

V. Полемічна трибуна

УДК: 821.111-21.09

Mixed Тетяна
(Київ)

#NOFEARSHAKESPEARE #CANON #UA

В статті йдеться про необхідність модернізувати вивчення творчості Шекспіра в школі, як середній, так і вищій, до чого спонукає кардинальна зміна суспільно-політичної ситуації та супутня їй зміна свідомості соціуму, що відобразилось у запитах нового покоління щодо освіти та подальшої імплементації отриманого гуманітарного знання. Прагматичний підхід, який вирізняє сучасні суспільні інтенції, орієнтує на використання різноманітних адаптацій Шекспірових творів, що проілюстровано варіативністю прочитання трагедії «Коріолан» як потенційно продуктивного освітнього конструкту. Задіяння адаптацій дозволяє спиратися на сформовану масовою культурою (молодша школа) та медіа (старша і вища школа) рецептивну базу творчості Шекспіра та, актуалізуючи відповідні топоси, встановлювати кореляцію між популярними мемами і образами, що генетично пов'язані з його творами. Усталена в свідомості масового читача «складність Шекспіра» долається за посередництва адаптацій, що, розраховані на певну вікову аудиторію, ініціюють приступний різнорівневий інтелектуальний квест – лінгвістичний, історичний, культурний, політичний і т. д. Виклики часу потребують зміни як освітнього канону, так і методології викладання класичних творів.

Ключові слова: Шекспір, канон, Коріолан, адаптація, освіта.

Понятійний кластер «Шекспір = канон» у свідомості сучасної людини, яка здебільшого не читала твори Барда, але знає про Гамлета/Офелію/череп Йорика/бути (пити)

V. Полемічна трибуна

чи не бути (пити)/Ромео/Гномео/і т. п. шумовий треш інформаційного простору, побутує як мем, що дражливо означає «багато галасу, власне, через що?» Питання нібито дивне, позаяк Шекспіра принаймні з кінця ХІХ ст. вивчають у школі (національна приналежність не важить). Шекспір входить у культурно-освітній канон, а тому, цитуючи Т. Бой-Желенського, «школа збирає з грядки літератури букет найдухмяніших квітів і посипає їх приправою з нудьги та насильства».

Принагідно Шекспіра наша школа в цьому має великий і невмирущий досвід. Його початки можна вести від адресованого учням видання П.М. Полевого «Школьный Шекспир» (1876)¹, яке містило величезний, доступний на той час матеріал – біографію Шекспіра, «Сагу про Гамлета» Саксона Граматика, статті В. Белінського та І. Тургенєва і повний текст «Гамлета» у перекладі М. Полевого, а ще портрети Шекспіра, зображення Стредфорду-на-Ейвоні і театру *Globe*, що забезпечувало ґрунтовне вивчення доволі значного сегменту творчості класика. Сьогодні про таке освітнє видання не випадає навіть мріяти. Але не про те річ. Критиком посібника виступив відомий шекспірознавець М. Стороженко, який закинув: 1) архаїчність надрукованого перекладу і, що ще важливіше, 2) суперечливість і «несумісність» поглядів Белінського і Тургенєва, що «рішуче неможливо у виданні, призначеному для школи». Замість складної за змістом, «блискучої», але «парадоксальної» статті Тургенєва професор Стороженко радив характеризувати Гамлета за романом Й.-В. Гете «Роки навчання Вільгельма

¹ Школьный Шекспир. – Спб. : Изд. П. Н. Полевого: Тип. А.М. Котомина, 1876. – 178 с. – Библиотека школьных классиков.

Мейстера», концепцію і виклад якого вважав приступними для учнів².

У середині уже ХХ століття репліку до імпліцитного діалогу докинув В. Гомбрович, який, згадуючи у «Щоденнику» свої шкільні страждання, запитувався: «На уроках польської нам доводиться зубрити Міцкевича, Словацького і Красинського: з точки зору світової літератури вони абсолютно другорядні. ... При цьому ми уявлення не маємо про Шекспіра або Гете». І який вихід? Зрозуміло, що національна мова й література повинні посідати в освітніх програмах будь-якого рівня ключове місце, це аксіома, але як і чому вчити? Гуманітаристика «кожного» нового часу потребує нових критеріїв і, відповідно, формування нових «динамічних» канонів, а не прикрашення одряхлілих і висхлих концепцій (post-∞)модерними наліпками. Непримиренні, запальні дискусії, що привели до утвердження чинних вітчизняних шкільних програм, принаймні з літератури, наразі викликають саме такі асоціації.

Коли наприкінці 1930-х років американські педагоги відчували потребу модернізувати використання творів Шекспіра в шкільних програмах (хоч би для більш-менш повноцінного розуміння змісту нещодавно «відкритого» «Мобі Діка» або нарешті поцінованого «Гека Фінна», з якого, за Фолкнером і Хемінгуєм, вийшла вся американська література), то дебати почалися не з того, що вивчати, і не з методики але з методології³. Запитання, яким відкривається засаднича для ініційованої дискусії стаття *Charles Van Cleve*, «Що нам робити з Шекспіром?», хоч і звучить буцімто риторично,

² *Стороженко Н.* Опыты изучения Шекспира / Н. Стороженко. – М., 1902. – С. 396-397.

³ Див.: *Cleve Ch. Van.* The Teaching of Shakespeare in American Secondary Schools [Електронний ресурс] / Charles Van Cleve // *Peabody Journal of Education*, 15.6 (1938). – Pp. 330-350. Режим доступу : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01619563809535449>.

V. Полемічна трибуна

в американському контексті, як завше, прибрало практичного виміру. Дискусія кінця 1930-х аж ніяк не означала, що Шекспіра до того не вивчали: включення «Макбета» і «Як вам це сподобається» до шкільних програм задокументоване 1877 роком, і відтоді Шекспір, як найвизначніший письменник світу, як «осердя Західного канону» (Г. Блум), зберігає і статус митця, якого найбільше вивчають у школі⁴.

Така ситуація в англomовному світі, але й вітчизняні гуманітарії не зазіхають на канонічність Шекспіра, відводячи його творам рештки «шагреневої шкіри» освітніх програм. За останні 25 років кардинально змінився світогляд, потреби соціуму і запити учнів, та методологія вивчення класика (-ків) утримала свою сакральну недоторканість. Це означає – класику слід вивчати, по-перше, незважаючи на інтенції канонізованого письменника і адресність його творів, і, по-друге, ігноруючи адаптації і перекази – хрестоматійні фрагменти ще сяк-так, дайджести зі скрипом, але категоричне табу щодо всіляких «Гномео і Джульєтт», які паплюжать канонічний текст. Попри це перше знайомство сучасних споживачів культурного продукту з героями Шекспіра здебільшого пов'язане саме з цією (або іншою – за мотивами іншого твору) повнометражною анімацією, що адресується дітям будь-якого віку і, враховуючи специфіку саме дитячого сприйняття, оптимістично переповідає основні перипетії трагедії, яка розгортається у світі садових гномів, де фігурує і Білл Шекспір. Оцю пресупозицію – #адаптований Шекспір #канон – варто не ігнорувати чи відкидати, але брати до уваги й використати, наприклад, аналізуючи, згідно з чинною програмою, сонети Барда в середній школі. Тобто адаптація вже зіграла свою роль – ім'я прозвучало у

⁴ Ibid. – P. 334.

певному номінативному контексті. А з тим включаться методологічний фактор, що має кореспондувати прагматичному питанню – для чого вивчати Шекспіра в школі? Щоб скласти ЗНО? Вступити до вишу? Стати перекладачем? Вчителем? Філологом? І т. д. Чи навчитися вдумливо й усвідомлено читати складний текст, а не лише ліпити до купи літери, відбуваючи примусові роботи з літератури? Як це банально не звучить, але Шекспіра (і в школі теж!) можна читати по-різному і на різних рівнях, на те він і класик.

За приклад, який бачиться мені показово-доказовим, оберу ключові моменти (повнота викладу обмежена метою розвідки) рецептивного дискурсу «римської» п'єси Шекспіра «Коріолан» (*The Tragedy of Coriolanus*, 1607–1608). Надрукована у Першому фоліо (1623), вона відтоді викликає суперечливі відгуки всіх, хто втрапляє у поле її художнього впливу – від рецензентів театральних вистав і шекспірознавців до пересічних читачів/глядачів. У контексті моїх наукових розважань важить те, що саме цей твір, ймовірно, найбільш виразно репрезентує ініційовану Шекспіровим претекстом ланцюжкову реакцію динамічної і варіативної митецької рецепції, що потенційно закладена в комплексі його тематично-мотивних кластерів. «Коріолан», як відомо, постав у результаті креативної трансформації Шекспіром джерельної бази претекстів, що означає апропріацію сюжетно-мотивних комплексів грецького письменника Плутарха («Порівняльні життєписи»), який скористався оповідями римського історика Тіта Лівія («Історія від заснування міста»), який, своєю чергою, спирався на працю грецького історика Діонісія Галікарнаського «Римські старожитності». Канонічна сьогодні п'єса Шекспіра стала наслідком геніальної адаптації трьох джерел, кожне з яких центрувало епізод римської історії довкола напівлегендарної постаті Коріолана, що

V. Полемічна трибуна

уможливлювало наповнення історико-політичного і культурного ландшафту запитаним суспільством контекстом. Тож «Коріолан», що й досі вважається складним і неоднозначним («парадоксальним») твором, не входить до навчальних програм середньої школи, але це не означає його неприступності для рефлексувань у старшому підлітковому віці.

Як і більшість п'єс Шекспіра, «Коріолан» одночасно розповідає кілька різних історій, і важливість чи значимість кожної залежить від того, які персонажі і, відповідно, проблеми виходять на перший план. Дія п'єси відбувається на початку становлення Римської республіки, що для «ідеального» читача, уже привченого Шекспіром до певних очікувань, означає сприйняття змісту у трьох вимірах: сюжет і персонажі взаємопов'язані 1) з контекстом римської історії, і запозичений у Плутарха епізод – це час дії твору; 2) з сучасними Шекспіру подіями та історичними особами – це час написання твору; 3) з сучасним читачеві моментом рецепції, завжди динамічним і змінюваним – це конкретний час постановки або прочитання. Саме взаємодія цих трьох рівнів потенційно здатна викликати найбільш інтелектуально та емоційно наснажену реакцію реципієнта, базовану на попередньому різнорівневому і відрефлексованому знанні зазначених трьох компонентів. Окреслю три головних змістовних кластери «Коріолана», кожен із яких центрований і визначений постаттю протагоніста мікросюжету: кластер влади і громадянина – Коріолан; кластер народу і його вождів – римський плебс і трибуни; кластер вітчизни і материнства – Волумнія.

Якщо сфокусуватися на образі Коріолана, Кая Марція, самодостатнього римського патриція, героїчного й автономного індивіда, то п'єса прочитується крізь дискурс трагічної шляхетності, Аристотелеву/Плутархову

модель злету і падіння видатної особистості, того self-made man, який сотворив і себе, і свою життєву драму, керований найголовнішим – відданістю (римським = універсальним) чеснотам та ідеалам. Тому загалом скептичний щодо канонізації Барда Т.С. Еліот вважав «Коріолана», що для нього «цікавістю» поступався «Гамлету», найбільш «показовим творчим успіхом Шекспіра». При цьому «Коріолан» утримував такий потужний концептуальний імпульс, що у поемі «Безплідна земля» Еліот вибухнув розпачливим закликком: «На мить хай оживе мертвий Коріолан» (*Revive for a moment broken Coriolanus. l. 416*)⁵. Адже так бракує сучасному світові людини, безоглядно відважної у конфронтації з політичною ситуацією, що її байдуже приймає більшість! Тому зауважу прекрасну неточність перекладу І. Драча: «Тільки в сутінках в небеснім видінні, / Мертвий Коріолан на хвилю оживає»⁶, що неможливо у контексті художнього задуму Еліота, та й не потребує цього духовно і емоційно спустошена людність, Еліотові «*the hollow men*».

Повертаючись до свідомого вибору конструювання долі Коріоланом, варто згадати останні слова Октавіана в трагедії Шекспіра «Антоній і Клеопатра». Новий цезар зворушливо прощається з коханцями, які назавжди залишаться в пам'яті, зауваживши, що «їхня історія не менше варта **співчуття**, ніж його слава, що змусила оплакувати їх» (*their story is / No less in pity than his glory which / Brought them to be lamented. 5.2.359-361*)⁷. Шекспір у такий спосіб говорить про два різних види

⁵ *Eliot T.S. The Waste Land* [Електронний ресурс] / T. S. Eliot. – Режим доступу : <http://www.bartleby.com/201/1.html>. Надалі, якщо не зазначене прізвище перекладача, підрядник наш.

⁶ *Eliot T.S. Безплідна земля.* // Еліот Т.С. Вибране / З англ. / Упоряд. та передм. С. Павличко / Т. С. Еліот – К. : Дніпро, 1990. – С. 83.

⁷ *Shakespeare W. Antony and Cleopatra* [Електронний ресурс] / William Shakespeare. – Режим доступу : <http://www.bartleby.com/70/4552.html>.

V. Полемічна трибуна

драми. **Співчуття** – це важливий аристотелівський елемент трагедії, **слава** – головний смисловий компонент героїчної історичної п'єси. Тобто п'єса налаштовує глядача на необхідність подвійного бачення – суміщення симпатій, точок зору і жанрів. У «Коріолані», як і в «Юлії Цезарі», іншій відомій «римській п'єсі» Шекспіра, глядачеві пропонується аналогічний подвійний вибір, той вибір, що його сформулював сам Коріолан, зненацька збагнувши в V акті, що треба вибирати між «щасливою перемогою» для Риму і «смертельним» (адже людський і трагічний) наслідком для себе. П'єса й закінчується перемогою і смертю, підступним нападом і вбивством протагоніста, остання помилка якого була його першою поступкою людським почуттям, який залишався у безпеці, поки вважав себе чудовиськом без роду або самотнім драконом у болоті. Парадоксально, але й закономірно, що лише тієї миті, коли Коріолан визнає себе причетним до людського роду, людиною з людськими зв'язками – матері, дружини, дитини, друзів, він стає по-справжньому вразливим. За цей вчинок звичайного і простого визнання себе людиною його вбили. Це наче він мав стати людиною, щоб він міг померти. Одночасно і п'єса закінчується перемогою римлян, які, рятуючи місто, укладають мир з вольсками.

П'єса, таким чином, це і трагедія контексту – історія людини, чия натура, як каже Мененій, «надто благородна для цього світу» (*is too noble for the world*. 3.1.255)⁸. Останні слова, які ми чуємо, – це запевнення Тулла Афідія, що Коріолан «матиме благородну пам'ять» (5.6.154), а вождь вольсків возносить його як «найшляхетніший труп, про який доводилося оповіщати герольду» (5.6.143-144). Тобто промовляється все те, що

⁸ *Shakespeare W. Coriolanus* [Електронний ресурс] / William Shakespeare – Режим доступу : <http://www.bartleby.com/70/3631.html>. Надалі цитування за цим джерелом.

належить говорити у цьому випадку, але що гарного в тому, щоб у прагматичному світі політиків і плебеїв стати/бути «шляхетним трупом»? Чи не краще залишатися менш шляхетною, але живою людиною? В III акті Коріолан сам відповідає на це гіпотетичне питання категоричним і показовим «ні». Він закликає римських сенаторів, тих, хто «віддає перевагу / шляхетному життю перед довгим» (3.1.155-156), не зважати на виступи народних трибунів, на їхні нахабні вимоги їжі та влади, – і його виганяють з міста як зрадника. Його мати, досконала у своєму всевладді Волумнія, голос Риму в цій п'єсі, тримається протилежного погляду – закликає сина до поміркованості, аби він дослухався розуму, а не серця: «Ти вже достатньо муж, яким ти є, старайся меншим бути» і «Хотіла б я, щоб владою ти нажадався, поки не стомишся від неї» (*You might have been enough the man you are / With striving less to be so* та *I would have had you put your power well on / Before you had worn it out* (3.2.19–20, 16–17)). Практичний і політично розважливий Афідій, який у певному сенсі постає реалістом щодо римського ідеаліста Коріолана, маленькою людиною щодо епічного героя, роздумує про те, чи це «гордість», «хиба у судженнях» або «впертість» роблять Коріолана таким, яким він є. Певно, всі три складники характеризують дії і рішення Коріолана, і всі вони у п'єсі є сутнісними «римськими» рисами. Саме для того, щоб якось збагнути цілісність натури Коріолана, смисл його злету і падіння, варто згадати про його оточення і те, як він позиціонує себе щодо нього, тому й активізується змістовий ландшафт другого кластеру.

Рим часів «Антонія і Клеопатри» був заможним, самодостатнім, навіть політично самовпевненим мегаполісом, зануреним у політичні інтриги та розрахунки. А Рим «Коріолана», що існував приблизно на п'ятсот років раніше, виглядає радше як маленьке

V. Полемічна трибуна

містечко десь у Італії (або Англії), в якому, з одного боку, мешкає велике і дедалі зростаюче число бідних громадян, а з іншого – обмежене число патриціїв і полководців. Вже перша сцена, з якої починається п'єса і яка сприймається акцентовано сучасною, чітко позначає стан напруги у суспільстві: *ДІЯ ПЕРША. СЦЕНА 1. Рим. Вулиця. Входить юрба збунтованих городян з киями, дрючками та іншою зброєю.* Це не той витончений Рим, в якому діяли досвідчений Антоній і підступний Октавіан, але це ще і не місто Брута, про вчинки якого говорить у погребальній промові над тілом Цезаря юний Марк Антоній. Цей Рим, який демонструє параліч влади, а також претензії тих нових людей, які підбираються до неї, – це народні трибуни, демагоги та політики, що намагаються створити силові угруповання плебеїв і дати їм відчутти силу зброї та насильства, що заступила незалежність думки.

Синекдоха і метонімія – ті тропи, що їх використовує Шекспір на позначення римлян. Вони – «голоси» (*voices*), що тоді (і сьогодні) може означати як право або привілей говорити або голосувати, так і чутки або розповіді. «Я голосу не маю», – удавано принижено каже красномовний Коміній, починаючи формульну за структурою хвалебну промову на честь військових дій Коріолана. Народні «голоси», тобто «голосування», це те, заради чого Коріолан стоїть посеред площі і чого невміло і гнівно змушений просити. Йому самому «бракує голосу» у тому сенсі, що він цілковито позбавлений вміння прикидатися чи вдавати з себе публічно гречну людину. «Чи не міг би він говорити до них привітніше?» – розпачливо бідкається друг Коріолана, старий радник Мененій, коли Коріолан вибухає перед плебсом обвинувальною промовою (3.1.261).

«Голоси», з одного боку, класичний приклад метонімії, коли частина вживається на позначення цілого,

і ця фігура мови постійно фігурує в п'єсі як риторичний прийом, але вона функціонує і не метафорично – про це говорить Мененій у байці про шлунок. Остання належить до відомого у політичній риторичній жанру оповідей про «політику тіла». Король чи правитель – голова, інші стани і представники – відповідні частини тіла, які мають співпрацювати злагоджено і гармонійно для створення й функціонування здорового тіла. Подібні алегоричні притчі та байки, образи політики тіла, які вживалися для унаочнення належних стосунків між правителем і підлеглими / громадянами, що зустрічаються в Тіта Лівія, були вельми популярними і у гуманістів доби Ренесансу. Метафорично апелює до цієї байки і Коріолан, називаючи плебс стадом і докоряючи трибунам: «Це ж ваше стадо?! / От їхні голоси – дають і тут же / Назад беруть. А що ж робили ви? / Ви – їхні пащі, їхніми зубами / Не можете покерувати?» (пер. Д. Павличка). На що городянин відказує: «Вони – народні роти, а ми – їхні руки» (3.1.271-272). Байка Мененія виявляється у багатьох сенсах значимою для розуміння ідеї твору. Вона вводить образність фрагментації, роз'єднаності частин тіла, що стане емблемою хворобливого стану римської держави. Коріолан обвинувачує трибунів, а ті, своєю чергою, вважають його хворою кінцівкою і відтинають заради здоров'я решти тіла – він фрагментований, він – вигнаний.

І за всього цього навряд чи випадає говорити про ненависть Коріолана до плебсу, як це стверджував Вістен-Г'ю Оден у лекції 1947 року. Ставлення Коріолана радше нагадує зневажливе співчуття до нерозумного дитяти. Це підказує знову ж таки показова метафора Шекспіра – слова Коріолана про хворобу народу: *Coin words till their decay against those measles / which we disdain should tetter us, yet sought / The very way to catch them* (3.1. 78–80). Тобто, дослівно, народ хворіє на

V. Полемічна трибуна

measles, це кір – інфекція, яка найчастіше вражає дітей, і «вилікувати» інфантильний плебс не втрачає надії патрицій Кориюлан. У перекладі Д. Павличка: «Кричатиму й тепер, / Допоки не згниють мої легені, / Проти чуми, що нас пожерти хоче, / А ми ждемо». Так переклад Д. Павличка, який обрав за відповідник до *measles* – чума, власне моровиця, хвороба, що швидко розростається до епідемії і яку важко, майже неможливо вилікувати, бо вона руйнує весь організм, конотативно переакцентує інтенції протагоніста. Тому проблема перекладу як інтерпретації, як засобу формування певного рецептивного смислу стає одним із дієвих факторів освітньої стратегії, структурування комунікативних навичок у глобалізованому світі, не кажучи вже про значимість діалогу влади, народних вождів / трибунів / «польових командирів і народу, який вперто вірить у «справедливого царя» і чекає на нього.

Останній мотив – один із ключових у поемі Т.С. Еліота «Кориюлан» (*Coriolan*, 1931), два надрукованих вірші якої свідчать про характерне для творчої манери поета-модерніста химерне взаємопроникнення історичних дискурсів. У першій частині, «Тріумфальний марш» (*Triumphal March*), якийсь народ, ймовірно, у Римі, судячи зі скупих деталей міського простору, чекає на демонстрацію військової здобичі, перелік якої стилізований під «каталог кораблів» з «Іліади» (5,800,000 rifles and carbines,/ 102,000 machine guns,/28,000 trench mortars,/53,000 field and heavy guns,/I can't tell how many projectiles, mines and fuses,/13,000 aeroplanes, /24,000 aeroplanes engines,/ 50,000 ammunition wagons,/now 55,000 army wagons,/ 11,000 field kitchens,/ 1,150 field bakeries)⁹, а його бухгалтерська точність іронічно контрастує з деструктивним хаосом війни, що

⁹ *Eliot T.S. Coriolan* [Електронний ресурс] / T. S. Eliot – Режим доступу : <http://the-age-of-anxiety.blogspot.com/2013/09/eliot-t-s-coriolan.html>.

все перетворює на порохнявий попіл (*Dust of dust*). Варта уваги кількість облікованих одиниць зброї, що її, як трофей, герой-тріумфатор, певно, Кориолан, демонструє натовпу. На думку *Hugh Kenner*, Еліот у поемі буквально навів список тієї зброї і речей, які німці передали або знищили за Версальським мирним договором 1919 року¹⁰. У такий спосіб Еліот імпліцитно зіставив почесні тріумфи давнини із сучасним демонстративно ретельним обліком непотребу, який, згідно з угодами про репарації, переможені віддають переможцям замість озброєння.

У другій частині, «Страждання державця» (*Difficulties of Statesman*), Еліот концептуалізує залежність Кориолана від матері, вводячи слова, якими герой Шекспіра звертається до неї, фігурують і вольски, а якийсь Артур Едвард Сибіл Паркер, отримавши посаду телефоніста з платнею «фунт десять шилінгів на тиждень», постає, на манер Пруфрока/Гамлета, сучасним Кориоланом. Це він, телефоніст, переймається онтологічним питанням, яке відкриває II частину – *CRY what shall I cry?* (СПОВІСТИ що мені сповіщати?), що, вірогідно, відсилає до пророка Ісаї, «голос волаючого у пустелі». На його волення у фіналі лунає саркастичне: *RESIGN RESIGN RESIGN* (ЗРЕЧЕННЯ ЗРЕЧЕННЯ ЗРЕЧЕННЯ) – такий собі сучасний відповідник Кориоланового вигнання з Риму. А народ, як завше, все чекає на Нього – вождя/очільника/рятівника: «Ось він там, дивися: / В очах немає цікавості, / І руки спокійні на шії коня, / І все ж погляд недовірливий, очікувальний, спостережливий, збайдужілий» (*There he is now, look: / There is no interrogation in his eyes / Or in the hands, quiet over the horses neck, / And the eyes watchful, waiting, perceiving, indifferent*).

¹⁰ *Kenner H. The Invisible Poet: T.S. Eliot / Hugh Kenner. – New York : Harcourt, Brace & World, 1968. – P. 168.*

V. Полемічна трибуна

Незавершений драматичний колаж Еліота відлунює багатьма мотивами Шекспірової трагедії: це і тема війни, актуалізована передчуттям Другої Світової, а головне – багатоголоса безликість керованого інстинктами натовпу/народу, який звично хоче хліба («Не викидай оту ковбасу» / *Don't throw away that sausage*), чекає на розваги і «добраго правителя». Принагідно наведу відповідь, яку дає на ці одвічні очікування Е. Іонеско у своїй адаптації Шекспіра – трагіфарси «Макбетт» (1972). Вбивши узурпатора Макбетта, новий правитель Макол звертається до народу, що купчиться на тлі безлічі гільйотин: «За мого правління вітчизна страждатиме все більше і більше – так, як ще ніколи не страждала. ... Макбетт був кривавим, сластолюбним, скупим, брехливим, підступним, хитрим. Його пороки не злічити... Та Макбетт був би монархом набагато кращим за мене... В мене геть відсутні добродетності, які монархам слід мати. Справедливість, щирість, поміркованість, врівноваженість, щедрість, настійливість, співчуття, людяність, побожність, терпіння, мужність, твердість – я не знаю навіть їхнього присмаку. Зате у мене надмір різних злочинних нахилів, які я вдовольню будь-якими засобами»¹¹.

Ежен Іонеско наступним чином пояснив таку відвертість нового узурпатора: «Є король, тиран, зловісний і злочинний. Потім з'являється юний принц, прекрасний, сміливий, чистий, який вбиває тирана і займає його місце. Він теж стає тираном. Потім інший юний принц, прекрасний, сміливий, чистий, вбиває тирана і стає королем. Ну, і т. д.»¹². Цілком у

¹¹ *Ионеско Э.* Макбет [Електронний ресурс] / Эжен Ионеско – Режим доступу : <http://www.rulit.me/books/makbet-read-99707-22.html>.

¹² *Ionesco E.* Talks of his latest Macbett [Електронний ресурс] / E. Ionesco – Режим доступу : <http://www.nytimes.com/1972/01/18/archives/ionesco-talks-of-his-latest-macbett.html>.

відповідності з поетикою драми абсурду, приналежність до якої Іонеско заперечував. У сучасному вітчизняному контексті зловісної актуальності прибирають заключні слова Макола: «Тепер, коли я прийшов до влади, вихлюпну до біса солодке молоко згоди. Я розхитаю мир у світі, знищу на землі всіляку єдність. Почнемо з того, що перетворимо це герцогство на королівство – і я його король. На імперію – і я імператор. Я – супервеличність, імператор над усіма імператорами». На закид про манію величі і невситиму жорстокість, якою драматург наділив усіх правителів, Іонеско відказав: «Всі політики – параноїки, яких слід тримати у божевільні. Інакше, як пояснити, що всі щиросердні революціонери стають тиранами? В моїй п'єсі, на відміну від Шекспіра, ніхто не заслуговує на співчуття. Моя леді Макбетт показує чоловікові закривавлений кинджал просто, щоб його заспокоїти. Ніхто нікого не жаліє, ніхто не здатен любити». Чи залишатися вірним ідеалам, принципам, слову...

У п'єсі Шекспіра народ Риму – плебеї не тільки в історично-соціальному, але в сучасному пейоративному сенсі – примхливі, ниці й непослідовні, діями й настроями яких вправно маніпулюють як патриції, так і трибуни. Брут відверто пояснює необхідність облуди плебсу: «Отже, має впасти / Чи він (Коріолан), чи влада наша. / Ми плебеїв / Переконати мусим, що й тепер / Ненавидить він їх, що, дай лиш волю, / Він їх оберне в мулів, відбере / Від них всі вольності» (2.1) (пер. Д. Павличка).

Тож цей тематичний кластер центрується довкола питань класової та соціальної політики держави, матеріальних потреб народу, на які (в ідеалі) має зважати влада. З увагою до цього вектору адаптував, власне переписував «Коріолана» Бертольт Брехт, для якого важила актуальна політична перспектива твору. Ця

V. Полемічна трибуна

адаптація, яку поставили 1963 року вже по смерті Брехта, надихнула Г. Грасса створити свій варіант «Коріолана» – «Плебеї репетирують повстання» (1970), що спонукало Д. Осборна написати п'єсу «Місце під назвою Рим» (1973). Така собі циклічна круговерть адаптації адаптацій.

Останній із зазначених тематичних кластерів «Коріолана» скеровує увагу до місця й ролі жінки в римському соціумі. Зазначивши спорідненість концептів «вітчизна» – «мати» у шекспірівському Римі, скористаємось психоаналітичним підходом, що уможлиблюють стосунки Коріолана та Волумнії. Вона від початку відмовилася ставитись до нього як до дитини і зовсім юним відправила на війну, саме вона змушує сина прийняти важливі для неї, римської матрони, цінності. І все своє життя Коріолан присвятив тому, щоб заслужити її схвалення, її воля для нього – понад усе, він постійно перейнятий тим, як вона зреагує на його вчинки. Тобто, дорослий, він залишається в поведінковому коді і психологічній матриці дитинства. Як до «хлопчика» апелюватиме до нього Волумнія у вирішальній для нього і Риму ситуації, що й стане причиною загибелі Коріолана.

Волумнія відверто домінує над сином – людиною обов'язку і честі. Коріолан вільний і владний на полі бою, але покірний і слухняний волі Волумнії в усьому, що стосується приватного або політичного життя. Цікаво, що у вікторіанську добу, тобто за правління королеви Вікторії, Волумнію возвеличували як образ тієї матері, «яка виховала чоловіків, що завоювали цілий світ і вплинули на всі нації Європи... – більш величної і шляхетної жінки не знайти у Шекспіровій творчості»¹³. Наприкінці ХХ ст. актрисам, які грали Волумнію,

¹³ *Furnivall F.J.* Introduction to the *Leopold Shakspere* / F. J. Furnivall. – London : Cassell, Better, & Galpin, 1877. – P. lxxxiii.

надавали портретної схожості з екс-прем'єр-міністром Британії Маргарет Тетчер.

Подібного осучаснення зазнає і мотив народного бунту, викликаного підвищенням ціни на хліб у часи Коріолана, 491 р. до н. е., про що писав Плутарх і про що постійно йдеться в п'єсі – це головна скарга і причина невдоволення плебсу. В добу королеви Єлизавети I і за правління короля Якова I соціальна активність народу теж мала економічне підґрунтя, що спровокувало селянське повстання під проводом Роберта Кетта у Норфолку (1548–1549), протести в Оксфордширі (1557), Нортгемптонширі, Ворикширі та Лестерширі (1604, 1607). Відомий процес витіснення ланів пасовищами, а також т. зв. огорожування привели до нестачі продовольства у країні. Як не дивно, суспільну напругу посилювала і тогочасна мода: накрохмалені комірці не лише візуально розмежовували верхи й низи, а й потребували чимало крохмалю з кукурудзи. Пшеницю майже не вирощували, бо на ланах випасали вівці, які постачали славнозвісну англійську вовну, а кукурудза йшла на модні забаганки придворних¹⁴. У сучасних постановках цей аспект п'єси втілений у глобальному голодуванні народів Африки. Сьогодні подібну трансісторичність тематики віднаходимо практично у всіх п'єсах Шекспіра, що переконливо ілюструє хоч би стаття С. Грінблатта «Шекспір пояснює вибори 2016 року», в якій Шекспірів «Ричард III» править за ту владну модель, що поетапно унаочнює закономірну перемогу Дональда Трампа в президентських перегонах¹⁵. Тож, цитуючи оглядача *Oxford University Press*, «трагедії

¹⁴ Див.: Subiotto A.V. Bertolt Brecht's Adaptations for the Berliner Ensemble / Arrigo V. Subiotto.– МНРА, 1975 – Р. 151.

¹⁵ Greenblatt S. Shakespeare Explains the 2016 Election [Електронний ресурс] / Stephen Greenblatt. – Режим доступу : <https://www.nytimes.com/2016/10/09/opinion/sunday/shakespeare-explains-the-2016-election.html>.

V. Полемічна трибуна

Шекспіра продовжують резонувати з часом, пророчо окреслюючи обриси речей, які неминуче збуваються, хоч спершу здавалися неможливими»¹⁶.

Виходить на те, що п'єси Шекспіра, в тому числі й «Коріолан», неочікувано обертаються промовистим і недвозначним коментарем до сучасної політичної і соціальної ситуації, безвідносно того, хто їх, адаптуючи, «прочитує» – консерватор Т.С. Еліот чи комуніст Б. Брехт, американський шекспірознавець С. Грінблатт чи український режисер Влад Троїцький.

Шекспірів «Коріолан» утримує плюралістичність інтерпретацій, навіть за вельми довільного вибору названих у цій розвідці – аристотелівська модель аналізу трагедії, соціально-політичний вимір, феміністський підхід чи психоаналітичний дискурс: вони співіснують, не конфліктуючи, але вигідно взаємодоповнюючи і збагачуючи одна одну. Показово, що жодна з моделей аналізу не є абсолютно вичерпною, як не є і абсолютно невірною.

Тож, чому школа «боїться Шекспіра?» Вірогідно, справа не лише у складності його творів, кожний із яких говорить про трагедію/драму/комедію неординарної людської особистості, що її легко можна прочитати як байку/казку/анекдот. Аби читали, а тоді, адаптуючи до випадку «незрозумілий Шекспір» слова античного мудреця Діона Хризостома, сказані принагідно випадку «незрозумілий Гомер», він (Шекспір) «кожному: і зрілому чоловікові, і юнакові, і старому – дає рівно стільки, скільки кожен із них спроможний взяти».

Складається враження, що Златоуст, як прозвали Діона Хризостома спантеличені його красномовством і риторичною вправністю сучасники, передбачив сучасні

¹⁶ Wells S. Shakespearean tragedy and modern politics [Електронний ресурс] / Stanley Wells, – Режим доступу : <https://blog.oup.com/2017/01/shakespeare-tragedy-politics/>.

нам дослідження, які встановлюють прямий зв'язок між рівнем і інтенсивністю когнітивних процесів людини та обсягом прочитаного нею – читання, рецепція, вокабуляр і його поповнення, актуалізація загальних знань, навички говоріння і комунікації і т. п., все це і багато чого іншого формують *homo cogitas* як наслідок і, що посутньо, еквівалент *homo legens*.

А до чого тут Шекспір? До того, що той різновид літератури, який він репрезентує своїми творами, це неабиякий виклик читачеві – його твори насправду складні: складна образність вишуканої, а інколи і брутальної мови, заманує і заводить у лабіринти, куди спрямовують ланцюжки тропів, декодування яких виключно потребує певних знань та інтелектуальних зусиль, не кажучи вже про філософську наснаженість звично-банальної любовної чи родинної тематики. І щоб наважитися підступитись до цього зацементованого століттями канонічного конструкту, гадаю, варто скористатися адаптаціями. Останній приклад, тепер уже з англійської літератури. Відомий у ХІХ столітті письменник Чарльз Лем разом із сестрою переповів для дітей поему Гомера «Одіссея» під назвою «Пригоди Улісса» (*The Adventures of Ulysses*, 1808). І сьогодні в англійських школах використовують цю прозову адаптацію Лема для знайомства як з античною ойкуменою, так і з образом вічного «страдника» Одіссея (семантика імені героя давньогрецькою). Джеймс Джойс, як і всі інші школярі його часу, дізнався про Улісса саме з адаптації Чарльза Лема, і навіть написав про нього шкільний твір «Мій улюблений герой». А Чарльз Лем з сестрою переповів для дітей прозою і п'єси Шекспіра (*Tales from Shakespeare*, 1807), які відтоді постійно перевидаються – на запит англійських читачів, останнє видання 2007 року. Якщо адаптація Гомера стала одним з творчих імпульсів для появи Джойсового «Улісса», то

V. Полемічна трибуна

«Дитячий Шекспір» Лема прислужився Грему Гріну в романі «Наша людина в Гавані» (1958) – цей текст використовують для шифрування секретних повідомлень агенти британської розвідки.

Включені в цю розвідку побіжні зауваги щодо відтворення «Шекспіра» українською, повертають розмову у поле архаїчності його мови, що справді є складною і для фахівців. Англomовні гуманітарії на цей виклик Шекспіра відповіли хештегом #nofearshakespeare#. Це означає, що на відповідних віртуальних сторінках паралельно розташовані оригінальні тексти Шекспіра та їхні аналоги сучасною англійською, що тяжіє до *Globish*, а отже, текст – адаптований для усередненого знавця «глобалізованої» англійської, який #nofearshakespeare# читати в «оригіналі», тобто користуватися *Globish Shakespeare* як звичним і комфортним симулякром. А як задіяти можливості цього електронного ресурсу для освіти і навчання, залежить уже від потенцій, фахових навичок і, головне, інтенцій прагматичного налаштованого споживача культурного артефакту, яким нині є шекспірівський канон.