

УДК: 821.111:82-2:321.64 (4)

Борискіна Ксенія
(Запоріжжя)

Специфіка реконтекстуалізації римської п'єси В. Шекспіра «Юлій Цезар» за часів становлення тоталітарних режимів в Європі

У статті розглядається семантична насиченість ключових ідеологем шекспірівського «Юлія Цезаря», яка відкриває широкі можливості для актуалізації різних аспектів концептуального поля цієї п'єси із залученням засобів театрального мистецтва. В процесі міжсеміотичного аналізу доведено, що естетика театру дозволяє увиразнити політичні смисли, присутні в творі на імпліцитному рівні, а їхнє розкодовування у світлі сучасних уявлень призводить до зсувів певних онтологічних і аксіологічних акцентів ренесансного тексту та постулює спроможність класики виступати об'єктом інтенціонального синтезу.

У період становлення тоталітарних режимів Муссоліні й Гітлера ця п'єса була одним із інструментів впливу на масову свідомість. Причому дискурсивне розгортання шекспірівського тексту в залежності від конкретно-історичних умов відбувалося у різних аксіологічних напрямках, набуваючи суто прагматичних абрисів. У статті виокремлено дві провідні стратегії імплементації шекспірівського «Юлія Цезаря» в культурно-політичне життя соціумів за часів становлення й зміцнення тоталітарних режимів. Перша стратегія передбачає модифікування п'єси, яке дозволяє відповідним чином «прокоментувати» конкретну політичну ситуацію (постановки Л. Шиллера в Польщі (1928), Е. Смільгіса в Латвії (1934), Й. Фрейка в Чехословаччині (1936), О. Велса в США (1937), Г. Рефіша у Великобританії (1940) та ін.). Друга стратегія – адаптація на користь диктаторів – націлена на маніпулювання міфологемою величі давньоримського державного діяча заради прагматичної побудови історичних паралелей (вистава Н. Тамберлані (1935), здійснена на догоду Муссоліні, а також постановка

Ю. Фелінга (1940), що містила явні алюзії на божественний статус Юлія Цезаря як предтечі Гітлера).

Ключові слова: Шекспір, «Юлій Цезар», театр, ідеологія, інтермедіальність, адаптація.

Останніми десятиліттями спостерігається доволі висока частотність звернення театральних режисерів та кіномитців до інтерпретації римських п'єс В. Шекспіра. Приміром, одна лише Королівська Шекспірівська компанія, що була створена у 1961 році, з часу свого заснування здійснила 12 постановок «Тіта Андроніка», 34 – «Юлія Цезаря», 23 – «Антонія і Клеопатри», 18 – «Коріолана». Кількість кіноверсій цих п'єс також є доволі значною: «Тіт Андронік» – 6, «Юлій Цезар» – 43, «Антоній і Клеопатра» – 11, «Коріолан» – 9. Така підвищена увага до згаданих творів зумовлена, вочевидь, тим, що в них піднято проблеми, які набувають особливого сенсу в певні періоди історії: узурпація влади, тиранія, причини і наслідки політичних прорахунків, крах ідеалів в умовах напруженої політичної боротьби тощо. Саме це й обумовлює **актуальність** цієї статті.

Попри те, що в плані театральності шекспірівський «Юлій Цезар» має певні недоліки (незначущість жіночих ролей, смерть героя в середині дійства, нерівномірний розподіл уваги між протагоністами, затягнута розв'язка), цей твір не сходить з підмостків уже понад чотириста років. При цьому найбільш цікавими в аспекті трансформації загальновідомого сюжету є політизовані театральні репрезентації п'єси у першій половині ХХ ст., які спричинили кардинальне переосмислення ідеологем «тиранія» і «революція», що призвело до радикального осучаснення Шекспірового твору. Саме такі театральні версії виступають **об'єктом** аналізу в цій статті. **Предметом** безпосередньої уваги є зворотний бік цезаризму, ідеологічна боротьба і культ лідерства, які

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

набувають особливої ваги в умовах протистояння демократії та тоталітаризму.

Огляд інтермедіальних проєкцій п'єси здійснюється на засадах теорії міжсеміотичного перекладу (Р. Якобсон), рецептивної естетики (Р. Інгарден, В. Ізер), компаративістики (У. Вайсшайн, Д. Наливайко) та герменевтики (Ф. Шлеєрмахер), які формують **методологічну** базу дослідження.

Мета статті полягає у виявленні рецептивного потенціалу п'єси В. Шекспіра «Юлій Цезар» у зіставленні з її театральними проєкціями першої половини ХХ століття.

У період становлення тоталітарних режимів п'єса «Юлій Цезар» увійшла до арсеналу інструментів маніпулювання масовою свідомістю. Характерно, що це маніпулювання набуло суто прагматичних абрисів і розгорталося у протилежних аксіологічних напрямках. На теренах Італії та Німеччини цей твір активно використовувався як засіб проімперської пропаганди, тоді як у Сполучених Штатах, а також у ряді європейських країн п'єса стала зручним знаряддям критики тих правителів, які поступово перетворювалися на тиранів.

Перший напрямок театральних інтерпретацій п'єси «Юлій Цезар», структурування якого припадає на початок ХХ ст., передбачає використання Шекспірового твору з метою своєрідного «коментування» тогочасної політичної дійсності.

Приміром, для польського режисера Л. Шіллера Юлій Цезар стає імпліцитним уособленням Юзефа Пілсудського – тодішнього прем'єр-міністра країни, про що свідчить характер репрезентації ключових ідеологем у варшавській виставі 1928 року. Попри відсутність прямих аналогій (на той час у Пілсудського не було достатньо сильного опонента), вистава була політично тенденційною. Виконавець ролі Цезаря зумів влучно

передати амбівалентність натури римського полководця. Геометричний дизайн декорацій і вдале використання освітлення дозволили постановнику передати ідею маніпулювання масами з боку хитрих політиканів¹. На думку режисера, варто було відкинути все зайве, перекодувати текст, переформатувати риму і динаміку дії та взагалі відмовитися від історизування мови, декорацій і костюмів².

Вельми неоднозначні оцінки викликала постановка Е. Смільгіса у Ризі в 1934 році. Релевантність ідеї становлення цезаризму політичній ситуації в тогочасній Латвії була для її мешканців беззаперечною: того року Карліс Улманіс прийшов до влади і став одноосібним авторитарним правителем. Гостра актуальність звучання Шекспірової п'єси була відзначена багатьма театральними критиками. Відомо, що прем'єру відвідали міністри освіти та юстиції. За словами одного з критиків, «вищим колам фашистського уряду ця вистава здавалася досить незручною, підозрілою»³. Зважаючи на імпліцитний зв'язок з тогочасним владним дискурсом, деякі політично заангажовані театрознавці намагалися в своїх рецензіях прояснити шекспірівський задум. Вони наголошували на тому, що Брут – ідеаліст, який відстоює застарілі погляди. Зрештою подальші вистави були скасовані, а самого режисера навіть планували звільнити⁴.

Необхідність повалення диктаторського режиму прочитується в постановці Їржі Фрейка (Прага, 1936). З-поміж декорацій особливу увагу привертає гігантська голова диктатора, встановлена на величезному п'єдесталі.

¹ *Kennedy D. Looking at Shakespeare: a Visual History of Twentieth-Century Performance / D. Kennedy. – Cambridge : CUP, 2001. – P. 106-108.*

² *Duniec K. Kaprysy Prospera; Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera / K. Duniec. – Warszawa : Errata, 1998. – S. 8.*

³ *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism / [ed. by I. Makaryk and J. G. Price. – Toronto : University of Toronto Press, 2006. – P. 50.*

⁴ *Ibid.*

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Вона була виготовлена з окремих фрагментів, контури яких було видно неозбросним оком. Така візуалізація сприяла формуванню символіки, пов'язаної з розпадом і руйнацією держави. Пропорції декорацій мали передавати ідею мізерності та незначущості простих смертних у порівнянні з правителями. Гуманістичний пафос постановки був особливо відчутний у сцені повалення одноосібного диктатора. Згідно із задумом режисера, голова впала і розбилася вщент після його вбивства⁵. Недивно, що на виставу обрушилась нищівна критика правлячої верхівки⁶. Постановка І. Фрейка, створена в умовах вторгнення німецьких загарбників на територію Чехословаччини, безпосереднім чином корелювалася з тогочасним політичним контекстом, а її імпліцитні конотації були досить небезпечними для режисера і трупи.

Найсуттєвішою інновацією постановок ХХ ст. стало введення сучасних костюмів та сучасних декорацій, внаслідок чого відбулася своєрідна реактуалізація базових ідеологем твору. Орсон Велс і Джон Гаусмен були одними з перших, хто запровадив подібний підхід до театральної репрезентації п'єси «Юлій Цезар». Саме їх вистава 1937 р. в Нью-Йорку набула найбільшої популярності, про що свідчить кількість аншлагів – 157. За словами відомого театрознавця Дж. Ріплі, «Орсон Велс затягнув Цезаря з травматичною різкістю в ХХ століття у супроводі полеміки, незнаній в його історії»⁷.

Режисер скоротив текст Шекспіра, ущільнивши дію до двох годин. З п'єси була вилучена низка епізодів: сцени за участю привида та Октавія, сцена складання проскрипцій, майже всі сцени битви. Натомість вперше

⁵ *Anderegg M.* Orson Welles and After. "Julius Caesar" and Twentieth Century Totalitarianism / M. Anderegg // *Julius Caesar : New Critical Essays* / [ed. by H. Zander]. – N. Y. : Routledge, 2005. – P. 298-299.

⁶ *Kennedy D.* Op. cit. – P. 103.

⁷ *Ripley J.* Julius Caesar on Stage in England and America, 1599–1973 / J. Ripley. – Cambridge : Cambridge University Press, 1980. – P. 222.

за багато років глядачам представили інсценізацію епізоду вбивства безневинного поета Цінни. Роль цього персонажа грав єврей, а вся сцена мала відверто анти-семітське забарвлення. Епізод з Цінною був настільки ефектний, що критик Гренвіль Вернон у своїй рецензії зауважив: «За силою та лиховісністю ця сцена жодного разу не була перевершена в американському театрі»⁸. Акцент тут був зроблений на ролі натовпу, його жорстокості й мінливості.

Зберігаючи власне канву оригіналу, режисер фактично вилучив дві дії, а саме ті, що демонструють помсту Цезаревого духа. Такий хід був покликаний заклеймити диктаторство. Театрознавці також відзначають, що роль Антонія зазнала у цій постановці величезних скорочень для того, щоб постать Брута завжди залишалась у фокусі уваги глядачів. Внаслідок таких змін пафос двох фінальних дій був позбавлений необхідної драматичної напруги⁹. Більш того, ідеологема «тиранія» вийшла на перший план. Якщо у Шекспіра вона носить досить гіпотетичний характер, тобто представлена в дещо завуальованому вигляді, то, з легкої руки О. Велса, ця ідеологема набула неабиякої вагомості, подекуди затьмарюючи будь-які інші концепти і надаючи сценічній репрезентації очевидної односторонності сприйняття. Метою режисера, як зауважує дослідник Дж. Ріплі, був насамперед «акцент на політичному насиллі і моральному обов'язку людини перед обличчям тиранії»¹⁰.

Постановка була зрежисована таким чином, аби «зробити антураж настільки знайомим, щоб театральні глядачі здивувалися, почувши білий вірш»¹¹. Розподіл амплуа представлений у О. Велса так: Цезар – фашист-

⁸ *Anderegg M.* Op. cit. – P. 296.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ripley J.* Op. cit. – P. 222.

¹¹ *Ibid.* – P. 227.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

ський диктатор, Антоній – демагог, Брут – ліберальний інтелектуал (цю роль О. Велс виконував сам). Позбувшись монументальних декорацій, режисер компенсував їх відсутність новаторським використанням освітлення¹².

Сам О. Велс заперечував антифашистську спрямованість спектаклю¹³. Втім, уже навіть промовистий підзаголовок «Смерть диктатора» та ряд візуальних ефектів ставлять таке твердження під сумнів. Наприклад, актор, що грає Цезаря, одягнутий в уніформу, схожу на ту, яку носив Муссоліні; герої салютують один одному, піднімаючи пряму руку вгору; промова Антонія перед натовпом нагадує промови на з'їзді НСДАП у Нюрнберзі. Ще більшої визначеності конкретному історичному підгрунтя надає те, що на порожній сцені, без помпезних декорацій, єдиним елементом антуражу був славнозвісний нюрнберзький «храм світла». Тож, цю постановку традиційно називають «фашистським» «Юлієм Цезарем».

Театральна репрезентація політичної ідеології призводить тут до кардинального переосмислення ідеологем «тиранія» та «революція», ставлячи їх в опозицію одна до одної і розкриваючи їх зміст крізь призму тогочасних подій на світовій політичній арені. Твір так званого «універсального застосування» (про що свідчать його трансформації в культурі попередніх епох) вперше піддається настільки радикальному осучасненню. Занепокоєння зростаючими масштабами політичної тиранії у міжвоєнний період пояснює популярність п'єси у ХХ ст. Постановка вражає своєю простотою і неприхованим зв'язком з актуальними подіями, що сколихнули весь світ.

¹² Ibid. – P. 226.

¹³ *Barnet S. "Julius Caesar" on Stage and Screen / S. Barnet / Shakespeare W. Julius Caesar / W. Shakespeare / [ed. by W. and B. Rosen]. – N. Y. : Signet Classics, 1998. – P. 242-243.*

Після перегляду вистави Гейвуд Браун зауважив у журналі «Нова Республіка»: «Шекспір написав таку своєчасну і провокативну п'єсу, що критики сперечались про те, чи віддавав він перевагу фашизму чи комунізму, або був взагалі троцькістом»¹⁴.

Поряд зі схвальною рецензією постановки зустрічалися й негативні критичні відгуки. Наприклад, критик Д. Деніел відзначав: «Сучасні спроби поводження з «Юлієм Цезарем» подекуди уводять його з Риму, наче єдиним способом прояснення його змісту є порівняння Цезаря з фашистським диктатором, а Брута і Кассія з лідерами народного фронту... таке спрощення дає нам шекспірівську п'єсу, позбавлену загадковості та резонансу»¹⁵. Втім, беззаперечним є те, що О. Велс створив прецедент та заклав підвалини для подальшої критичної переоцінки ідеологем твору.

Просторова віддаленість від буремної Європи давала американському режисерові свободу дій у декларуванні власних поглядів. Однак у Старому Світі ситуація складалася дещо іншим чином. Продовжувачем лінії О. Велса на теренах Європи традиційно вважають Генрі Кеса, який поставив в Лондоні «Юлія Цезаря» (1939) одразу після вторгнення Гітлера до Польщі. Цезар з'являється на сцені в капелюсі, схожому на той, що носив іспанський генералісимус Франциско Франко, Брут одягнений у британську воєнно-морську уніформу під час сцен битви, Антоній взагалі виходить у формі СС, а натовп вбраний у макінтоші¹⁶. Окрім сучасного одягу, режисер зробив ставку на розмовну говірку. На думку критиків, Брут символізував все людство, що постало

¹⁴ *Anderegg M.* Op. cit. – P. 296.

¹⁵ *Daniell D.* Introduction / D. Daniell // Shakespeare W. Julius Caesar / W. Shakespeare / [ed. by D. Daniell]. – L. : A&C Black Publishers, Ltd., 1998. – P. 4.

¹⁶ *Zander H.* Introduction / H. Zander // Julius Caesar: New Critical Essays / [ed. by H. Zander]. – N. Y. : Routledge, 2005. – P. 38.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

проти надлюдини, а Антоній був справжнім нацистом¹⁷. Ця постановка – приклад того, наскільки швидко театр може реагувати на гостроактуальні події сучасності, трансформувати давні тексти в нових контекстах.

У цьому ж річищі йде маловідома аматорська вистава 1940 року на острові Мен, в якій були задіяні інтерновані євреї, підозрювані у шпигунстві на користь Німеччини. Режисер Г.Й. Рефіш критично ставився до використання сучасного вбрання задля скорочення історичної дистанції. За його словами, «постановнику, який вдовольниться заміною традиційного римського одягу на уніформи штурмовиків, навряд чи це вдасться»¹⁸. Втім, зважаючи на ускладнені обставини аматорського театрального життя, він поставив п'єсу «Юлій Цезар» із використанням сучасного одягу, при цьому акцент був на репрезентації шекспірівських характерів та передачі важливості політичного підтексту.

Враховуючи те, що актори, задіяні у виставі, не були професіоналами, режисер вдався до цікавого прийому, спрямованого на поліпшення декламування шекспірівських рядків: актори на сцені увесь час займалися повсякденними справами. Приміром, диктатор Цезар напередодні фатального виходу в сенат насолоджується сніданком, конспіратори курять сигари під час зустрічі в домі Брута та ін. З точки зору інтерпретації характерів протагоністів, варто відзначити амбівалентний підхід Г. Рефіша. За його ідейним задумом, Цезар був одночасно і диктатором, і самотньою, підозрілою та марновірною людиною. Далеко не в апологетичному світлі був представлений і Брут. За концепцією режисера,

¹⁷ *Howard T.* Blood on the Bright Young Things / T. Howard // *British Theatre between the Wars, 1918–1939* / [ed. by C. Barker and M. B. Gale]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – P. 156.

¹⁸ *Hoenselaars T.* The Company of Shakespeare in Exile: Towards a Reading of Internment Camp Cultures / T. Hoenselaars // *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. – 33.2. – December 2011. – P. 94.

цей філософ-аристократ припустився фатальної помилки, вважаючи, що смерть диктатора може покращити становище в суспільстві, в якому й сформувалися умови для появи диктатури¹⁹. Безумовно, загальний пафос вистави антитоталітарний та антифашистський, однак він позначений відчутним соціальним забарвленням.

Як бачимо, у свідомості більшості режисерів ХХ ст. Цезар постає уособленням тиранії, а театральні рецензії та рецепція глядачів вказують на те, що потужність впливу літератури на свідомість особистості в переламні моменти історії є беззаперечною. Досить цікавим у цьому контексті видається той факт, що напередодні замаху на Гітлера 20 липня 1944 р. полковник Клаус фон Штауффенберг читав шекспірівського «Юлія Цезаря» і навіть підкреслив певні промови, доказом чого слугує примірник книги, знайдений на його столі²⁰.

Розгляньмо тепер другий аксіологічний напрямок інтерпретації «Юлія Цезаря», в річищі якого розроблялися стратегії використання цього твору на користь правителів. Не викликає сумнівів той факт, що Італія як місце дії римської п'єси вже імпліцитно зближує Цезаря з Муссоліні. Більш того, загальновідомо, що італійський диктатор маніпулював міфічним статусом історичного діяча задля просування власних цілей. Дуче називав Цезаря «найвеличнішою людиною, що будь-коли жила», а його смерть вважав «нещастям для людства»²¹. Захоплення італійської правлячої верхівки славетним минулим Риму позначилося практично на всіх сферах тогочасного культурного життя: архітектурі, скульптурі, живопису, історіографії (згадаймо, приміром, розвідки

¹⁹ Ibid. – P. 95.

²⁰ A Companion to Shakespeare and Performance / [ed. by B. Hodgson and W. B. Worthen]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 440.

²¹ Chernaik W. The Myth of Rome in Shakespeare and his Contemporaries / W. Chernaik. – Cambridge : Cambridge University Press, 2011. – P. 85.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

У. Сільвані, де історія, фактично, підпорядковується ідеології²²), літературі та театрі.

Попри символічний зв'язок між фашизмом та імперським Римом, за часів правління Муссоліні світ побачила лише одна постановка шекспірівської п'єси «Юлій Цезар» за режисури Нандо Тамберлані (1935). Втім, це аж ніяк не означає, що ця римська п'єса була призабута. Цілих п'ять її перекладів італійською мовою та понад сорок перевидань з'явилися саме у 1920–1940-ті роки ХХ ст. Більш того, цей шекспірівський твір був включений до шкільних програм як літературний артефакт для обов'язкового вивчення. Цікаво, що ті чиновники, які обрали цей текст з шекспірівського канону, вважали його досить простим і не помічали наявної в ньому аксіологічної амбівалентності. Шкільні видання спрощувалися, скорочувалися та доповнювалися принагідними коментарями, щоб облегшити проведення аналогій з тогочасною Італією та «прояснити» невизначеність, наявну в першоджерелі²³.

Постановка Н. Тамберлані виявилася знаковою: місцем дії було обрано відому архітектурну споруду в серці Риму – базиліку Максенція. На її стінах були розвішані мапи із зображенням кордонів римської імперії та з планами Муссоліні щодо розширення кордонів Італії. Архітектура місця та вдале використання освітлення мали фокусувати увагу глядачів на зв'язку з давнім минулим та відволікати їх від конструювання імпліцитних ідео-

²² *Dunnett J.* The Rhetoric of “Romanita”: Representations of Caesar in Fascist Theatre / *J. Dunnett* // *Julius Caesar in Western Culture* / [ed. by M. Wyke]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – P. 248.

²³ *Isenberg N.* ‘Caesar’s Word against the World’: Caesarism and the Discourses of Empire / *N. Isenberg* // *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity* / [ed. by I. Makaryk, M. McHugh]. – Toronto : University of Toronto Press, 2012. – P. 86-87.

логічних паралелей²⁴. Спонсором була відома фашистська організація Opera Nazionale dopolavoro. Вистава йшла саме напередодні вторгнення італійського диктатора до Ефіопії, яке зрештою обернулося карколомною поразкою. Постановка спрямовувалася на звеличення Дуче та одноосібного правління, а також на виправдання його імперських амбіцій. Навіть актор, який грав роль Цезаря, зовні був більше схожий на Муссоліні, аніж на римського полководця. Звісно, не обійшлося і без скорочень шекспірівського тексту, найсуттєвішим з яких стало вилучення сцени з вбивством Цезаря та перенесення її за лаштунки²⁵.

З плином часу політична атмосфера в Італії ставала все більш напруженою і загрозливою, тому будь-які імплікації з тиранією були неприпустимими і жорстко викорінювались цензурою. З пропагандистською метою створювалися нові мистецькі артефакти. Наприклад, Джан Франческо Маліп'єро на честь Муссоліні поставив оперу «Юлій Цезар» (1936) за мотивами п'єси Шекспіра. Привнесені до неї зміни, як думається, є досить суттєвими: після самогубства Брута натовп тріумфально проносить Октавія через усе місто під звуки «Гімну Риму»²⁶.

Через три роки Дуче разом з Джоаччіно Форцано створив п'єсу «Чезаре» (1939) як ідеологічно вивірену альтернативу, націлену на те, щоб позбутися шекспірівської амбівалентності у трактуванні історичного сюжету та привнести однозначну конкретику. Цей факт демонструє, наскільки вдало Муссоліні експлуатував театр, використовуючи його спроможність впливати на свідомість глядачів у процесі кристалізації в масовій свідомості

²⁴ *Tempera M.* Political Caesar. "Julius Caesar" on the Italian Scene / M. Tempera // *Julius Caesar: New Critical Essays* / [ed. by H. Zander]. – N. Y. : Routledge, 2005. – P. 336.

²⁵ *Isenberg N.* Op. cit. – P. 96.

²⁶ *Dunnett J.* Op. cit. – P. 253.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

ідеологом панівного режиму. Цей акт пропаганди, спланований саме напередодні вторгнення в Ефіопію, сприяв формуванню позитивного сприйняття суспільством імперських намірів Дуче.

За задумом італійського диктатора, єдиною помилкою Цезаря було те, що він відпустив охорону і пав жертвою підступної змови. Так загинув «victorious / over continents and seas / in fifteen wars / irresistible in action / motivator with his example and his words...»²⁷. Цікаво, що за театральним сценарієм планувалося створити ще й фільм, однак цей план так і не було втілено, оскільки розпочалася війна. П'єса «Чезаре» яскраво ілюструє трансформацію ідеологем «єдиновладдя» та «цезаризм» на користь правлячої верхівки. І це не єдиний приклад подібної смислової реконструкції Шекспірового «Юлія Цезаря» у ХХ ст.

У такому ж аксіологічному напрямку вибудовується інтерпретація історичної особистості Цезаря на теренах іншої нацистської держави – Німеччини. Найбільш відомою виставою за часів панування Гітлера стала постановка Ю. Фелінга, яка вперше була презентована глядачам на сцені Пруського державного театру у 1940 році й мала неабияку популярність. Цезар тут представлений в апологетичному світлі, а його загибель подається як історична катастрофа, що набуває міфічного сенсу²⁸. За оцінками тогочасних критиків, постановник явно був на боці Цезаря, тоді як республіканські чесноти Брута, його сумніви та коливання навряд чи цікавили режисера.

²⁷ *Tempora M.* Op. cit. – P. 336.

²⁸ *Hoenselaars T.* 'A tongue in every wound of Caesar': Julius Caesar behind Barbed Wire during the Second World War / T. Hoenselaars // *Shakespeare and Conflict: A European Perspective* / [ed. by C. Dente and S. Sonicini]. – L. : Palgrave Macmillan, 2013. – P. 232.

Характер освітлення та прагматичне скорочення шекспірівського тексту сприяли формуванню атмосфери благоговійного жаху під час візуалізації сцени вбивства римського диктатора. Ось як цей епізод змалював критик Руппел, відомий виваженістю та стриманістю своїх коментарів: «...а потім повільно крижаний жах закрадається в їхні душі, перехоплює подих, приковує погляд... ноги не слухаються їх, думки вилетіли з голови... Один із них спирається на стіну, інший сідає на сходи, третій з переляку сідає на сенатську лаву: це момент найбільшого жаху, момент, коли світ розколюється на шматки, і коли доля показує маску Медузи тим, хто відповідальний за її руйнацію»²⁹.

Відомо, що театральний задум режисера ґрунтувався на його власній філософії, згідно з якою, головним для персонажа мала бути динаміка, непідвладна раціональному керуванню. Саме тому Брут, з його намаганням раціоналізувати необхідність вбивства тирана, став непривабливим героєм. Натомість Антоній, навпаки, постав як вірний і щиросердний друг, втягнутий у політику не з власної волі, а з волі всевладного року³⁰.

Підсумовуючи, зазначимо, що напрочуд вдала реалізація художнього задуму Шекспіра в «Юлії Цезарі» пояснює популярність п'єси в різних видах мистецтва. Антропологізм твору в поєднанні з амбівалентністю характерів протагоністів створюють плідний ґрунт для контактено-генетичного резонансу. Митці з різних країн і різних епох трансформували аксіологію відомого історичного сюжету в залежності від певних соціально-політичних умов та ідеологічних або естетичних преференцій.

²⁹ *Hortmann W. Shakespeare on the German Stage : Volume 2, The Twentieth Century / W. Hortmann. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – P. 145.*

³⁰ *Ibid. – P. 146–147.*

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

П'єса «Юлій Цезар» була ключовим твором у репертуарах театрів різних країн за часів становлення тоталітарних режимів у Європі. У більшості випадків її зміст тлумачився в антидиктаторському, антитиранічному ключі, хоча історія театру знає й випадки прагматичного використання цього шекспірівського твору з метою звеличення одноосібного правління і критики боротьби з панівними режимами.