

Шикиринська О. Б.,

аспірант кафедри загального мовознавства
Ізмаїльського державного гуманітарного університету

ТЕАТРАЛЬНИЙ КОД ТВОРЧОСТІ ДЖ. БЕНЬЯНА І Г. СКОВОРОДИ

Анотація. Стаття присвячена осмисленню феномена театральності художнього тексту недраматичного жанру епохи бароко на прикладі творчості Дж. Бенъяна і Г. Сковороди.

Ключові слова: театральний код, бароко, містерія, часопростір.

*И великіи Персоны и подліи Маскы в важной сей
Житія нашего Комедіи премудрій Творець опредѣлил
Г. Сковорода*

Постановка проблеми. Феномен театральності в мистецтві і культурі посідав важливе місце в існуванні цивілізації з давніх часів. В античності він уособлювався в язичницьких містеріях, обрядових ходах, «Великих Діонісіях» і, власне, у формуванні драматургії як літературного жанру. За доби Середньовіччя з'явилися християнські містерії, «покаянні ходи», церемонія «спалення сует» (що і сьогодні представлена в європейській культурі традицією викидання старих речей перед Різдом) і паралельно виокремилися специфічні риси європейської народної сміхової культури. В епоху Відродження та бароко особливої популярності набули бали-маскаради та карнавали. Феномен карнавалізації, який М. Бахтін потрактує як «евристичний принцип, що дає змогу відкрити нове і досі небачене» [1], є невід'ємною частиною літературної свідомості людини Нового часу. В сучасних студіях широко вживаним є розуміння ігрового начала як важливого явища культури, в якій позиція *homo ludens* (Й. Гейзінга) є проявом особистої свободи [2].

Виникнення й еволюція карнавалу як культурного феномена і пов'язаного з ним явища театралізації літератури за доби бароко утілювалися в концепції *theatrum mundi* (театр світу) із розумінням світу як витвору мистецтва. Ця теза сягає корінням філософсько-естетичного вислову Гая Петронія “*Mundus universus exercet histrioniam*” («Весь світ займається лицейством»), перефразування якого знаходимо у В. Шекспіра (комедія «Як вам це сподобається», акт II, сцена VII, монолог Жака): “*All the world's a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages*” («Весь світ є великою сценою, / І всі чоловіки й жінки лише актори; / У них свої є виходи й уходи; / І одна людина свого часу грає багато частин» [3] (підрядковий переклад власний – О. Ш.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен театральності в літературі сьогодні є предметом активного дослідження українських та російських літературознавців (Наталія Заварніцина [4], Катерина Полякова [5], Катерина Шевченко [6], Ірина Школа [7] та ін.). Їх методологічну базу складають концепції Р. Барта про знакову систему художнього твору [8], М. Бахтіна про карнавал як онтологічну категорію в контексті карнавального начала людської свідомості [1]. Поняття театральності як термін семіології активно впроваджувався Ю. Лотманом в контексті загального поняття культурного /

художнього коду літератури [9]. Під театральністю прози ми розуміємо наявність у ній властивого драматургічним жанрам способу особливого, «сценічного» розгортання дії та зображення характерів, елементів в тексті акторства, блазнівства, «театрального хронотопу» (М. Бахтін), «насиченості знаків та вражень» (Р. Барт).

Художня мова епохи бароко як інтегратор відповідної культури представлена підкресленою, навмисно театральною ускладненістю образів, їх піднесеністю та химерністю, скерованими на афектацію почуттів реципієнта. Численні алегорії, символи, декоративність та ускладнена метафоричність утворюють фундамент театральності барокового мистецтва слова. Трагічне світовідчуття культурного героя цієї доби продукує появу таких основних мотивів барокової естетики, як сон, марення, двійництво, духовна подорож, створення містерії смерті (від пограничного існування між землею та потойбіччям до естетики «танцю смерті»). Яскравими представниками літературного бароко в Англії та Україні є Джон Бенъян (John Bunyan, 1612–1688) та Григорій Сковорода (1722–1794), виразною спільною рисою творчості яких стала театралізація художнього дискурсу.

Метою статті є розкриття театральності прози Дж. Бенъяна і Г. Сковороди в контексті традицій середньовічної драматичної естетики. Завдання дослідження передбачає вивчення фігурування абстрактних понять як героїв творів, що було прикметною рисою середньовічної драматургії.

Виклад основного матеріалу. Англійський середньовічний театр XIV – XV ст. представлений яскравими візрянцями християнських містерій в усій повноті їх різновиду: «гра» (play, ludus, gamen), мораліте (morality) та міраклі (miracle), які мають суто англійську назву цих п'єс «педжент» (pageant), що означає спеціальний двоповерховий «візок», верхня частина якого була імпровізованою сценою. Як свідчать дослідники (Н. Богодарова, Д. Іванов), давньоанглійські містерії, як і всі західноєвропейські твори цього жанру, мали спільну сюжетну основу – Старий і Новий Заповіти, а також виокремлюють деякі суто англійські риси: відсутність сюжетів так званого апо-стольського циклу; незначна кількість вставних сцен, а отже, і слабший фарсовий елемент сюжетів; обов'язкове музичне супроводження п'єс гімнами, псалмами, акафістами тощо як наочне підтвердження літургічних витоків драми [10; 11].

Персоніфіковані абстрактні образи є героями найбільш знаної повісті Дж. Бенъяна «Шлях паломника», ніби запрошуючи читача у світ середньовічної містерії-мораліте – різновиду літургічної драми, в якому уособлення застосовувалося до моральних якостей на кшталт Віри, Надії, Совісті, Слухняності, Працьовитості, Пияцтва, Скупості, Насолоди, Лестошів, Обжерливості, Відплати тощо.

Власні імена взагалі відсутні у повісті Дж. Бенъяна «Шлях Паломника». Головні герої – це Християнин та його дружина Християнка, які незалежно одне від одного проходять свій влас-

ний шлях до спасіння. Мешканці міста Загібель, вони почергово залишають його через Тісні врата і стають на паломницький шлях. Їх сусіди, Впертий та Зговірливий, зневірилися в обраному Християнином шляху, побачивши непрохідне багно зневіри перед Тісними вратами, що ведуть до нового рівня свідомості. Мирський Мудрець спокушає Християнина залишитися у селищі Благодрав'я та потоваришувати з людиною на ім'я Законність. Герой ледь встигає не підпасти під смертельні стріли прислужників Вельзевула, що настигали тих, кого спіткають сумніви під Тісними Вратами до нового життя. Ідучи вузьким та непомітним шляхом Істини, прокладеним патріархами, пророками, Христом та його апостолами, Християнин досягає пагорба з Хрестом та позбавляється тягаря гріхів. Там його привітали три янголи, одягнули у святкове вбрання та вручили Ключ Божественної Обітниці та свиток з печаткою, що був перепусткою до Небесного Граду. Такі герої, як Формаліст, Лицемир, Боязкий, Недовірливий, малодушно обирали легкі шляхи дорогою до Небесного граду, а отже, не змогли його дістатися. Одні зникли на шляхах Небезпека та Загібель, інші малодушно повертали назад.

Випробування Християнина продовжилися перед входом до чертогу Величі як необхідність пройти повз двох грізних левів, укріпившись вірою, після чого він був винагороджений спілкуванням з Мудрістю, Благодестям і Милосердям про велич Божественного плану. Спорядившись бронєю і зброєю, що не старіє й не зношується довіку, він успішно долає янгола безодні Аполліона в долині Приниження; не спокушається приманливим вертепом Язичництва і Папства у долині смертної Тіні, суцільно усяяною кістками подорожніх, які попалися в їх лапи; проходить випробування в місті Суєт, в якому цілодобово працює ярмарок спокус. Продавці Ярмарку Суєт, освітленого зловісним багряним світлом, невтомно зваблювали подорожніх різноманітним товаром: домами, посадами, титулами, пристрастями, цілодобовими видовищами крадіяства, вбивств, клятвoporушень та плотських утіх. За неприйнятне ставлення Християнин та його супутник Вірний потрапили під суд Заздрості, Забобону і Догідництва. Вірний був жорстоко страчений у місті Суєт, а Християнин врятувався втечею в супроводі Того, хто сподівається, приголомшеного стратою благочестивої людини. Випробування віри продовжилися в палаці Сумніву катуваннями великана Відчая, який закликав подорожніх накласти на себе руки та покінчити зі стражданнями. Подолавши перешкоду у вигляді Спокусника-Лжеапостола та смертельні води бурхливої ріки країни Єднання, друзі нарешті дісталися Небесного Граду, де їх привітало піснями янгольське воїнство.

Властива середньовічній містерії трирівнева структура часопростору (*небо – земля – пекло*) органічно перейшла в барокову драму і знайшла своє відображення в повісті «Шлях Паломника» Дж. Беньяна, що, як бачимо, генетично пов'язана з образною системою літургійної драми-мораліте. *Небо* уособлює образ Небесного граду, якого прагнуть дістатися благочестиві люди, але тільки обрані, сильні духом і вірою отримують в ньому життя вічне. *Земля* зображується царинною зваб і спокус, де переважають хибні цінності, слідування яким веде до втрати своєї душі й надії на спасіння. Власне, вже на землі розташовано замок Вельзевула, з якого його прислужники влучають смертоносні стріли по шукачах справжньої віри. *Пекло* поглинає заблудші душі, не даючи їм шансу на відродження. Образ пекельних врат передає жах від перебування поблизу примарного онтологічного простору, пов'язаного з уявленням

про потрапляння до вирви пекельних мук за ведення грішного життя. На думку автора, саме на землі людина має зробити свій вибір між пеклом та раєм.

Як проповідник англійської протестантської церкви Дж. Беньян робить окремий акцент на хибній, з його точки зору, поганській, або католицькій, вірі, втілений в образах вертепу Язичництва і Папства. Як людина, що потерпала від гоніння за протестантські умонастрої та більшу частину свідомого життя провела за ґратами, де й написала повість про духовну подорож Паломника, автор був одержимий своєю месіанською роллю та зміг у яскравій художній формі передати горіння реформаторською релігійною ідеєю та надихнути на подвиг слідування їй своїх сучасників та наступні покоління читачів.

Поняття «театр» неодноразово зустрічаємо в доробку Г. Сковороди у різних значеннях: «царській театр» («Благодарный Еродий»), «воинский театр» («Книжечка Плутархова о спокойствии души»), театр «Привидный» як символ каяття душі («Благодарный Еродий»), «Вселенский сей Чудотворный Театр» («Диалог. Имя ему: Потоп Змийн») тощо. «На театр Жизни нашей» мислитель відчуває себе глядачем («Зрителем Вселенского сего Чудотворного Театра») і навіть радить поводитися у житті як у театрі («Поступай и здесь так, как на оперѣ, и довольствуйся тѣм, что глазам твоим представляется, а за ширмы и за хребет театра не заглядай. Здѣлана сѣя занавѣса нарочно для худородных и склонных к любопытству Сердец. Потому что подлость, чем в ближайшее знакомство входит, тѣм пуше к великим дѣлам и персонам учтивость свою терцет») [12, с. 148].

Цікаво, що «театр життя» Г. Сковорода сприймає не як трагедію, а безпосередньо як *комедію*: «И развѣ я не понимаю, – писал він у листі до Василя Максимовича, – что мудрии люде житіе челоувѣческое уподобили комедіальним играм? Можно сказать, что ты этой персоны по природѣ удачно представишь на театрѣ не можеш. Но лзя ли сказать, что тая или другая персона Комедіи вредна, если благоразумной сочинитель ея опредѣлил? И великии Персоны и подлии Маски в важной сей Житія нашего Комедіи премудрий Творец опредѣлил» [13, с. 389]. Трагедійне «смятеніе на театрѣ» буття він пояснює неслідуванню своїй природі, бажанням людей прийняти «противную их природѣ стать», так би мовити, грати не свою роль. Как «из Обхожденія Житейскаго, так и из Театральных Представлений», як вважає Г. Сковорода, людина пізнає світ, переживає певні уроки та отримує можливість стати на шлях самовдосконалення.

Концепт «маска» грає важливу роль в проповіді слідування своєму призначенню. Г. Сковорода здебільшого вживає його, коли прагне продемонструвати наслідки неслідування своїй натурі, себто життєвому покликанню: «Вот мое мнѣніе и намѣреніе, длячего я всегда наставлял совѣтоваться молодым людам з своєю природою, чтоб оны на театрѣ Жизни нашей могли наблюдать благопристойность, искусним Акторам приличную. А если кто по случаю надѣл Маску, не совѣм еѣо Натурѣ приличную, дабы сколь возможно удачно в оной и без соблазнов поступал и чтоб хотя по нѣкоторой часты жалобы меж народом и роптанія пред Богом ѿ состояніи своем уменьшились. Я бы сам севодня же бросил мое состояніе и вступил бы в иное, если б не чувствовал, что клопотливая моя и меланхоличная природа к самой подлой («подлий» вживається у значенні «бідний» – *О. Ш.*) приватной и уединенной Маскѣ способна, в которой, если не могу ни в чем любезному отечеству услужить, то, по крайней мѣры, всѣмы силами стараться стану не быть никому ни в чем вредним» [13, с. 390].

Серед абстрактних образів, до яких вдається Г. Сковорода у своїх творах, суттєво переважає образ Премудрості Божої. Премудрість і Людина стали персонажами невеликої драматичної мініатюри «Разговор о Премудрости», яка є різновидом агону – словесного диспуту як центрального композиційного елемента аттичної драми. Автор не випадково обирає цей жанровий різновид, оскільки його тлумачення Премудрості більш співвідноситься не з ортодоксальною, а з античною традицією розуміння сутності цього таємничого поняття. Він проводить паралель «Софія – Мінерва – Христос», підкреслюючи, що Премудрість Божа перебувала й серед язичників («в хинской стороне»), і демонструючи теософське переконання ідеї перебування частинки божественної істини в будь-якому віровченні.

В маленькій драматичній мініатюрі, – констатує Тетяна Шевчук у студії «Розмова про Премудрість з Григорієм Сковородою», – майстерно передано трагедійне напруження в розвитку дії. Якщо в експозиції обидва персонажі налаштовані доброзичливо, в ході розмови кожний із них починає нервувати (Людина через неспроможність зрозуміти глибину божого задуму, а Мудрість – через обмеженість і самовпевненість співрозмовника), то в заключній частині вони вже кричать один на одного і в тій лайці останнє слово залишається за Людиною: «Дурак! Вѣтъ глупа ты сама; Ты врѣиш! ты всю врѣиш; Ищезни проч! Ищезни лучше ты! тощо. Людина як збірний образ народу залишається переконаною у своїй правоті і доходить до тотальної підміни понять: вона вважає глупою саму Мудрість, оскільки, на її погляд, та говорить їй неснітніці» [14, с. 173].

В пізніх діалогах Г. Сковороди та «Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим» (1783 р.) та «Пря бѣсу со Варсавою», що відрізняються високим ступенем художності, на відміну від ранніх, «платонівських» за структурними особливостями, взірців, фігурує абстрактний образ сатани / Даймона, який виявляється внутрішнім «Я» головного героя Варсави, що веде суперечку з темною стороною власної душі. Власне, й сама будова цих діалогів представлена у вигляді п'єси, в якій кожна репліка дійових осіб прописується із вказанням її носія, а сама дія має виразний сценічний ефект. Крім вказаних двох діалогів Г. Сковороди, максимально наближених до структури п'єси, можна вважати й такі твори: «Благодарный Еродій» (1787 р.), «Убогий Жайворонок» (1787 р.), «Діалог. Имя ему – Потоп змін» (1791 р.).

В діалогах «Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим» та «Пря бѣсу со Варсавою» виразно представлена трирівнева оповідна структура «небо – земля – пекло», що органічно походить від середньовічної літургійної драми. Як і в творах Дж. Беньяна, земля є уособленням «Адського Царства», де торжествують Клевета і Кознь, де лунають молитви лицемерів, а подорожуючі багатії співають свою життєстверджувальні пісні (наведена пісня багатія є перекладеним уривком з втраченої трагедії Еврипіда «Беллерофонт», з яким Г. Сковорода міг познайомитися з «Моральних листів до Луцилія» Сенеки (див. детальніше: [18]):

Пусть я во свѣтъ скверн – только бы был богат.

Днесь не в моду совѣсть, но злато идет в лад.

Как нажил, не спросят, только б жирный был грош.

Сколь богат, столь всѣм брат и честен и пригож [13, с. 70].

«Мыр» (себто Всесвіт, цивілізація в її історичному розвої, Біблія, макро- і мікрокосм), «во Злѣ лежащій, аки Блудница»,

у потрактуванні Г. Сковороди ненабагато відрізняється від метафоричного Ярмарку Суєт Дж. Беньяна: «Мыр же есть Море потопляющихся, Страна моровою Язвою прокаженных, Ограда лютых Львов, Острог плѣнных, Торжище Блудников, Удича Сластолюбная, Пещь, распалаяющая Похоти, Пир бѣснующихся, Лик и Коровод Пяно-сумозбродных, и не истрезвлятся, дондеже изнурятся. Кратко сказать: Слѣпцы за Слѣпцем в Бездну грядуще» [13, с. 108]. Водночас мыр є і «Прекрасный Храм Премудраго Бога», оскільки зажди залишає надію на спасіння («Діалог. Имя ему: Потоп Змін»). В картині світу Г. Сковороди яскраво представлена вертикаль «земля – небо». Виразними маркерами Неба стала парадигма позитивних номінацій, пов'язаних з пересотворенням світу, вірою в спасіння і прийдешній Новий Єрусалим: «Обновление Мыра» («Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим»); «Край Райский» («Пря бѣсу со Варсавою»); «О Преображении», «О Воскресении» («Діалог. Имя ему: Потоп Змін»).

Вельми подібними до жанру п'єси можна вважати й такі казкові притчі Г. Сковороди, як «Благодарный Еродій» та «Притча, нареченна Убогий Жайворонок». В їх основу покладено роздуми про питання виховання, навчання і вдячності. Розмова Мавпи з Єродієвим пташенням про виховання розкриває думки автора про значущість злагоди в родині і роль батьківської уваги до дитини, що здатні максимально вберегти від негативного впливу розбещеного суспільства. Розмова жайворонка Сабаша з Тетерваком, дятлом Немесом, батьком Алаудой й іншими персонажами є своєрідною духовною мандрівкою, яка вчить тому, що життя – це «безперервний шлях», а світ – «великий океан», численні перепопи якого (скелі, провалля, глибини, вітри, спокуси) здатні подолати лише обрані щасливці, вільні духом і вірою. Опис земних небезпек вельми нагадує перешкоди, які долав Християнин Дж. Беньяна на своєму паломницькому шляху, спільною є й мораль творів англійського й українського письменників: спокуси цього світу на кожному кроці підстерігають необачну людину, відволікають від віри, позбавляють надії на спасіння.

Як зазначалося, оповідна структура значного відсотку ранніх діалогів Г. Сковороди, зокрема «Наркісс. Разглагол о Том: УЗНАЙ СЕБЕ» (1769 р.), «Разговор пяти путников о истинном счастье в жизни» (1773 р.), «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира» (1774 р.), більше нагадує традиційні платонівські взірці, однак і в них є наявними виразні атрибути театральності. Як у драматичному творі, автор чітко зазначає діючих персонажів кожного з діалогів.

У діалозі «Наркісс. Разглагол о Том: УЗНАЙ СЕБЕ» (1769 р.) міститься пролог, який з нововведення давньогрецького трагедіографа Еврипіда (480–406 рр. до н. е.) став обов'язковою частиною драматичного твору. У пролозі викладено античну версію міфа про Нарциса та подається авторське розуміння глибинної сутності цього міфу. Далі представлено сім «Розмов» з подібною назвою «... о том: знай себе», окрім останньої Розмови («... о истинном человеке или о воскресении»), що нагадують сім актів п'єси. Під назвою кожного «акту» перераховуються діючі особи у традиціях оформлення драматичного твору:

РАЗГОВОР о том: Знай себе.

Лица: Лука, его Друг и Сосѣд.

<...>

РАЗГОВОР 2-й О том же: Знай себе.

Лица: Клеопа, Лука и Друг.

<...>

РАЗГОВОР 3-й О том же: Знай себе.

Лица: Клеопа, Филон, Друг.

<...> тощо.

Закінчується діалог «Наркісс...» розділом «Симфонія...», який складається з умовного виступу «Хору» та чотирьох невеликих «симфоній», представлених уривками цитат з біблійних псалмів, які почергово співають учасники розмови, ілюструючи ними свої думки.

Менш подібним до драматичного твору, але близьким до вищеописаної структури є й інший діалог Г. Сковороди «СvМФОНІА, нареченная КНИГА АСХАНЬ о ПОЗНАНІИ САМАГО СЕБЕ» (1767 р.), написаний приблизно двома роками раніше. Ці два твори об'єднані однаковою групою дійових осіб. Героями діалогів «Наркісс...» і «...Асхань...» стали такі персонажі: Лука, Друг, сусід Луки, Клеопа (в «...Асхані...» – Конон), Філон, старець Памва, Антон, Квадрат. Питання про те, хто такі Квадрат, Памва та інші дійові особи, не отримало достатнього висвітлення в роботах учених. Сковородинознавці Т. Александрович, С. Дігтяр, Л. Махновець, А. Ніженець, Т. Шевчук переважно фокусували увагу на аналізі прототипів героїв діалогів «острогозько-бабаївського циклу» (1773–1774 рр.): Якова, Афанасія, Лонгіна, Ермолая, Григорія, представлених особистими друзями автора. В цьому дослідженні пропонується як гіпотеза такий варіант тлумачення цих загадкових осіб:

Друг – Григорій Сковорода.

Лука – святий апостол, євангеліст (апостол із 70-ох, тобто 12 апостолів Христа та їх учнів). Лікар за освітою, був одним із перших язичників, що прийняли християнство. Став сподвижником св. апостола Павла, якого він лікував від хвороб. Ап. Павло в Посл. до Колос. (IV, 14) називає його «люб'язним лікарем». У діалозі Г. Сковороди герой на ім'я Лука називає Святе Письмо «врачевством» своїх думок [12, с. 158].

Клеопа (він же ж Сусід Луки) – апостол із 70-ох, юний супутник євангеліста Луки (Див.: Лк, 24:25). Після розп'яття Ісус Христос явився Луці і Клеопі, що направлялися в місто Еммаус. В аналізованих діалогах Г. Сковороди відчувається юність Клеопи та його близькість з Лукою. Додатковим аргументом слугують згадки про Луку та Клеопу як біблійних персонажів в інших діалогах різних років: «Из сих хлѣбов один вкушают два путники: Лука и славный взором Клеопа» («...Икона Алківїадская...» [13, с. 26]); «Сим путем шествовали Лука и Клеопа» («Брань Архистратига Михаила со Сатаною...» [13, с. 68]); «А Лука и Клеопа – не херувїмы ли? Я вчера в храмѣ слушала их путешествие и вельми услаждалася» («...Потоп Зміин» [13, с. 142]); «Не одно ли моего тайно касается обонянія, услаждающая горящее во мнѣ с Клеопою и Лукою сердце мое?» («Бесѣда 2-я...» [13, с. 300]) тощо.

Квадрат – Кодрат або Квадрат (з давньогр. Αἰὸς Κοδράτος), апостол із 70-ох, афінський єпископ, перший з грецьких апологетів, мученик.

Філон – єврейський теолог і філософ Філон Олександрійський (б. 25 р. до н.е. – б. 50 р. н.е.). Його погляди сформувалися під значним впливом платонізму, а основним способом потрактування Святого Письма стала алегореза. В промовах Філона як героя діалогу «Наркісс» міститься відлуння платонічних ідеологем. Так, наприклад, на його вислів «Но и мы по сіе время одно только во всем свѣтѣ нащитали, затѣм что

другого в нем ничего не видали» співбесідник Клеопа реагує так: «Не лучше ли тебе сказать, что нам одна только тѣнь была видна» [12, с. 177], в чому можна побачити натяк на його сповідання філософії Платона (як робив його ймовірний прототип Філон Олександрійський), адже концепт «тінь» посідає ключове місце у вченні про світ ідей.

Памва – преподобний Памва (IV ст.), прожив до глибокої старості в пустелі Єгипту. Довго був неграмотним, потім навчився і мав багатьох учнів. Герой ранніх діалогів Г. Сковороди на ім'я Памва є «старцем», на його адресу жартівливо кажуть «Куда долго учишься!.. Уже ли ты научился Давидовому псалму?» [12, с. 183]. Співбесідники згадують про те, що Господь позбавив його «языка непереподобна» [12, с. 183] і він сам у молитвах: «Господи! Избави душу мою от устен сих неправедных... от языка непереподобна...» [12, с. 189]. Втім, як і його ймовірний прототип, в обох діалогах старець Памва багато повчає.

Антон – Антоній Великий, скитник, сучасник преподобного Памви.

Конон – святий мученик Конон Ісаврійський, сучасник перших апостолів.

Висновки. Виходячи з викладеної гіпотези, вважаємо, що є всі підстави говорити про високий ступінь театральності прози Г. Сковороди, діатрибічний характер його діалогів, їх сміховий аспект, зумовлений ступенем відмінності викладених героями думок від традиційних церковних тлумачень їх світоглядних позицій. Якщо Г. Сковорода здебільшого орієнтується на античну традицію драми і структуру платонівських діалогів, то художній доробок Дж. Беньяна більш залежний від літургійної середньовічної драми-мораліте. Пізні діалоги Г. Сковороди («Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим», «Пря бѣсу со Варсавою») також сягають корінням релігійної драми, головною ознакою якої є наявність алегоричних персоніфікованих образів і понять в контексті оповідної структури «небо – земля – пекло». У Дж. Беньяна концепт неба розкривається у понятті *Небесного граду*, в якому живуть праведники, що змогли уникнути спокус цього світу. Причому їх життя у потойбічному світі вельми нагадує життя багатів земного світу: після перетинання річки смерті Християну відвозять до граду на шикарній колісниці, подружжя перебуває у захищеному місті, співає християнські пісні, тобто отримує цілком земні задоволення. Якщо уявлення англійського проповідника про спасіння обмежені середньовічною тезою про гріховність плоті і зводяться до картини реалізації земних радощів на неземному, безплотному рівні, то бачення Г. Сковороди «горней республіки» різко відрізняється глибиною і філософічністю її розуміння. Згідно з переконанням українського мислителя розуміння Біблії як символічного світу продукує уявлення про духовний світ як ідеальну «країну і царство любові», що живе згідно з божественними / космічними законами і не має нічого спільного з земним прототипом суспільного життя.

Окреме місце в творах Дж. Беньяна і Г. Сковороди відводиться численним вставним оповіданням (притчам, байкам, спогадам), які грають роль інтермедій, несуть виразну дидактичну функцію. Обом авторам однаково властиві і різноманітні прояви «авторської маски» та вибудовування певних «масок» своїх персонажів. Образ Християнина є виразною іпостассю Дж. Беньяна; Г. Сковорода також постійно фігурує на сторінках своїх творів як персонаж (Друг, Григорій, Варсава).

Встановлення драматичних елементів у творах Дж. Беньяна і Г. Сковороди, які за своєю жанровою ознакою не є драматичними як такі, дає змогу вибудувати спільні для загальноєвропейського простору складові парадигми барокового художнього мислення: героями стають філософські ідеї та образи, асоціативно-смысловая гра з якими є не тільки специфічною рисою індивідуального художнього методу митців, але й дає змогу створити моделі філософсько-релігійної картини світу в рамках театралізованої художньої думки. Характерними особливостями цих моделей є ігрова трансформація часопросторових пластів дійсності, їх взаємопроникнення, уявлення про ілюзорні форми буття, яке асоціюється з постановним, театральним простором.

Перспективним напрямом дослідження вважаємо вивчення феномена театральності як форми специфічного буття культури і явища художнього дискурсу у творах недраматичних жанрів митців різних епох, що дає їм змогу створити принципово новий тип художньої творчості, пов'язаний з феноменом театралізації літературної свідомості.

Література:

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
2. Гейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Й. Гейзинга ; пер., сост. и вступ. ст. Д. Сильвестрова. – М. : Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
3. The Complete Works of William Shakespeare “As You Like It” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/full.html>.
4. Заварничина Н. Художественная специфика феномена театралізації в русской прозе 1920-х – начала 1930-х годов : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. Заварничина ; Воронежский гос. ун-т. – Воронеж, 2013. – 23 с.
5. Полякова Е. Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина» / Е. Полякова. – М. : РГГУ, 2002. – 328 с.
6. Шевченко Е. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов / Е. Шевченко. – Самара : Изд-во СНЦ РАН, 2010. – 484 с.
7. Школа І. «Подорож...» М. Йогансена і «Повернення Дон Кіхота» Г.-К. Честертона: дискурс театральності недраматичного твору / І. Школа // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки : зб. наук. праць / за ред. О. Філатової. – Миколаїв : МНУ імені В. Сухомлинського, 2014. – С. 304–307.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
9. Лотман Ю. Избранные статьи: Собр. соч. : в 3 т. / Ю. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1 : Семиотика культуры и понятие текста. – 1992. – С. 129–132.
10. Богодарова Н. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) / Н. Богодарова // Средние века. – 1975. – Вып. 39. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://annales.info/evrope/england/misterii.htm>.
11. Иванов Д. Из истории английского театра / Д. Иванов // Иностранная литература. – 2014. – № 5. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/2014/5/iv1.html>.
12. Сковорода Г. Зібрання творів : у 2 т. / Г. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. I. – 532 с.
13. Сковорода Г. Зібрання творів : у 2 т. / Г. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. II. – 574 с.
14. Шевчук Т. Розмова про Премудрість з Григорієм Сковородою / Т. Шевчук // Переяславські сковородинські студії : збірник наукових праць. – Вип. I. – Переяслав-Хмельницький : Вид-во ДВНЗ ПХДПУ, 2011. – С. 169–175.

Шикиринская О. Б. Театральный код творчества Дж. Беньяна и Г. Сковороды

Аннотация. Статья посвящена осмыслению феномена театральности художественного текста недраматического жанра эпохи барокко на примере творчества Дж. Беньяна и Г. Сковороды.

Ключевые слова: театральный код, барокко, мистерия, хронотоп.

Shykyrynska O. Theatre code of J. Bunyan and G. Skovoroda fictions

Summary. The article deals with the comprehension of the phenomenon of theatricality of baroque art text, which is not dramatic on the example of J. Bunyan and G. Skovoroda creativity.

Key words: theater code, baroque, aesthetics, time space.