок того, що в ході розігрування вистави відбувалося постійне сполучення між планом художнього вимислу в п'єсі і планом реального буття публіки. Вихід деяких персонажів п'єси безпосередньо із глядацького середовища, їх активна взаємодія з аудиторією, акторські репліки вбік, часті звернення до глядачів (інколи

²⁴ Зокрема, див.: *Happé P. English Drama ...* – P.15.

²⁵ *Schelling F.E. Op.cit.* – P.54.

²⁶ *Craik T.W. The Tudor Interlude and Later Elizabethan Drama // Stratford-upon-Avon studies 9. Elizabethan theatre.* – London: Edward Arnold publishers Ltd, 1966. – P.39.

навіть індивідуально-адресні), апелювання до добре відомих подій і, значною мірою, сама напрочуд рухома художня структура інтерлюдії надавали цій драматичній формі Тюдорівської доби дивовижної невимушеності та спонтанності²⁷. У своєму ґрунтовному дослідженні „Тюдорівська інтерлюдія та пізніша елизаветинська драма” Т.В.Крейк відзначає також вплив інтерлюдії на англійську ренесансну драму другої половини XVI – початку XVII ст., зокрема на твори Р.Гріна, В.Вейджера (W.Wager), Б.Джонсона, В.Шекспіра та ін.

Проблема жанрового визначення інтерлюдії, яка до сьогодні все ще залишається остаточно нерозв’язаною, змушує науковців докладати все нових зусиль у вивченні іманентних рис та художньої сутності цього різновиду Тюдорівської драми. Однією з останніх спроб такого дослідження є стаття Ж.-П.Дебакса „Співучасть та ієрархія: спроба визначення інтерлюдії як жанру”, що вийшла друком торік у спеціальному (присвяченому саме інтерлюдії) випуску серії „Театр і драма Середньовіччя та раннього Відродження” (вид-во „Родопі”, м. Амстердам). На думку автора статті, основу художньої природи інтерлюдії формує зіткнення двох типів ставлення людини до оточуючого середовища: співучасті й особистісного переживання, з одного боку, та чіткого усвідомлення суспільної ієрархії з усіма її вадами і конфронтуючими силами, з іншого²⁸. Тож саме за рахунок чергування цих двох модусів у ході розігрування інтерлюдії і створюється та драматична напруга, що становить найбільший інтерес для глядачів²⁹.

Втім, не менш важливою для виявлення жанрової своєрідності Тюдорівської інтерлюдії, як думається, є специфіка сміхового начала в ній. Деякі науковці намагаються дослідити тональність сміху в інтерлюдіях у зіставленні зі сміхом в інших різновидах тогочасної драми. Так, аналізуючи природу сміху в містеріях, зокрема у Йоркському педженті *Христос перед Іродом* (*Christ before Herod*), М.О’Коннелл висловлює припущення, що цей сміх (спричинений фарсовими діями, агресивний, такий, що сублимує насильство) пов’язаний

²⁷ Ibid. – P.39-45.

²⁸ Debax J.-P. Complicity and Hierarchy... – P.23-42.

²⁹ Ibid. – P.42.

із традицією *risus paschalis*. Водночас, дослідник наголошує на необхідності більш ретельного вивчення істориками літератури самої традиції пасхального сміху з метою виявлення його сутності і впливу на пізньосередньовічні та ренесансні драматичні твори, що містять елементи комізму³⁰. Цікавим в аспекті осмислення природи сміху в різних формах ранньоанглійської драми видається зауваження Ш.Співак, яка, характеризуючи манеру сміху Диявола в містеріях, називає її подібною до вибухів феєрверку (“fire-cracking”). Що ж до персонажу мораліте Пороку, то він, за її висловом, шкіриться, зубоскалить (“grinning vices of moralities”)³¹.

Виникнення нового типу сміху в інтерлюдії, на думку Ж.-П.Дебакса, було пов’язане з виробленням нових стратегій суспільної поведінки індивіда, що знаходило своє відображення в Тюдорівській драмі. Сміх Пороку в інтерлюдії, замішаний на „веселості, але водночас на іронії і провокації”, ставить цей персонаж в один ряд із веселуном (merryman) і дурнем (fool) – діючими особами народних свят і розваг³². Дебакс характеризує сміх Пороку як такий, що протистоїть загрозливому сміху Диявола з циклів містерій. При визначенні сутності цього сміху науковець пропонує відштовхуватися від наявного у містеріях іншого типу сміху – сміху благочестивого, побожного. Як зазначає дослідник, в інтерлюдіях такий сміх постає у дещо трансформованому вигляді. У ньому з’являються нотки самопародіювання: „злоба і презирство поєднуються в ньому із задоволенням і втіхою”³³. Новий тип сміху в Тюдорівських інтерлюдіях Ж.-П.Дебакс вважає основоположним елементом

³⁰ O’Connell M. Mockery, Farce, and *Risus Paschalis* in the York *Christ before Herod*// *Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama*. – Vol 6: Farce and Farcical Elements / Ed. by W.Hüsken and K.Schoell in conjunction with L.Søndergaard. – Amsterdam: Rodopi, 2002. – P.49-50.

³¹ Spivack Ch. Mirth and Mockery: The Devil’s Way // *Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama*. – Vol 6: Farce and Farcical Elements/ Ed. by W.Hüsken and K.Schoell in conjunction with L.Søndergaard. – Amsterdam: Rodopi, 2002. – P.59. Про образи Пороку в мораліте, Диявола в міраклях та дурня в Шекспірівській драмі також див.: Schelling F.E. Op.cit. – P.53-54.

³² Debax J.-P. Oh, oh, oh. Ah, ah, ah. The Meaning of Laughter in the Interludes// *Tudor theatre. For Laughs (?) Pour rire (?) Puzzling laughter in plays of the Tudor age*. – Vol.6. – Table ronde VIII. – Bern: Peter Lang, SA, 2002. – P.87.

³³ Ibid. – P.92.

нової драматургічної техніки, що сформувалася під кінець XV ст.

Зауважимо, що в багатьох дослідженнях західних літературознавців немає чіткого розмежування між поняттями „інтерлюдія” і „мораліте” (принаймні, коли мова йде про пізні мораліте, тобто ті, що були створені у XVI ст.). Одні й ті ж твори нерідко можуть називатися і мораліте, і інтерлюдіями, а до цих жанрових визначень інколи лише додаються уточнюючі епітети. Так, Ч.Вітворт називає *Його Величність Добробут Дж.Скелтона, Сатиру на Три Стани* сера Девіда Ліндсея і *Республіку*, яку приписують перу Ніколаса Юдалла, політичними мораліте, об’єднуючі ці твори в один з жанрових підвидів алегоричної драми³⁴. Сучасна британська дослідниця Л.Форест-Гілл до політичних мораліте відносить також *П’єсу про Погоду* Дж.Гейвуда і *Короля Джона (King Johan)* Дж.Бейля³⁵. Ф.Шеллінг, зазначаючи у своїй монографії з історії елизаветинської драми, що чіткого розмежування між мораліте та інтерлюдією не існує, водночас наводить кілька елементів середньовічної драми, які увібрала в себе саме інтерлюдія. До таких „форм міметичного дійства”, світських за своєю природою, він, зокрема, зараховує фарсові сцени й пасажі, запозичені з міраклів і мораліте; бурлеск та надмірну вільність поведження, характерні для народних свят (таких, як *the Boy Bishop* та *the Feast of Fools*); *débat* і фарс з репертуару менестрелів, драматизовані фрагменти на кшталт тих, що входили до текстів балад про Робіна Гуда³⁶.

Симптоматично, що один із розділів сучасного французького підручника з історії англійського театру (вид. 1997 р.) має назву „Інтерлюдія: мораліте у виконанні професійних акторів”. Авторка підручника, дослідниця Е.Анжел-Перес зазначає, що інтерлюдія, котра у XVI ст. дещо збільшилася в обсязі, за формою нічим не відрізнялася від мораліте. Загалом спільною, за її словами, була в цей час і

³⁴ *Whitworth Ch.* Reporting offstage events in early Tudor drama // *Tudor theatre*. “Let there be covenants...” Convention et theatre. – Vol.4. – Table ronde VI. – Bern: Peter Lang SA, 1998. – P.58.

³⁵ *Forest-Hill L.* Transgressive Language in Medieval English Drama. Signs of Challenge and Change. – Aldershot: Ashgate, 2000. – P.1.

³⁶ *Schelling F.E.* Op.cit. – P.73.

тематика інтерлюдій та мораліте: здебільшого розроблялися ідеї, пов'язані з питаннями політичної влади, внутрішньої політики тощо³⁷. Водночас, інтерлюдію Е.Анжел-Перес вважає більш прогресивним різновидом драми, що знаменує собою відхід від середньовічних канонів та наближення до драматургії у сучасному розумінні цього слова. Ознаки жанрового розвитку вона, зокрема, вбачає в еволюції персонажів (від алегорій до психологічно цілісних героїв), а також у відході від дидактизму, що мав суто релігійний характер („seule mission religieuse”)³⁸.

Розвиваючи цю думку французької дослідниці, хотілося б підкреслити, що як в інтерлюдіях, так і в мораліте в центрі уваги поставало земне життя людини. Але, якщо в мораліте ідейно-сміслові концепти вибудовувалися навколо битви злих і добрих сил за людську душу, то в інтерлюдіях розвитку набували ідеї, пов'язані з умовами і можливостями реалізації людських талантів і здібностей у соціумі. Тобто, в інтерлюдії відбувалася екстеріоризація конфлікту, що і зумовлювало, як думається, зміщення ідейно-повчальних акцентів з виключно релігійної шкали вимірювання вчинків, подій тощо. На змісті та ідейній спрямованості таких творів, вочевидь, позначалося й те, що у XVI ст. їх авторами часто ставали відомі гуманісти.

На думку А.Райтера, в інтерлюдіях (чи, як їх іще називають, „тюдорівських мораліте”), у порівнянні з мораліте кінця XIV-XV ст., значною мірою скорочується художній час дії. Зображення людського життя від народження й до смерті може звужуватися в діапазоні до окремого епізоду з життя представників різних суспільних прошарків³⁹.

Найкращим автором інтерлюдій в Англії одностайно визнається Джон Гейвуд (бл.1497-бл.1580) – музикант, літератор, розпорядник розваг і урочистостей при дворі Генріха VIII. Саме під пером Гейвуда, як вважають науковці, англійська інтерлюдія набула своєї найдосконалішої форми⁴⁰. Серед

³⁷ *Angel-Perez E. Le théâtre anglais. Les Fondamentaux. La bibliothèque de base de l'étudiant. – Langues vivantes, Lettres, Sciences humaines. – Paris: Hachette, 1997. – P.19.*

³⁸ *Ibid. – P.20.*

³⁹ *Див., зокрема: Righter A. Shakespeare and the idea of the play. – Harmondsworth: Penguin Books, 1967. – P.31.*

⁴⁰ *Wright L.B. Op.cit. – P.6.*

найбільш відомих із його інтерлюдій зазвичай називають *П'єсу про Погоду* (1527?) і *Чотири П* (бл.1529).

Говорячи про англійську ранньотюдорівську інтер-людію, не можна, звісно, не згадати і про той вагомий внесок, що його зробив у процес популяризації та розвитку цього різновиду драми Джон Раstell (помер 1536 р.). Відомий гуманіст, юрист за освітою, він виявляв неабиякий інтерес до театрального мистецтва, виступав постановником вуличних педжентів, мав власний домашній театр з багатою колекцією костюмів, котрі навіть давалися на прокат іншим акторським трупам. Дж.Раstell вірив у те, що людське суспільство може і має бути побудоване на принципах раціональності й справедливості. Велику відповідальність за поширення знань, викорінення невігластва, реформування адміністративної і правової систем тогочасного англійського суспільства він покладав на освічених людей. За власний кошт він активно видавав тексти інтерлюдій, що сприяло їх популяризації серед тогочасної читацької аудиторії. За оцінками істориків літератури, інтерлюдії, які виходили друком завдяки видавничій діяльності Дж.Раstell, не лише виконували розважальну функцію, а й давали тогочасній публіці поживу для роздумів, спонукали до осмислення актуальних поглядів та ідей⁴¹. Ним були надруковані, зокрема, такі популярні в ті часи твори, як *Фулгенцій і Лукреція* Г.Медволла, *Чотири Стихії*, здогадно самого Дж.Раstell, анонімний твір *Калісто і Мелебея*, *Знатність і Благородство*, здогадно Дж.Гейвуда, *Його Величність Добробут* Дж.Скелтона та ін. До речі, згодом батькову справу достойно продовжив Вільям Раstell.

Отже, підсумовуючи, можна сказати що ранньотюдорівська інтерлюдія, яка ввібрала в себе елементи художньої природи інших тогочасних драматичних форм (мораліте, містерія, фарс, *débat*, народне театралізоване дійство та ін.), була надзвичайно важливою ланкою в процесі розвитку англійської драми пізнього Середньовіччя та Відродження. Вона є доволі оригінальним жанровим різновидом, для якого характерні пластична внутрішня структура та атмосфера

⁴¹ Axton R. Op.cit. – P.3.

інтимності, що встановлюється у стосунках між виконавцями і глядацькою аудиторією.

Ранньотюдорівська інтерлюдія відігравала роль своєрідного випробувального майданчика з освоєння нових принципів побудови театрального дійства, зокрема таких, як екстеріоризація і соціологізація конфлікту, запровадження реалістичних персонажів у якості героїв п'єси, перехід від абстрактного алегоризму до конкретно-чуттєвого змісту драматичних творів. Усі ці принципи згодом знайшли яскраве втілення в англійській драматургії шекспірівської доби. Тож для поглиблення наших уявлень про жанрову своєрідність ранньотюдорівської інтерлюдії вкрай важливим, як думається, є продовження наукових пошуків у напрямку ґрунтовного дослідження текстів і контекстів англійської драми часів пізнього Середньовіччя і Відродження.

