

österreichische Beiträge zur Gegenwartsliteratur / Walter Weiss // Literatur und Literaturgeschichte in Österreich ; [Hrsg. von Ilona T. Erdélyi]. – Budapest : Akadémiai Kiadó, 1979. – S. 203–215; *Wittgenstein 2003*: Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus : Logisch-philosophische Abhandlung / Ludwig Wittgenstein. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2003. – 138 S.

*В статті розкрито змістову конфігурацію малої прози Ингеборг Бахманн на матеріалі розказів «Юність в одному австрійському місті» («Jugend in einer österreichischen Stadt», 1959) і «Ваші щасливі очі» («Ihre glücklichen Augen», 1972).*

**Ключові слова:** австрійська мала проза, творчість Ингеборг Бахманн, прагматика текстових структур, жанр, образ, мотив, інтерпретація.

**Калініченко М.М.**, доцент (Рівне)

### **Національна популярна шекспіріана у дискурсі американської культури XIX сторіччя**

УДК 821.111–3

ББК 83.3(7США)

*Стаття актуалізує проблематику історико-літературного осягнення важливої складової національного дискурсу Сполучених Штатів XIX сторіччя — драматургії Вільяма Шекспіра, трансформованої за популярними стереотипами тогочасного масового демократичного театру. Розглянуто ще непомічені дослідниками взаємодії шекспірівської класики і масового, популярного мистецтва. Увіражено значущість популярної шекспіріани у духовному житті країни, процесах національного самовизначення і формування американської демократичної культури.*

**Ключові слова:** шекспіріана, дискурс, популярний театр, масова література, північноамериканський романтизм.

*The article actualizes the issues of historical and literary comprehension of the essential component of the national discourse of the United States of the XIX<sup>th</sup> century — the dramatic art of William Shakespeare, which was transformed in accordance with the popular stereotypes of mass*

*democratic theater of that time. It evaluates the interactions of Shakespearean classics and mass-market popular art, previously unnoticed by literary scholars. The accent is placed on the importance of popular Shakespearean art in the artistic and intellectual life of the country and its role in the formation of the national identity and American democratic culture.*

**Key words:** *Shakespeariana, discourse, popular theater, mass literature, North-American Romanticism.*

Шанувальники роману Марка Твена «Пригоди Гекельберрі Фінна», вірогідно, добре пам'ятають двох кумедних пройдисвітів — Герцога й Короля, які намагалися заробляти гроші, видаючи себе за славетних акторів. Вони лицедіяли перед мешканцями невеликих містечок по узбережжях Міссісіпі, виконуючи сцени з «Ромео і Джульєтти» і «Ричарда III». Хоча їхні спектаклі були шахрайськими авантюрами й не мали нічого спільного з натхненною працею справжніх митців театру, вони увиразнювали суттєві, непомічені фахівцями історико-літературних студій особливості побутування творчості великого Барда у національному культуральному дискурсі Сполучених Штатів XIX сторіччя.

Як знаємо з сюжету роману, готуючись до виступів, Герцог намагався згадати знаменитий монолог Гамлета. Той варіант, який він зрештою почав декламувати, суттєво відрізняється від оригіналу: «Питання в тому, бути чи не бути, коли спокою можна досягти, зблиснувши лезом? Хто терпіти буде / Тягар свого життя, / доки / На Дунсінанський пагорок високий / Не зрушить ліс Бірнамський, / Коли б не страх, а що там після смерті? / Заріже сон безвинний...» [Mark Twain. 1995: 131].

Маємо належним чином поцінувати гумористичну стратегію, що її обрав Марк Твен. Герцог у нього, звісно, верзе дурню, проте дуже специфічну дурню. В цьому варіанті уславленого монологу використано більше двадцяти доволі точних цитат із «Гамлета», «Макбета» і «Ричарда III». Автор, вочевидь, розраховував на те, що саме довільне, чудернацьке поєднання фрагментів, вилучених із різних п'єс Шекспіра, спроможне викликати читацьку посмішку. Він був впевнений, що його демократична читацька аудиторія, котра складалася переважно з простих, не дуже освічених американських громадян, була знайома з драматургією великого англійця настільки добре, щоби сміятися,

належним чином поцінувавши кумедність цієї інтертекстуальної гри з цитатами.

Автор не схибив також у розрахунку спровокувати читацьку веселість справжнім хітом своїх «уславлених шекспірівських трагіків», котрі таки домоглися фінансового успіху (хоча й нетривалого і фатального для обох), показавши глядачам «королівську жирафу» — сороміцьке з'явлення оголеного, розфарбованого Короля, що рачкував по сцені. Марк Твен надто добре розумів сучасників, аби не сумніватися: тодішні знавці Шекспіра з неменшою веселістю сприймали подібні масові перфоменси, розраховані на вкрай невибагливого глядача.

Отже, сміховинні театральні колізії, зображені у «Пригодах Гекельберрі Фінна», засвідчують: американські глядачі XIX сторіччя не вважали Шекспіра за надміру високого драматурга-філософа. Він був свій, рідний, зрозумілий і близький настільки, щоби цілком органічно співіснувати разом із нищими, примітивними, позбавленими інтелектуалізму розвагами демократичної юрби. Наскільки правий Марк Твен, запевняючи, що саме такого Шекспіра знала і любила тодішня Америка?

Аби відповісти, необхідно взяти під увагу процеси формування американського театального мистецтва тієї доби. Один із перших дослідників американської культури — французький мандрівник Алексіс де Токвіль — стверджував, що за умов відсутності багатотисячної народної традиції у Сполучених Штатах стрімко підвелася масова, популярна культура, зорієнтована на уподобання демократичної більшості. Від початку 1820-х років театр в Америці став найважливішим осередком такої культури. Антагонізм «елітарних» і «популярних» п'єс був невідомий американським шанувальникам сценічного мистецтва. Незалежно від соціального статусу і рівня прибутків, вони відвідували одні й ті самі масові імпрези.

За словами відомого американського історика Лоуренса Левайна, «висока» шекспірівська класика була напрочуд легко інтегрована до популярної культури Америки: «Шекспір став невід'ємною частиною популярного репертуару поряд із номерами фокусників, танцюристів, співаків, акробатів, менестрелів і комедіантів. Його драматичні твори регулярно з'являлися у програмах розважальних закладів і рекламувалися подібно до

виступів популярних виконавців. Звісно, американські глядачі розумілися на відмінностях між постановками Шекспіра і тими популярними видовищами, які слугували кумедним акомпанементом до них. Більшість йшла до театру саме для того, щоби побачити шекспірівські вистави. Але це був Шекспір, який репрезентував їхню національну культуру, Шекспір, котрий став для них близьким і знайомим завдяки популярному американському контексту» [Levine L. 1988: 123].

Промовистим є той факт, що невдовзі після своєї перемоги на виборах у 1860-му році президент Авраам Лінкольн відвідав декілька вистав за мотивами творів Шекспіра і, за словами свідків, аплодував акторам гучніше за всіх присутніх. Він був справжнім знавцем, спроможним без найменшої помилки цитувати десятки сторінок із багатьох уславлених шекспірових трагедій. Однак, коли прямо під час спектаклю оркестр заграє мелодію новомодної страшенно популярної пісні «Діксі», Лінкольн підскочив зі свого місця, закричавши: «Зіграйте ще раз! Нумо зіграйте ще раз!». Глядацька аудиторія залюбки підтримала бажання свого президента прикрасити спектакль у такий демократичний спосіб, адже разом із ним за театральним дійством спостерігали прості робітники і заможні фабриканти, офісні клерки і відомі письменники, вуличні злочинці й респектабельні банкіри, поважні священики і жінки легкої поведінки та представники всіх інших соціальних верств і професій. Саме на таку масову демократичну аудиторію, залюблену в популярного американського Барда, були розраховані шекспірівські алюзії Марка Твена. Популярний театр слугував свого роду мікрокосмом демократичного суспільства, а його сценічні практики відображували найпомітніші тенденції американської культури XIX сторіччя.

Свого часу історико-літературні студії Констанції Роурк, Ларзера Зіффа, Лоуренса Левайна [Rourke C. 1980; Ziff L. 1978; Levine L. 1988] увиразнили потужний вплив творів Шекспіра на формування розважального репертуару американських театральних закладів. Разом із тим, сучасна наука приділяє недостатньо уваги конкретиці шляхів і наслідків зворотного процесу: популярній трансформації драматургії Шекспіра та її побутуванню у загальному контексті американського культурального життя. *Мета статті* пов'язана із необхідністю осмислення тієї важливої ролі,

котру відігравала популярна шекспіріана у процесі становлення і розвитку національної культури Сполучених Штатів XIX сторіччя. *Завдання статті* передбачають визначення ще непоміченої дослідниками взаємодії шекспірівської класики і масового, популярного мистецтва, конкретизації ролі і значення популярної шекспіріани у дискурсивному просторі тогочасної Америки.

Все, що відбувалося у тодішніх популярних театральних закладах Сполучених Штатів, засвідчувало влучність відомого твердження Шекспіра про те, що все життя – театр, а люди в ньому – актори. Американські театри були втіленням бурхливої емоційності, нестримної волелюбності молодого демократичного суспільства. Глядачі давали волю емоціям і маніфестували своє співчуття або осуд у найвідвертіші та найгучніші способи. Завзято підбадьорювали улюблених героїв, освистували і голосно лихословили негативних персонажів. За найменшої провокації незадоволення починали жбурляти на сцену все, що було під рукою, включно зі стільцями, на котрих уможувалися. Глядацька аудиторія не визнавала жодних бар'єрів, які могли віддаляти від життя акторів на сцені. Відповідно їм виконавці прагнули максимальної єдності з глядачами. Поміж достойників тодішньої сцени найпомітнішою постаттю національного популярного театру був Джуніус Брутус Бут — перша його суперзірка.

«До нашого міста приїхав божевільний шекспірівський трагик!» — такими заголовками рясніли шпальта «renny press» і театральні афіші під час національних гастролей Бута, позаяк практично всі були переконані, що геніальний виконавець ролей Гамлета й Отелло потерпав від невиліковного алкоголізму і тяжких нервових розладів. За кілька годин до початку вистави театральні менеджери зачиняли видатного актора у гримерній, аби той не втік до найближчої місцевої забігайлівки. Але Бут примудрявся з'являтися на сцені настільки наліганим, що не тримався на ногах і просто падав на глядачів, які сиділи у перших рядах. Однак такі прикрі випадки жодною мірою не шкодили його загально визнаній популярності.

Сценічні досягнення Бута зумовлювала спроможність рішуче відкидати традиційні умовності виконання класичних творів, що призводило до радикально оновлених сценічних потрактувань шекспірівських трагедій. Він став засновником

питомо американського театрального стилю, що підривав митецькі конвенції минувшини. «Вогонь, енергія й противенство», – ці слова Вітмена, мабуть, точно характеризують його акторську манеру. Невисокого зросту, карячкуватий, він був не дуже підхожий на амплу героя трагедії. Проте надзвичайно гучний і виразний голос, пронизливий безумний погляд більш ніж компенсували вади зовнішності. На думку сучасників, йому не було рівних у натхненному зображенні злочинців і божевільців: Макбета, Отелло, Ліра.

Бут сягнув вершин популярності завдяки винятковому вмінню точно розраховувати динаміку бурхливої сценічної енергетики своїх виступів. На відміну від інших популярних акторів (пригадаймо «королівську жирафу»), він не намагався від самого початку шокувати і приголомшувати глядачів, але повільно нагнітав атмосферу напруженого очікування, щоби досягти вибухової емоційної розрядки у кульмінаційних сценах, котрі, за словами сучасників, нагадували якесь «демонічне божевілля». Деякі глядачі не витримували його нелюдських пристрастей й прожогом тікали з театру. «Навіть його колеги-актори побоювалися стояти поруч із ним у подібні моменти», – згадував Вітмен, який захоплювався «демонічною» грою Бута і називав його «найкращим американським актором». Поет стверджував, що у виступах Бута втілювалися найважливіші прикмети «американського стилю акторської гри», котрі Вітмен, як давній шанувальник і знавець популярного театру, поцінив наступним чином: «це галасливий, палкий і бундючний стиль – він розносить вщент геть усе, до чого стає причетним».

«Божевільний трагік» руйнував усталені кордони між мистецтвом і реальністю, повністю ідентифікуючи себе з персонажами трагедій Шекспіра, котрих зображував на сцені. Коли він перетворювався на Отелло, театральні працівники мали пильнувати, щоби у розв'язці трагедії не скоїлося справжнє вбивство: треба було вчасно відтягти Бута від його партнерки. В ролі Макбета, озброєний дерев'яним мечем, він зазвичай завдавав колегам-акторам немалих ушкоджень. Траплялося, що Бут переслідував супротивників по всьому театру і навіть за його межами. Одного з них загнав до таверни, розташованої поблизу

театральної будівлі, лише там несамовитого митця вдалося силоміць роззброїти.

Під час гастролей Бут переодягався в костюм короля Ричарда і вигулював вулицями, розкидаючи дрібну грошву. Такі його творчі прогулянки збирали багатотисячні натовпи шанувальників, які, неначе вірне військо, супроводжували короля популярних акторів.

Не варто сприймати подібні ексцентричні витівки за малозначущі історичні диковини. В духовому просторі американської культури вони мали надзвичайно дієвий вплив на свідомість багатомільйонної армії шанувальників популярного шекспірівського театру. Дивовижна акторська гра Бута та його численних послідовників заплітала сценічні вигадки і реальність у тісну, штивну і вражаючу єдність.

Наприкінці 1840-х років, саме у той час, коли Бут насолоджувався славою, проблема визначення оригінального стилю американського мистецтва привернула увагу журналістів і оглядачів популярних часописів Нової Англії. Авторитетне видання «The John-Donkey» оприлюднило серію статей про сучасну літературну моду, котрі презентували спостереження і навіть теоретичні рефлексії щодо сенсаційних засад стилістики американського красного письменства. На переконання цих піонерів північноамериканського літературознавства, «сенсаційність» була властива культурам багатьох країн. Але вона не йшла навіть у порівняння з нестримною емоційністю і запальною, божевільною галасливістю магістрального напрямку американської словесності – популярної сенсаційної літератури. Національний літературний стиль журналісти називали «сатанинським» або «жахливим, напористим і вибуховим», підкреслюючи його спорідненість із підривною стилістикою популярних вистав за участю Бута.

Нерозривний зв'язок стилістики популярного театру з сенсаційною літературою вартує особливої уваги фахівців історії красного письменства. Не лише тогочасні критики і популярні літератори, але й ті, кого згодом було визнано національними класиками, асоціювали сутність американського мистецтва слова з нестримною експресивністю, презирством до традицій і зухвалою свободою самовираження. Генрі Дейвід Торо висловлював

загальну думку своїх співгромадян, коли писав: «У літературі лише нестримність і дикунство приваблюють нас» [*Thoreau H. D. 2009: 225*]. Герман Мелвілл проголошував, що всі справжні американські літератори мають «стати розбишаками» у мистецтві, та визначав «американський літературний геній» за такий, що «вироблений з якоїсь небезпечної речовини, він обов'язково вибухне і накоїть чимало лиха, долаючи всі перешкоди, хоча б стримували його потрійні сталеві обручі» [*Parker H. 1992: 248*]. Питомо національне тяжіння до сенсаційності втілювалося у страхітливих сюжетах Едгара Алана По, приголомшливих моральних парадоксах Натаніеля Готорна, увиразнилося у митецькій позиції Волта Вітмена, котрий у збірці «Листя трави» майстерно послуговувався популярною риторикою.

Пак, ми не поцінуємо значущість тогочасної театральної шекспіріани за умови пошуку проявів її впливу лише у царині художнього слова. Шекспір, американізований масовим театром, суттєво впливав на загальні процеси формування національної ідентичності. Мільйони глядачів відчували глибоку спорідненість із життям, яке линуло на них зі сцени: популярний Бард перетворювався на частину реального світу. Почуватися, думати й діяти за таким Шекспіром ставало загальноприйнятною нормою.

За приклад слугують обставини загибелі президента Лінкольна. Його вбивця актор Джон Вілкес Бут (молодший син ушавленого трагіка), подібно до більшості білих насельників південних штатів позиціонував Лінкольна за тирана, котрий узурпував владу і нищив останні залишки свободи і демократії. Свою суспільну роль молодий Бут сприймав із перспективи шекспірівського героя-тираноборця. Знаковим було навіть місце вбивства відомого політика – театр. Застреливши Лінкольна, злочинець вистрибнув із президентської ложі на сцену, вигукнувши до глядачів: «Така доля чекає на всіх тиранів!». Після цього поважно попрямував до виходу. Він уподібнив себе до мужнього римлянина Брута, вбивці тирана Цезаря – цю роль із шекспірової трагедії йому доводилося грати на сцені багато разів.

Феномен молодшого Бута не був дивним виключенням. Зумовлена впливом популярної шекспіріани театралізація власного життя визначала надзвичайно поширений у ту пору психоемоційний тип самоусвідомлення і поведінки. Зокрема,



майбутні класики американського романтизму, за винятком хіба що відлюдниці Емілі Дікенсон, поводитися так, ніби кожен грав якусь специфічну роль. Вітмен неодноразово зізнався у схильності до акторства і позиціонував себе за «великого демократичного поета». Полюбляв розважати незнайомих людей на вулицях Нью-Йорка, декламуючи фрагменти з трагедій Шекспіра. Подібного до Бута-старшого, майстра сценічних імпровізацій, раптово зупинявся, сказавши: «Ні! Цей фрагмент треба читати зовсім інакше!». Після паузи починав заново, демонструючи нові нюанси декламації. Чернетки збірки «Листя трави» також зберегли зізнання Вітмена у любові до акторського перевтілення: «Я не запитую поранену людину, як вона почуватися. Я сам перетворююся на пораненого!» [*Reynolds D. 1995: 162*].

Мелвілл обрав для себе роль мандрівника-відчайдуха. До того ж, як засвідчують розвідки його найвідомішого біографа, професора Гершеля Паркера, завдяки повісті «Тайпі» (1846), сучасники сприймали його за «перший американський секс-символ». Замолоду Мелвілл охоче брав участь у костюмованих вечірках, зазвичай з'являвся у подобі бундючного турка, володаря гарему. Взагалі до лицедійства він мав неабиякий хист. Його друзі згадували, що одного разу він настільки переконливо розповів про жахливі звичаї полінезійських дикунів, що по закінченні, коли оповідач вже відправився додому, слухачі почали розшукувати палицю, котрою він хвацьки вправлявся, демонструючи бойові навички канібалів. Лише згодом з'ясувалося, що «палиця» існувала лишень у їхній уяві — вона була створена силою акторської гри Мелвілла. Театралізації не уникнув і роман «Мобі Дік». На перших сторінках моряк-філософ Ізмаїл запевняє, що всі його пригоди постають частиною «великої театральної програми Провидіння, складеної дуже давно». Шанувальники роману добре знають, що у невеликій частині його тексту дається взнаки художня складова, зорієнтована на запальну, вибухово-емоційну театральність.

Натаніель Готорн полюбляв грати роль митця-анакорета, загадкового самітника. Сусіди залюбки поширювали перекази про джентльмена-письменника, котрий через задні двері поспіхом полишав власну оселю, ховаючись у чагарниках, аби уникнути спілкування з будь-ким. У домашньому репертуарі вродливого

Готорна була ще й роль «чарівного Аполлона». Він залишався в цьому образі навіть у тривіальних побутових справах. «Сьогодні Аполлон зготував мені сніданок», — згадувала його дружина у щоденнику.

Популярна шекспіріана по-справжньому царювала у національному дискурсивному континуумі. Найважливіші події суспільно-політичного життя, виборчі перегони нагадували популярні театральні вистави, в яких брали участь політики, що поводилися і висловлювалися, немов уславлені виконавці ролей із п'єс Шекспіра. Ці театралізовані дійства ніколи не зосереджувалися виключно на політичних справах: промови кандидатів поєднувалися з музичними номерами, декламацією поетичних творів і виступами артистів, котрі за один вечір примудрялися переходити від шекспірівських трагедій до веселих популярних комедій, циркових номерів і виступів дресированих тварин, аби потім знову повернутися до Шекспіра.

Галасливі американські реформатори, громадські діячі, проповідники з численних новостворених церков і сект у своїх публічних виступах зазвичай удавалися до настільки сміливих риторичних прикрас, що на початку 1830-х років немала частина сучасників почала з обуренням звинувачувати їх у спробах «перетворення святої проповіді й серйозних соціальних розмислів на суцільну популярну театральщину» [*Hanners J. 1993: 24*]. Ця «театральщина» настільки глибоко вкоренилася до глибин національної свідомості, що перетворилася на стратегію суспільної поведінки навіть тих людей, котрі внаслідок певних соціальних або професійних обставин взагалі не мали цікавитися драматургією. Войовничий аболіціоніст Джон Браун, перш ніж розпочати підготовку до терористичної кампанії проти рабовласників, відкинув конспіративні перестороги і публічно запрягнувся, що не знатиме спокою, доки не знищить усіх тиранів-рабовласників. Його палку промову було виголошено цілком у стилі популярних шекспірівських виконавців.

Отже, питома національні театральні, літературні, соціально-політичні та релігійні дискурсивні практики, позначені впливом популярної шекспіріани, немалою мірою зумовили крайню напруженість, непримиренність громадянського розбрату, безпосереднім вислідом котрого стало найтрагічніше дійство

американської історії — громадянська війна. Проте згодом у цьому ж національному дискурсі, зумовленому присутністю Шекспіра, сприйнятого за стереотипами популярного театру, було винайдено риторичні, психоемоційні засоби, ментальні резерви, котрі своєю сукупністю сприяли примиренню колишніх запеклих ворогів і з'єднанню розколотої країни. За своїм огромом ця тема вартує на окремі багатосторінкові студії, спроможні розпросторити нові перспективи культурологічних, історико-літературних досліджень національного дискурсу Сполучених Штатів XIX сторіччя.

**Література:**

*Hanners J. 1993:* Hanners J. It Was Play of Starve: Acting in the XIX century American Popular Theater. – Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1993, – 163 p.; *Levine L. 1988:* Levine L. Highbrow \ Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1988, – 320 p.; *Mark Twain. 1995:* Mark Twain. Adventures of Huckleberry Finn (unabridged). – New York: Dover Publishers Inc., 1995. – 233 p.; *Parker H. 1992:* Parker H. Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick. — New York : G. K. Hall & Co., 1992 – 570 p.; *Reynolds D. 1995:* Reynolds D. Walt Whitman's America. – New York: Vintage Books, 1995.– 671 p.

*Rourke C. 1980:* Rourke C. The Roots of American Culture and Other Essays. – New York: Greenwood Publishers Group, 1980. – 305 p.; *Thoreau H. D. 2009:* Thoreau H.D. The Journal of Henry David Thoreau (1837–1861) [ed. by Damion Searls]. – New York: New York Review of Books, 2009. – 704 p.; *Ziff L. 1978:* Ziff L. Shakespeare and Melville's America (New Perspectives on Melville). – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1978. – 135 p.

*Статья актуализирует проблематику историко-литературного осмысления важной составляющей национального дискурса Соединенных Штатов XIX столетия — драматургии Вильяма Шекспира, трансформированной в соответствии с популярными стереотипами массового демократического театра того времени. Рассмотрены ранее не замеченные исследователями взаимодействия шекспировской классики и массового, популярного искусства. Акцентирована значимость популярной шекспирианы в духовной жизни страны, в процессах национального самоопределения и формирования американской демократической культуры.*

**Ключевые слова:** шекспириана, дискурс, популярный театр, массовая литература, североамериканский романтизм.