

**МЕТОДОЛОГІЯ РОЗУМІННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ  
(НА ПРИКЛАДІ ТРАДИЦІЙНОГО ОБРАЗУ ДЕРЖАВЦЯ  
В ІСТОРИЧНИХ ХРОНІКАХ В. ШЕКСПІРА)**

---

Розуміння художнього тексту як складної системи з кількома семіотичними рівнями — завдання сучасної філологічної освіти. Але розуміння тексту — це фінальна стадія складного ментального процесу, пов'язаного з усвідомленням макро- і мікроструктурно-семіотичних компонентів цього самого тексту. Таке усвідомлення відбувається через поступове осягання кожного компоненту твору. Традиційні сюжети та образи — один із них.

У цій статті подано спробу визначення семіотичних рівнів прочитання традиційного образу (на прикладі історичних хронік В. Шекспіра визначено методологічний підхід до прочитання образу державця як домінантного). Можливість розшифрування такого образу допомагає читачеві зрозуміти зв'язок цієї одиниці з історичними, культурологічними, міфологічними, жанровими контекстами. Образ державця постає складною інтегративною й багаторівневою системою, що в разі витлумачення реалізується в кількох формально-сміслових сферах: *історичній* (узагальнено цей рівень можна було б назвати власне-жанровий, формальний, адже його зумовлює жанрова стратегія, яку обирає автор: для історичних хронік Шекспіра — *історичний* рівень; для містерії «Фауст» — *містеріальний* тощо), *міфологічній*, *утопічній* (образ є конструктом, ідеєю; в основі самої

філософської системи, орієнтованої на конструкт, є неоплатонічний тип мислення, або неоплатонічна епістема) та *архетипній*. Саме тому, на нашу думку, у вивченні цього літературного образу потрібно звернути увагу на кілька сміслових рівнів, закладених у його генетичну природу. Але правильне прочитання можливе лише за умов правильно визначеної методології.

Скажімо, якщо в художньому образі юний читач навчиться бачити зв'язок із історією певної культурно-історичної ситуації, що через художню призму трансформувалася у творі, то це допоможе виховати особистість, яка розумітиме роль національної історії як складової творення особистості й нації. Прочитання образу в архетипному аспекті сформує в читача (школяра) розуміння того, що художній твір може поставати джерелом генетичної пам'яті «культурно-історичної спільноти» (термін Д. Наливайка), у тексті може бути закодовано уламки міфологічного мислення, розуміння якого допоможе зберегти й тепер свою національну ідентичність у ситуації глобалізації й стирання ментальних меж.

Методологічно близькою до нашої праці є монографія професора, доктора філологічних наук, автора програм із зарубіжної літератури в середній школі Бориса Шалагінова «“Фауст” Й. В. Гете: Містерія, міф, утопія (До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.)», видана 2002 року. Саме в цій праці чи не

вперше в українському літературознавстві й методиці викладання зарубіжної літератури в школах України маємо спробу багаторівневого потрактування образу Фауста, що, безперечно, належить до світових традиційних образів (еталонним твором у системі фаустиан є «Фауст» Й.-В. Гете) через три рівні: *містеріальний, міфологічний, утопічний*. Ідеться про складні трансформації цього літературного образу в естетичній лабораторії Й.-В. Гете, насамперед про «інтегрування твору в типологічний ряд попередньої західноєвропейської літератури і сучасних йому тенденцій; встановлення продуктивних зв'язків художньої концепції твору з естетико-філософськими ідеями доби; аналіз міфологічного субстрату твору на тлі сучасних йому теорій міфу; розкриття образів основних персонажів і аналіз їх поетичної типології» тощо. В цій статті ми також спробуємо дотримуватися подібної парадигми дослідження, адже лише в такому разі може йтися про цілісне вивчення образу державця в ідейно-естетичній лабораторії В. Шекспіра.

У статті ми обмежимося висвітленням його генези та функціонуванням у історичних хроніках Вільяма Шекспіра (акцентуючи на трансформації історії, міфу, утопічних за своєю інтенційною спрямованістю елементів у свідомості ренесансного англійського драматурга). На уроках світової літератури чи в лекціях, присвячених творчості В. Шекспіра, важливо дати зрозуміти учням чи студентам, що художній образ державця в історичних хроніках В. Шекспіра передбачає

апелювання до історичного підґрунтя, адже образ постає складним поєднанням історичного матеріалу, що, у свою чергу, апелює до широкого кола історичних (як, проте, й неісторичних, містифікованих) документів, хронік, переказів тощо, які мав драматург.

Зауважимо одразу, що «історичні хроніки — це оригінальне жанрове утворення, що виникло в лоні англійської ренесансної драматургії на основі активної взаємодії історіографії і драми. Написані на сюжети з вітчизняної історії, ці п'єси характеризуються виразним тяжінням до трагедійного звучання, високою подієвою динамікою, наявністю напруженого соціально-політичного конфлікту. Головними дійовими особами виступають історичні постаті, психологія, характери та вчинки яких не тільки детермінують перебіг конкретних подій, але й значною мірою впливають на хід історії». Загалом Шекспір написав десять історичних хронік, вісім з яких науковці об'єднують у дві тетралогії, яким притаманні єдність проблематики та певний сюжетний зв'язок. У них висвітлено перипетії найдраматичнішого періоду національної історії — міжособної боротьби Ланкастерів та Йорків (двох гілок королівської династії Плантагенетів), що призвела до братовбивчої війни Білої та Червоної троянд (1455—1485). Власне, це становить історичних рівень проблеми художнього втілення й інтерпретації реальних подій у хроніках. Першу тетралогію складають три частини «Генріха VI», написані, відповідно, у 1592, 1590 та 1591 роках, і «Ричард

III» (1592—1593). Зображені в ній соціально-політичні катаклізми за хронологією відбувалися пізніше, ніж ті історичні події, що відтворені у другій тетралогії, до якої входять хроніки «Ричард II» (1594-1595), перша частина «Генріха IV» (1596-1597), друга частина «Генріха IV» (1598—1599) та «Генріх V» (1599). Осібно стоять дві інші історичні п'єси Шекспіра — «Король Джон» (1596—1597) та «Генріх VIII» (1612).

Звернімо увагу, що середньовічні латиномовні західноєвропейські хроніки мали значний сюжетно-образний матеріал. «Шекспірівський Гамлет сягає «Діань данців» (1210-1220) данського письменника Саксона Граматика (1159-1220). Розповідь про короля Ліра містить «Історія бриттів» (1135) валлійця Гальфріда Монмаутського (бл. 1100-1154). На думку більшості дослідників цей сюжет вигадав сам Гальфрід, але сприймався читачами як справді історичний. «Історія бриттів» містить і основні сюжетні ситуації, мотиви, образи-персонажі, які пов'язані з королем Артуром. Великою популярністю користувалися створені Рафаелем Голіншедом спільно з іншими авторами «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії» (2-га пол. XVI ст.). Шекспір звідси запозичив сюжети не лише своїх історичних хронік, але й «Макбета». В історичних хроніках і літописах історичний матеріал переважав, але вони містили, поряд з тим, міфологічні, фольклорні й авторсько-літературні складники».

Отже, самі історичні хроніки ґрунтувалися на кількох рівнях: міфологічному, фольклорному тощо. Як зауважує дослідник традиційних

образів А. Волков, основними функціями історичних хронік були: *суспільна, аксіологічна та пізнавальна*. Історичні хроніки в такому аспекті постали важливим протоджерелом для подальшого конструювання образу державця (проте ще не йдеться про виокремлення цього образу на рівні *еталонного* традиційного образу-персонажу, а скоріше, про конструювання образу-типу, втім мова про це піде докладніше трохи далі).

Але, напевно, варто бодай побіжно звернути увагу ось на який аспект: «формування історичної концепції Шекспіра було б неможливо без успіхів, що досягла європейська й англійська історіографія Ренесансу. Епоха Відродження ввійшла в історію людства як блискучий період бурхливого розквіту науки й мистецтва. Потужні удари, нанесені гуманістами схоластичному церковному світогляду, розхитали підвалини, на яких тримався традиційний погляд на світобудову. Розвиток медицини й інших природничих наук усе переконливіше доводив неспроможність християнських догм; мореплавання привело європейців у нові для них країни...».

Особливе значення для розвитку ренесансної історіографії в Англії мала «Історія Ричарда III» Томаса Мора. Вона знаменує корінний розрив із середньовічною історичною методологією: замість переліку подій, складеного не літописцем, Мор створив жагучий добуток, перейнятий тираноборним пафосом, покликаний будити думку, уяву й політичну свідомість сучасників. Дослідники вже давно звернули увагу на вміння Мора

створити неперевершену картину історії, на характеристику окремих осіб, а також на напружений драматизм оповіді, посилюваний уведенням прямої мови історичних персонажів — прийом, яким згодом широко користувалися автори історичних творів, і зокрема Голиншед. «Історія Ричарда III» вплинула на наступних письменників; «Хол цілком включив її у свою хроніку, а Голиншед в описі періоду від Ричарда II до Генріха VII майже не відступав від Гола. Найбільший інтерес становить тлумачення Мором причинового характеру історичних зв'язків. Причину трагічної долі Ричарда III Мор вбачає не в божественній відплаті, а в тиранії самого Ричарда, якого він засуджує як узурпатора й злочинця».

Історичне підгрунття образу державця, позначене в історичних хроніках, підводить до думки, що історичний образ — багаторівневий із високим ступенем *інтенціональності*. Відповідно до сучасних теоретичних поглядів, які розглядають літературний твір у системі комунікативних тактик і стратегій, визначаючи художній твір у трикутнику *Автор-Текст-Реципієнт* із урахуванням контекстуальних та конситуативних параметрів, під цим терміном ми розумітимемо спрямованість на ефект (*ітраст*), якого В. Шекспір хотів досягти через у власній художній інтерпретації суспільно-культурно-історичної дійсності (що, варто зазначити, залучає й псевдоісторичний матеріал та героїко-міфічну традицію), в якій неодмінною й визначальною для Ренесансу є роль державця.

Курси з вивчення художньо-

історичної творчості В. Шекспіра мають допомогти зрозуміти, що саме державець — центральна історична фігура, яка перебуває в ядрі суспільно-політичних та історичних процесів. Попри все, державець чи не найяскравіше відображає домінуючі уявлення культурно-історичної епохи. Від його волі, власне, й залежить воля інших людей, а тому всі хиби державця, що в художньому творі зумовлюють певні художні конфлікти та драматичні пуанти, — також не менш важливий матеріал, що вказує на те, чого хотів досягти автор твору, вдаючись до змалювання історичної ситуації та історичного персонажа саме так, а не інакше. Історичний матеріал постає джерелом, яке можна змінювати, трансформувати, художньо модифікувати, в якому деякі ситуації можна освітлювати зовсім під іншим кутом, ніж це було насправді (контамінація та інтерференція міфічного, утопічного та власне-історичного), але головне, щоби все було підпорядковано загальноновизначеній стратегії твору. Отже, саме в такому аспекті художній твір і набуває ознак *інтенціональності*.

Історичний компонент у хроніках на той час був домінуючим і з формальної точки зору. Як зауважує український шекспірознавець Н. Торкут, «помітне пожвавлення інтересу англійців до стародавньої історії об'єктивно зумовлювалося низкою як суто гносеологічних, так і соціокультурних чинників. Це насамперед характерне для ренесансної свідомості амбівалентне тлумачення ходу історії як ланцюжка подій, що спричинюються водночас і

волею Господа, і діяннями видатних особистостей. Історичне мислення доби Відродження органічно засвоювало досвід попередніх історіографічних традицій — класичної, що правила за взірць, вартій наслідування, та середньовічної християнської, тісний зв'язок з якою не тільки не порушувався, але й набував особливого позитивного забарвлення в умовах Реформації. Спираючись на тезу про одвічну незмінність людської природи, ренесансна історіографія залишалася своєрідною «галереєю повчальних прикладів» (Плутарх, Фулідід, Полібій) і водночас усвідомлювала себе «школою політики і школою моралі» (Н. Макіавеллі, Ф. Патриці, Ж. Боден). Провідними імперативами тюдорівських хроністів були суто ідеологічні спонуки: піднести патріотичні почуття англійців, закріпити в їхній свідомості сприйняття Тюдорів як цілком законної богообраної династії, показати руйнівні наслідки міжусобних чвар та уславити Генріха VII, який поклав край сумнозвісній війні Білої й Червоної троянд.

Історіограф Р. Голіншед, приміром, називав історію тогочасної Англії «есенцією розуму, ядром політики, світочем істини», а пуритани С. Госсон і Ф. Стабз, які гнівно таврували театр та поезію, єдиній лише історії не відмовляли у благочесті й повчальності. Відомий у ті часи критик Флоріо зазначав, що «жодна із сучасних п'єс, які ставляться на англійській сцені, не може вважатися ... ані справжньою комедією, ані справжньою трагедією,

а є інсценізацією історії без зайвих прикрас».

Хроніки Шекспіра, які справедливо вважають вершиною розвитку ренесансної історичної драматургії, оригінальним чином поєднують достеменно відомі факти і художній вимисел, творячи щось нове й від того цікаве в художньо-естетичному плані. Просякнуті національно-патріотичним пафосом, вони не тільки репрезентують вельми цікаву й дорогу серцям багатьох англійців минувшину, але й ставлять низку гостроактуальних соціально-політичних питань та злободенних морально-етичних проблем, зокрема тих, що пов'язані з державним устроєм, феодалними міжусобицями, особистісними якостями монарха, характером і стилем його правління. Шекспір виступає апологетом абсолютної монархії, протиставляючи феодалній анархії ідею централізованої державності. Разом з тим його хроніки не є простою ілюстрацією ідеологічних приписів чи настанов: у них діють вельми переконливі у художньому і психологічному планах персонажі, важливу роль відіграє час, що постає і як рух самої історії, і як певний момент громадсько-політичного життя, яке перебуває у постійному розвитку».

Зауважимо, що В. Шекспір в образі державця кодує змісти і сенси, важливі для нього саме з погляду їх сприйняття широкими колами глядачів. У такому разі він змінює історію або, якщо точніше, залучає до своєї лабораторії історичний матеріал, щоби не лише створити історичну хроніку як відображення точного й чіткого суспільно-історичного ладу, щоби не лише утвердити історію в

художній призмі, а також створити полотно, яке, крім історичного, має й глибший рівень прочитання (а отже, й впливу на реципієнта), який ми назвемо *міфічним*.

Як зауважує літературознавець А. Волков, «щодо ТСО історичного походження, то тут взаємовиключні оцінки первинні, бо політика — завжди боротьба і єдність суперечностей. Прототип традиційних образів (ТО) — складна, суперечлива, неоднозначна особа (Сократ, Олександр Македонський, Юлій Цезар, Клеопатра, Жана Д'Арк, Дракула, Роксолана, Мазепа, Петро I, Карл XII, Катерина II, Наполеон, Бісмарк). Вельми наочний приклад — Юлій Цезар. І самий виклад фабульних подій (життя й смерть Цезаря) і оцінка Цезаря римськими авторами — його сучасниками або майже сучасниками — суперечливі та взаємовиключні. (Наразі нас не цікавить, хто з них був "правий" у науковому розумінні. Важливий той факт, що вже на стадії виникнення ТСО, у даному випадку на художньому етапі, в ТСО закладені різні "антагоністичні" оцінки і судження). Ще за життя Жанни Д'Арк виникають дві версії її діяльності: французька версія, починаючи зі "Слова про Жанну Д'Арк" (1429) Кристини Пізанської та "Містерії про облогу Орлеана" (1429), і англійська версія, яка представлена хоча б шекспірівським "Генріхом VI". Як і у випадкові з Цезарем, первісні оцінки вихідно протилежні. Різниця лише в тому, що тут художній період розвитку ТСО хронологічно починається майже водночас з дохудожнім, а розбіжність трактувань пояснюється протилежністю національних позицій. Подібна ситуація

з ТО Мазепа, Петра I, Карла XII.

ТО в *творі-еталоні* (*творі-зразку*) може мати внутрішню цілісність і визначеність авторського ставлення до нього, але цей образ складний, у ньому первісно закладені різні, але припустимі і по-своєму обґрунтовані розуміння, тлумачення. Як приклад назвемо шекспірівського Гамлета. На еталонному етапі «має місце кристалізація — виникає твір, де досягнуто ідеальне (або, хоча б дуже вдале) системне поєднання змістових і формальних складників, де закладені у змісті можливості, так би мовити, знаходять відповідну їм форму і, таким чином, художньо реалізуються: "Прометей" Есхіла, "Едіп", "Антигона", "Електра" Софокла, "Медея" Еврипіда, "Гамлет", "Король Лір", "Макбет", "Ромео і Джульєтта" Шекспіра, "Фауст" Гете».

«Історія функціонування ТСО відображає чи не основну проблему людської історії: боротьбу Добра зі Злом, Бога з дияволом, Христа з антихристом. Письменницька думка весь час звертається до антитез: Бог — диявол, Авель — Каїн, Христос — антихрист». Історичний образ державця, що набуває ознак традиційного образу, проходить складну еволюцію й трансформацію саме через те, що образ цей, попри конкретний історичний прототип, відбиває глибші герменевтичні рівні прочитання, він углиблюється з історичного підґрунтя в міфологічне, а все це врешті-решт зведено до рівня архетипу. Зміна гостро негативної традиційної оцінки на позитивну, має місце й щодо ТСО історичної генези. Образ Нерона Клавдія Цезаря від його сучасників аж до тепер чи не в усіх

європейських літературах традиційно трактувався як втілення найогиднішого, що може бути в людині. Лише деякі приклади. Давньогрецька література: "Паралельні життєписи" Плутарха (бл. 46 — бл. 127), "Римська Історія" Кассія Діона Коккеяна (бл. 155 — після 220)... Проте вже в Л. Фейхтвангера цьому римському імператору надано певні позитивні риси».

Саме *міф* у художньому баченні В. Шекспіра — один із важливих компонентів художньої концепції, він постає тим джерелом, до якого інтегрується автор в історичних хроніках. Головне, як на нашу думку, з усього обширу історії взяти те, що матиме своє функціональне й семіотично-сміслові спрямування й відповідне прочитання в конкретно-історичних умовах. А в такій концепції історія — не лише засіб утвердження самої історії у віках, а й витворення авторського бачення історії, що піддається міфологічній реконструкції. Міф для Вільяма Шекспіра — це спосіб творення надісторичного, надуніверсального буття.

З іншого боку, це спроба вибудувати потужне підґрунтя, яке має нульову точку в конкретно-історичній добі, про яку йдеться, але сягає корінням глибших смислових рівнів. Треба зауважити, що авторське опрацювання історії дуже часто перетворюється саме на міф, який виконує *вторинні* (відповідно до класифікації міфів О. Лосєва) функції. Міф може бути надісторичним, наднаціональним, надбуттєвим. Сьогодні вчитель-філолог має

зрозуміти, що міф — це спосіб онтологізації буття й життєвих інтенцій, спосіб гармонізації світу до розкриття його в уявній повноті. Втрата міфу — це причина цивілізаційного зламу.

Інша річ, на що важливо звернути увагу, — процес відтворення в авторській свідомості історії з інтенцією на міфологізацію, доволі складний, позаяк треба врахувати ті фактори, що найперше автор мусить віднайти історичні сценарії, важливі для конструювання міфу. Але часто ці сценарії також доволі фрагментарні. Потрібно повертатися до історичних документів та історії, які, можливо, не належать до тієї культурно-історичної доби, в якій живе автор. Попри, здавалося б, *нюансовість* таких зауважень, насправді, на нашу думку, розуміння історичних хронік та драматичних творів В. Шекспіра як таких, що відбивають історичний матеріал зібраний із різних джерел, написаних у різний час, але відображений у ментальних категоріях людини, носія ренесансної свідомості, є доволі важливим.

Важливо розуміти, що за художнім образом перебуває одразу кілька рівнів художньої інтерпретації дійсності. Автор, носій ренесансного типу мислення й відповідного культурно-ментального погляду на світ, який опрацьовує різні історичні джерела для власного твору, перебуває в полоні ще кількох сил. Насамперед це сили *традиції* та тих текстів-аналогів, які побутують у певній культурно-естетичній традиції.

Що ж до В. Шекспіра, то драматург хотів створити історичне полотно, відповідно до конкретно-

історичних умов тогочасної Англії. Він, подібно до Н. Макіавеллі, прагнув ствердження консолідуючих інтенцій у своїй творчості, які б були спрямовані на відображення військової величі країни, політичної єдності (зауважимо, що подібна стратегія зближує наміри Шекспіра з Макіавеллі, хоча ми свідомі того, що ситуація в Англії мала свої історично-політичні відмінності, порівняно з Італією часів Макіавеллі).

Попри все, міф має здатність цементувати різні структурні сегменти в єдиному художньому полотні. «Міф утворює підвалини того стрижня, що єднає різноманіття витворів людського духу. Як зазначає С. Кримський, «ще з часів Гегеля утвердилась думка, що розвиток відбувається за спіраллю. Але ж у центрі цієї спіралі немає дірки. Розвиток завжди накручується навколо наскрізних, фундаментальних структур, цінностей, тем. В культурі, наприклад, наскрізною є триада Істина — Добро — Краса. В кожному епоху історія може виявляти різні змісти цих цінностей, але тематично вони не сходять з арени культурних процесів».

Якщо ж ідеться про первісне розуміння міфу, то на «гносеологічному рівні розуміння міфу намічено суб'єктно-об'єктними відношеннями — міф є міфом, бо в ньому не розрізняється суб'єкт і об'єкт. Інший кордон між міфом та неміфом проходить через емпіричне та теоретичне — міфологічна свідомість не вміє теоретизувати. Тому вона є ірраціональна та дорефлексивно-несвідома». Все це дає підстави стверджувати, що міфологічна свідомість — то є «форма

свідомості», яка «задовольняє потребу людини в освоєнні світу, і яка домінувала на початковому етапі історії людства і в ранньому дитинстві людини».

Первісні категорії мислення були цілісним монолітом, і на той час для людини камінь чи вода — це не омовлені конкретні чи абстрактні речі, а символи і адресати (а також канали) фідеїстичного комунікативного акту, який, попри всю свою міфічну ритуальність, таки був саме актом обміну (тобто в первісному значенні — актом комунікації). Під обміном ми розумітимемо зв'язок *людини-як-частини-цілого* з *абсолютно* цілим, проявленим у світі через різні предмети, що в первісному уявленні зводилися до стихій-першоелементів. Історія ж на міфічному рівні прочитання не лінійної природи (лінійний вектор з'являється вже з Біблією), але має циклічний характер, колоподібну, сферичну структуру.

Саме *міфологізована історія* — спосіб подати великий наратив, у якому існує цілісний географічний простір (ментальна мапа), який не можна роз'єднати. Проте, як ми вже зауважували, йдеться не про перенесення первісних функцій міфу до художнього тексту, що було б і неможливим, але насамперед про вторинні функції міфу. Тобто важливо розрізняти міф «абсолютний» і міф «відносний» (що знаходить втілення в літературі різних епох, але спільного з первісним розумінням міфу як нероздільної картини буття має досить мало).

Інтенція Шекспіра — показати історичну та культурну велич, що, з одного боку, підкріплювалася



реальними історичними фактами: Англія мала потужний флот, військо, та й сам монархічний лад мав створювати ілюзію (проект) того, що ця країна має велику доблесну історію, не менш гідну сучасність. У свою чергу, подібна стратегія націєтворення є в багатьох аспектах є утопічною. І тому небезпідставною видається думка про те, що часто інтенція в історичних творах В. Шекспіра може бути визначена як *утопічна інтенція*, що має на меті створити тільки уявний образ (*імідж*), але саме в такому творенні відбувається маскування всіх негативних соціально-політичних аспектів, які можуть сформувавши враження небезпеки, нестабільності тощо. На противагу до цього, художня концепція міфотворення, по суті, має містити й елементи утопії, важливої в рамках цього проекту великого історичного або й надісторичного нарративу.

Щодо історичних хронік В. Шекспіра, то вони «демонструють органічне поєднання глибоких історіософських ідей та проникливих психологічних спостережень, мають незаперечну естетичну цінність і аж ніяк не можуть вважатися простими драматизованими ілюстраціями певних історичних подій. Інтерес драматурга до історичної тематики був цілком закономірним: за часів правління королеви Єлизавети (1558—1603) історія поступово перетворювалася на найбільш шановану, після теології, дисципліну, на сферу уваги представників різних соціальних верств і різних релігійних конфесій», що, у свою чергу, заторкає й питання творення утопічної

реальності у Шекспіра.

Таким чином, ми підійшли до третього рівня інтерпретації образу державця: *утопічного*. У нашій проблематиці першим і чи не основним питанням у використанні утопії як важливого рівня прочитання образу є питання про те, як моделювати, як визначити внутрішнє розуміння утопії в нашій студії. Можна розуміти утопію суто літературно, тобто як набір текстів, що описують ідеальне суспільство. Подібні моделі ми можемо знайти в доренесансній добі («Держава» Платона). Як зазначає професор Б. Шалагінов, «Держава» Платона була спробою осмислити ідею досконалого суспільства людей окремо від міфологічних уявлень про «царство блаженних богів». Вона стала виявом високого рівня рефлексії, бо Платон повинен був не тільки «очистити сферу понять від нашарувань емпіричних вражень, а й позбавити її домішок міфологічних образів. Це стало можливим унаслідок грандіозного повороту в бік антропоцентричного світосприйняття, започаткованого софістами і Сократом. Відзначимо той вражаючий факт, що Платон у своїй «протоутопії» виходив за межі панівної парадигми часу, яка відводила вищій досконалості своє місце у часовому просторі, а саме — у вигляді «золотого віку» в минулому».

Утопізм, на нашу думку, завжди впливає з минулого (в цьому його зв'язок із історією чи навіть міфом) — з того, чого вже немає, саме це і є ідеалізованим до зразка або, навпаки, ґрунтується на ідеалізації того, чого ще немає: в обох ситуаціях утопія абсурдує сучасність, адже виконує певну критику своєї епохи. Зазначимо,

що «антична ідея вищої досконалості відродилася до нового життя в 16 ст. Гуманісти нерідко діяли як секретарі коронованих чи духовних осіб і свою діяльність спрямовували на конкретні питання вдосконалення державного устрою. За зразок їм правила, зрозуміло, ідеї античного державотворення, у тому числі й «протоутопічні». Відродження антропоцентричного світобачення підвело гуманістів до спроб уявити картину досконалого людського існування в *земних* умовах, а також в умовах уявної (проте наближеної до земної) цивілізації *en pendant* християнській картині «царства Божого». Суть полягала в тому, що у своїх утопіях «ненебесного» існування гуманісти принципово відкидали ідею гріховності людини як обтяжливу, тобто норматизували, як і за античних часів, *родову* природу людини. Це зрозуміло, бо сама «ідея» (поняття про реально існуючий об'єкт) припускає тільки родову природу об'єкта. І коли «утопісти» 16 ст. вводили у свою розповідь про чудесні заморські краї емпіричний матеріал (побут, звичаї, подекуди характери), що надавало їхнім творам виразно конкретного звучання, то основне їх відкриття полягало ось у чому: ідею вищої досконалості людини (і суспільства) вони пов'язували не з якоюсь історично конкретною формою конфесійності, політичного устрою, світогляду, не з расою чи національністю, звичаями чи традиціями тощо, а з утіленою в реальності, повністю виявленою в ній *родовою природою всіх форм буття*, яку вони розуміли як *позаісторичну*. Щоправда, характерно й те, що ця досконала цивілізація, як і «царство

Боже», мала самодостатній характер без історичного початку і культурних предтеч. Сумлінна праця, яка примножувала добробут мешканців острова «Утопії» Т. Мора, зображувалася як вічний *status quo* його устрою поза конкретним історичним («цивілізаційним») часом.

Іманентне розгортання ідеї як основи вищої досконалості зумовило суто раціоналістичний характер утопії та утопічного мислення. Мешканці «Утопії» роблять тільки те, ідо має свою доцільність і вищий продуктивний смисл. Відхилень у царину «випадковостей», яка визначає собою неповторність емпіричного земного буття, в «утопічному» краї немає. Відхилення від норм «здорового глузду» припустимо лише в поезії; випадковість, що руйнує родову норму об'єкта, є знахідкою для поета. Ми знаємо, як суворо поставився до поезії Платон у своїй «Державі». Вища досконалість, що ґрунтується на родовій природі ідеї, субстанціонально чиста й однорідна. Її можна уявити тільки в плані абсолютних категорій».

Отже, можемо дійти висновку, що насамперед природа утопії багаторівнева, в ній поєднано можливе й неможливе, історично-типове й можливе-топологічне. Утопічне, за Е. Блохом, не має постійного змісту, воно не трансцендентне історії, але історичне, утопія в різних конструкціях постає «то архетипом, то ідеалом, залежно від того, як це буде розуміти наступний щабель соціальної історії: інваріантом є лише установка на утопічне». «Утопізм подає правильний, «раціональний» образ або

ідею юридичну, концептуально-формальну, спроектовану в нескінченну далечінь. Утопія має величезне теологічне значення: вона є одним із манівців надії, на яких відбувається гуманізація людини, і ціль її — обожнювання людини». Як зазначає Б. Шалагінов, «англійська, французька й італійська «утопії» мали одну суттєву ознаку: вони змальовували життя в досконалій країні, яка сприймалася як неможлива в реальних, існуючих умовах. Це була країна-мрія. Згадаймо «Ельдорадо» в «Кандіді» Вольтера! Символом такої утопії може слугувати ірландська сага про Брана, який, відкривши далеку щасливу країну, розсипався на порох, щойно його нога торкнулася рідної землі. Жодних точок зіткнення між утопічною досконалістю й емпіричною дійсністю бути не могло!».

Цікавою видається думка Поля Рікера, який написав, що «жодна з держав не відповідала вимогам утопії, але саме утопія повідомляє зміст державі».

Отже, ми розумітимемо утопію як свідчення процесів рефлексії щодо кризових явищ суспільства (зокрема ренесансного в контексті історичних реалій). Утопію можливо варто трактувати й як мрію про досконалість світу (певного простору), здатну забезпечити відбір найбільш функціональних моделей суспільного розвитку. При цьому трагізм процедур реалізації утопії нерідко витлумачують як наслідок того, що утопії — це вираження антиприродних, надприродних вимірів, що можуть бути

тільки силою впроваджені у свідомість середньої людини й без яких історія була б менш трагічна. Утопія в низці ідеальних конструкцій людського розуму здатна відображати: мрію про світ постійного й повного чуттєвого задоволення; пошук ідилічних станів, стримування моральними й естетичними обмеженнями; орієнтацію на впорядкований розумною й моральною державою добробут; надію на здійснення перемоги Добра над Злом поза матеріальними аспектами цього процесу; проект удосконалення людського суспільства за допомогою організаційно-інтелектуальних новацій. Фактично все це ми вже мали в працях Н. Макіавеллі, в М. Монтеня чи Ж. Бодена. Нам же йдеться про висвітлення цих аспектів у історичних хроніках В. Шекспіра.

Як висновок, можна сказати, що в сучасній системі гуманітарної освіти, що має навчити школяра аналізувати текст як складний комплекс, основою методологічного підходу має бути чотирикомпонентний аналіз, що забезпечує формально-змістове розкриття художнього твору через вивчення генетики образів. В цій статті на прикладі історичних хронік В. Шекспіра, в яких образ державця є доміантним, було показано, як цей образ відображає архетипні уявлення про функції та природу правителя (всі вияви демонічної сфери мають бути поступово замінені рисами апокаліптичними, тобто високоміметичними), історичне прочитання, міфологічні структури та утопічні елементи.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Шалагінов Б. «Фауст» Й.В. Гете. Містерія. Міф. Утопія. — К.: Вежа, 2002.

2. Шекспір В. Історичні хроніки: Пер. з англ. / Передмова і примітки Н. М. Торкут. — Харків: Фоліо, 2004.

3. Волков А. Традиційні сюжети та образи // Літературна компаративістика. — Тернопіль, 2002.

4. Шведов Ю.Ф. Вільям Шекспир. Исследования. Под ред. Я.Н. Засурского. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. — С. 28.

5. Cholinshed's Chronicles of England, Scotland and Ireland. In 6 vol. — L., 1808. — V. 6. — P. 4.

6. Барг М. Шекспир и история. — М., 1976. — С. 23-24.

7. Кримський С. Концептуальний лад аналізу перехідного періоду. // Наук. зап. НаУКМА. Філософія і право». — Т. 8. — К., 1999. — С. 5.

8. Бондаренко А. Усвідомлення як критерій диференціації міфологічної та неміфологічної свідомостей // <http://www.ekpu.lublin.pl/naukidni/bondarenko/bondarenko.html> (30 вересня 2007).

9. Мишучков А. Специфика и функции мифологического сознания // Credo. — 2000. — № 6 (24).

10. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. — М., 1991. — С. 34.

11. Блох Э. Тюбингенское введение в философию. — Екб.: Изд-во УрГУ, 1997. — С. 125.

12. Мангейм К. Идеология и утопия// Диагноз нашего времени. — М.: Юрист, 1994. — С. 28.

13. Рикер П. История и истина / Пер. с фр. И.С. Вдовина, А.И. Мачульская. — СПб.: Издательство «АЛЕТЕЙЯ», 2002. — С. 145.

*Подано до редакції 16.04.08*