

УДК: 329.73+792.2/821.111Шек

DOI: <https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.10>

Добсон Майкл
(м. Стретфорд-на-Ейвоні, Англія)

Національні рухи, національні театри та повернення «Юлія Цезаря»¹

У статті досліджуються постановки римських п'єс Вільяма Шекспіра як складні просторово-часові структури, що включають неоднорідні шари: від наративного змісту, який може датуватися двохтисячолітньою давниною, і слів, написаних шістнадцять століть потому, до модернізованих костюмів та сценічного дизайну. Вивчення складної взаємодії цих шарів дозволяє краще зрозуміти амбівалентну природу архетипу Цезаря, семіотичну (полі)валентність образу Риму як історичної когнітивної метафори та роль літературного авторитету Шекспіра як лакмусового папірця, що дозволяє визначити соціальну й культурну зрілість нації (яка в певний момент починає бачити себе спадкоємицею одночасно і Шекспіра, і Риму). Автор наводить яскраві приклади, що сягають 1599 («Глобус», Лондон) та 1680 (Комеді Франсез, Париж) років. Більш пізні приклади стосуються сучасних версій «Юлія Цезаря», що зв'явилися в усьому світі у другому десятилітті XXI століття. На основі цих постановок автор розглядає проблему взаємозв'язків між римськими п'єсами, національними театральними установами та уявленнями про історію, час і прогрес.

Ключові слова: Шекспір, римські п'єси, історія, час, Рим, Юлій Цезар, націоналізм, національний театр.

¹ Цей матеріал був презентований автором як публічна лекція у Львівському національному університеті імені Івана Франка, що відбулася в рамках ініційованого Українським шекспірівським центром проекту «Дні Шекспіра в Україні – 2018» (квітень – травень 2018 р.). Англomовна версія була опублікована під назвою «Nationalisms, national theatres, and the return of Julius Caesar» у збірнику *Rome: Transnational Shakespeare*, ed. Daniela Guardamagna, (Oxford: Peter Lang, 2018).

IV. Шекспірівський дискурс

Достоїнство кращих текстів англійського Ренесансу щонайменше наполовину визначається тим, що вони не обмежувалися лише Англією чи Відродженням. Найбільшою мірою це стосується п'єс, можливо тому, що театр за своєю природою є формою мистецтва, яка не в ладах із щоденним послідовним плином часу. У приміщенні театру ми на власному досвіді можемо відчутти безпосередню причетність до шоу, яке, по суті, є лише повторенням чогось такого, що недавно було скомпоноване під час репетицій. До того ж, коли йдеться про постановки римських п'єс Шекспіра, чий оповідний зміст може датуватися двохтисячолітньою давниною, а лексика бути шістнадцятьма століттями молодшою, то костюмування і дизайн таких вистав можуть відповідати будь-якому історичному часові. Яскравим прикладом служить, приміром, загострення інтересу до «Юлія Цезаря» у другому десятилітті XXI ст. яке спостерігається в усьому світі. Зазвичай цю п'єсу з канону сценічного Шекспіра більше поважали, аніж любили, однак у проміжок часу між 2012 та 2017 роками вона виявилася напрочуд актуальною.

Виставу «Юлій Цезар» (першу із задуманої серії повністю жіночих постановок Шекспіра), в якій дія відбувається у жіночій в'язниці, Філліда Ллойд поставила в лондонському театрі *Donmar Warehouse* у 2012 році (згодом – у 2016 році – її було відновлено разом із черговими версіями «Генріха IV. Ч. I» та «Бурі»)². Того ж таки 2012 року театральна інтерпретація Грегорі Дорана, в якій дія переноситься у сучасну Африканську республіку, стала одним із головних внесків Королівської шекспірівської кампанії до програми Всесвітнього шекспірівського фестивалю, що супроводжував Олімпійські ігри в Лондоні. Наступного року Джонатан Манбі у

² Детальніше про ці постановки див.: *Harriet W. Brutus and Other Heroines: Playing Shakespeare's Roles for Women.* – London : Nick Hern, 2017.

Шекспірівському театрі в Чикаго поставив «Юлія Цезаря», де події розгортаються начебто в сучасних Сполучених Штатах (на про-цезарських банерах, розміщених його прихильниками під час спектаклю, дрібним шрифтом зазначалося: «Сплачено Комітетом за переобрання Юлія Цезаря»).

У 2015 році румунський режисер Сільвіу Пуркарете разом із угорськомовною трупю *Teatrul Maghiar* поставили цю Шекспірову п'єсу в Клузі та у Національному театрі імені Маріна Сореску в Крайові. Наступного року також у Румунії американський режисер Пітер Шнайдер (до нього я ще повернусь) здійснив постановку, яка стала головною подією в театральному житті цієї країни і яку можна було подивитися у Крайові на Міжнародному шекспірівському фестивалі, присвяченому річниці з дня смерті великого драматурга. У тому ж таки сезоні Рюносукє Кімура разом із трупю *Kakushinhan* поставили «Юлія Цезаря» у токійському *Big Tree Theatre*, а наступного 2017 року Шана Купер запропонував власну інтерпретацію цієї п'єси на Шекспірівському фестивалі в Орегоні. Тоді ж Ангус Джексон представив її як першу п'єсу в рамках року римськості «ROME MMXVII», проголошеного Королівською шекспірівською компанією. Втім, постановку Джексона – єдину із новітніх інтерпретацій, де режисер наважується на авангардне художнє рішення – одягти персонажів у тоги, – досить швидко затьмарив чудовий сучасно костюмований «Юлій Цезар» Роберта Гейсті, який було поставлено у шеффілдському театрі «Крусібл» (*Crucible*) із Семюелом Вестом у ролі Брута, Зої Вейтс у ролі Кассія та командою волонтерів з аматорського театру, які зробили римський натовп більше схожим на юрбу сучасних пересічних громадян, аніж акторську групу. У 2018 році постановку Гейсті, у свою чергу, витіснив із уяви британських глядачів аналогічним чином осучаснений «Юлій Цезар» Ніколаса

IV. Шекспірівський дискурс

Гайнтера (що був поставлений у його новому *Bridge Theatre*) з Беном Вішоу в ролі Брута та Мішель Фейрлі в ролі Кассія. Проте, жодна із згаданих театральних інтерпретацій не викликала такого широкого інтересу громадськості, такого глибокого обурення ЗМІ та такого величезного політичного резонансу, як вистава Оскара Юстиса в *Public Theater* у Центральному парку Нью-Йорка влітку 2017 року. Це був «Юлій Цезар», у якому Цезарю і Кальпурнії навмисно було надано подобу президента Трампа і його першої леді Меланії.³ Відголос цього спектаклю із сценою вбивства Дональда відчули, схоже, навіть політично незаангажовані мешканці віддаленого, провінційного Стретфорда-на-Ейвоні: цитую електронний лист, надісланий бібліотекаркою Шекспірівського інституту Карін Браун у жовтні 2017 року, «У школі, де навчається моя донька, сьогодні дозволили костюми на Гелловін. По дорозі туди вранці ми крокували за чотирифутовим Дональдом Трампом у закривавленій сорочці».⁴

Ця стаття починається з огляду останніх театральних інтерпретацій «Юлія Цезаря», далі ж ми у більш широкому плані розглянемо співвідношення між римськими п'єсами, національними театральними установами та уявленнями про історичний час. Роблячи припущення, що нинішня хвиля швидких постановок на злобу дня насправді почалася ще у 1599 році, я спробую з'ясувати, як римські п'єси взагалі, та «Юлій Цезар» зокрема, протягом чотирьох століть сприяли зростанню популярності Шекспіра в різних національних державах по

³ Про постановку Юстиса і відгуки на неї див.: *Eustis Oskar*, 'Julius Caesar: a Note' (2017). URL: <https://publictheater.org/Julius-Caesar/>, accessed July 14 2017; *Paulson M.* 'Oskar Eustis on Trump, 'Julius Caesar' and the Politics of Theater' / *New York Times*. – 2017. – June 13. URL: <https://www.nytimes.com/2017/06/13/theater/donald-trump-julius-caesar-oskar-eustis.html>, accessed July 14 2017.

⁴ *Karin Brown*, private e-mail, October 30th 2017.

всьому світі. Особливо мене цікавитиме те, як змінювалися зміст поняття «історія» та сприйняття цих п'єс, і що може розказати нам про версію часу, закодованого у текстах Шекспіра, опис того, як різні театральні установи в різних країнах намагалися кооптувати їх,

Шекспірівський Рим, де б його не намагалися інсценувати, навмисно заплутує або, принаймні, ускладнює наше розуміння історії. У просторово-часовому континуумі навколо цього драматурга завжди виникають імпульси турбулентності: врешті-решт, він, за словами Бена Джонсона, належить не одному століттю, а всім епохам, тож навіть у 400-й день його народження Ян Котт назвав його «нашим сучасником» у назві книги, яка стала класикою критики часів холодної війни.⁵ Згадані вище імпульси можуть перетворюватися на позитивні хвилі, коли предметом уваги Шекспіра стає Вічне місто.

У п'єсі «Юлій Цезар» Кассій над тілом щойно вбитого імператора дивним чином передрікає власну театральну канонічність словами, в яких поєднуються думки про те, що за інших часів і в іншому місці вбивство Цезаря може бути представлене у вигляді розваги і що в політичній історії людства воно може безліч разів повторюватися:

*Проминуть віки,
І в тих державах, що колись постануть
На ще незнаних мовах подвиг наш
Актори гратимуть. (III.i.112-114)*

Оскільки Кассій звертається не лише з театральної сцени, але і з місця подій 44 року до Різдва Христового, то може виникнути запитання: а до якого часу він сам

⁵ *Kott J. Shakespeare Our Contemporary / tr. Boleslaw Taborski with a preface by Peter Brook. – London : Methuen, 1964.* Ця книга має доволі заплутану едиційну історію: спочатку вона була опублікована у різних версіях польською та французькою мовами, але пік її впливовості припав саме на згадане англійське видання 1964 року.

IV. Шекспірівський дискурс

належить? Для багатьох народів, що розвиваються, як я далі продемонструю, відповідь є наступною: це наш час, світанок пробудження людства, момент, коли ми також відчули себе гідними спадкоємцями Шекспіра і Риму. Цілком можливо, що саме так із самого початку відбувалося і в Англії. Я спробую навести ряд прикладів, узятих із минулих і теперішніх часів, аби показати, що все це було актуальним і для багатьох інших країн.

Лондон, 1599 рік

Думку про те, що класичний Рим, у всій своїй когутності й пишноті, може бути перенесений із минулого в сучасність, зазвичай пов'язують із поняттям Ренесансу. На нього ж ми часто посилаємося, коли говоримо про весь Шекспірівський період. У ренесансних уявленнях про те, що досягнення Риму можуть бути відтворені й за межами класичної Італії, одним із найважливіших було поняття *translatio imperium* – рух імперії на захід. З Трої до Греції, з Греції до Риму, з Риму до – [вказіть тут назву вашої колишньої честолюбної провінції].

Завдяки спільним зусиллям історика Вільяма Кемдена і монарха Якова I – короля, настільки ідеалістичного, що він сподівався об'єднати Шотландію з Англією, Ірландією та Уельсом, аби створити з них стабільну політичну єдність, – територія, на якій жив Шекспір, ще за часів його життя почала знову називатися «Британією» (*Britannia*),⁶ хоча навіть те місто, де він працював, – попри своє гордове середньовічне найменування «Тройноваунт» (*Troynovawunt*), – на вигляд усе ще залишалося напівфабрикатом. Щоправда, й воно також змінювалося. Наприклад, протягом першого десятиліття по смерті Шекспіра Ініго Джонс почав працювати над

⁶ Перше видання кемденівської національної історії «Британія» (*Britannia*) з'явилося у 1586 році. Останнє латинське видання (1607) і перше видання англійською мовою (1610) містять присвяти Якову I та великі мапи.

шокуючо-язичницьким зовнішнім виглядом церкви Святого Павла у Ковент-Гардені⁷ (1631–1633), над новим класичним портиком для собору Святого Павла (з 1621 по 1630-ті) та над Банкетним домом (*Banqueting House*) у Вайтхоллі (1622). Звісно, що найкращі часи Банкетного дому припали на той недовгий період, коли Британія серйозно переймалася переосмисленням класичного республіканізму, коли ця будівля прислужилася фоном для страти Карла I у 1649 році. Втім, ще за часів правління Єлизавети і Якова висловлювалися думки, що нова Троя може стати також і новим Римом. І говорилося це в театрі. Бен Джонсон, приміром, створив діалог, який супроводжував в'їзд короля Якова через тріумфальну арку з написом «Лондіній» (*Londinium*) під час його візиту до свого першого Вестмінстерського парламенту в 1604 році.⁸ Однак інша потенційно римська споруда в Лондоні на той час уже зазнала суттєвої переробки. Коли Джеймс Бербідж побудував неподалік колишнього монастиря в Шоредічі свою новаторську публічну залу для глядачів у стилі амфітеатру, він міг би назвати її на звичний манер – *The Playhouse*, але цього, звісно, не зробив. Натомість у 1576 році Лондон отримав першу за понад тисячу років громадську будівлю, назва якої була варіантом не дуже відповідного латинського терміну – *The Theatre*. Голландський турист Йоганнес де Вітт у 1590-х роках відвідав глядацький будинок *Swan* у Бенксайді. І сьогодні усім нам відомий намальований

⁷ Прим. перекладача: Ковент-Гарден (*Covent Garden*) район в центрі Лондона, в східній частині Вест-Енду, що пов'язаний із фруктовим та овочевим ринком, який раніше розташовувався на центральній площі. Сьогодні є популярним місцем шопінгу та визначною туристичною пам'яткою разом із розташованим тут Королівським Будинком Опери, відомим також, як «Ковент-Гарден».

⁸ *Jonson B. The King's Entertainment (1604) // The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson / eds. Bevington D., Butler M., Donaldson I. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – Vol. 2. – P.419–469.*

IV. Шекспірівський дискурс

ним ескіз, чи, принаймні, копія його друга Арендта фон Башеля, яка зберігається в бібліотеці Утрехтського університету.⁹ Але значно рідше ми згадуємо про текст, що пояснює цей ескіз, де автор спогадів латинською мовою наголошує, що однією з найбільш вражаючих речей у Лондоні є те, що там можна зустріти римські театри. Наявність у столиці такого театру – закладу, який дозволив зробити кар'єру Шекспірові, – була, безперечно, ознакою неокласицизму. Отже, коли у 1599 році Слуги лорда-камергера знову встановлювали балки своєї неоримської штаб-квартири «Театру на Південному березі» під виглядом «Глобусу», вони були учасниками важливої культурної події, що повторюється за різних часів у різних країнах світу. Однією з перших, якщо не найпершою із поставлених там п'єс, був, звісно ж, «Юлій Цезар» – вистава, яка, завдяки незграбному виконанню двох ролей та музичним годинникам, розмивала відмінності між стародавнім Римом і тогочасним Лондініумом.¹⁰

Можливо, національне державотворення в Європі Нового часу та доби Просвітництва потребувало певного внеску в хоча б часткове відновлення Риму. (Найкращим прикладом тут, мабуть, є Швейцарія. Це країна, яку зазвичай називають по-різному: або *La Suisse*, або *Schweiz*, або *Suizzera*, але в нашому занепалому багатонаціональному сьогоденні вона може офіційно назвати себе, лише звернувшись до латинської назви місцевого племені, яке Цезар у «Записках про Галльську війну» йменує як *Confederacio Helvetica*, СН). З XVI по XX століття по всій Європі місцеве населення, можна сказати, починало ототожнювати себе з унікальною культурною ідентичністю, яка вимагала самовизначення

⁹ Utrecht University Library, MS 842, fol. 132r.

¹⁰ Про датування «Юлія Цезаря» та його тогочасну злободенність див. Вступ Девіда Данієла до його видання Arden 3, 1998, Р. 1–37.

й виражала готовність видавати себе за давно померлих італійців у тогах, чи, принаймні, створювати потрібний для цього фон.

Нам невідомо, наскільки це відчувалося в «Глобусі»: у його копії в Лондоні досі не вщухають суперечки стосовно того, чи підкреслював, приміром, потворний рожевий штучний мармур класичність сценічних колон і трону в шекспірівському «Глобусі». Продовжуються також і дискусії з приводу того, чи вправі ми після 1603 року, коли відбулося підвищення статусу постійної трупи «Глобусу» до *King's Men*, вважати її субсидованою національною установою, такою собі першою Королівською Шекспірівською компанією. Немає сумнівів, що, коли протягом двох наступних століть з'являлися повноцінні національні театри, їхня архітектура досить однозначно орієнтувалася на славетний Рим. Їхні фронтони, колони та статуї муз наштовхують на думку, що більшість національних театрів вісімнадцятого і дев'ятнадцятого століть – чи то Німецький національний театр у Веймарі, Чеський національний театр у Празі, Міський театр у Відні, чи якийсь інший із численних зразків цього величного театрального стилю – об'єднувало бачення Європи керованою єдиним політичним утворенням, що претендує на походження від Римської імперії. Це могла бути чи то Священна Римська імперія, чи то Наполеонівська, чи то Німецька або ж Російська. Але таке відчуття спільності високої латинської культури, контрольованої імператорами пізніших часів, часто суперечило патріотичним місіям окремих національних театрів, які, попри схожі на Пантеон фасади, мали повноваження підтримувати місцеву народну драму у протистоянні з неокласицизмом імператорських дворів. Подібно до того, як сама назва «Глобус» натякає на те, що тут глядач може побачити не лише зразки вітчизняної драми, але й драматичні твори з усього світу, так і

IV. Шекспірівський дискурс

національні театри виконують суперечливу подвійну місію: плекати і відстоювати національні драматичні традиції та одночасно популяризувати спільну класику світової драматургії. Досить часто специфічний шекспірівський ракурс зображення Риму дозволяє узгодити згадану суперечливість: саме це і є причиною того, що в сучасному світі майже кожний національний театр, як це не дивно, має зображення Шекспіра десь на видному місці.

Париж, 1680 рік

Найдавніший (а може й ні), театр «Комеді Франсез» (*Comedie Francaise*), що був побудований у 1680 році ще за часів Людовіка XIV, служить найпростішим прикладом, який ілюструє характер тогочасної рецепції шекспірівських римлян, адже його керівники рідко помічали протиріччя в одночасній підтримці французької культури і загальноєвропейського неокласицизму, вважаючи, що вони мають бути схожими.

І справді, нинішні назви деяких національних театральних будівель у Парижі засвідчують, що таке ставлення все ще зберігається: сьогодні, приміром, це театр «Одеон» (*Odeon, Theatre de l'Europe*).¹¹ А тоді – у XVII столітті – французькі драматурги почували себе цілком впевнено, коли рідною мовою писали нові п'єси про Рим. Тож і на знаменитому портреті авторства Ніколя Міньяра (бл. 1650) Мольєр – перший актор і керівник «Комеді Франсез» – зображений саме у вигляді Корнелієвого Цезаря, а не Шекспірового, адже про

¹¹ Нинішній розподіл праці між головною штаб-квартирою «Комеді Франсез» у Салле-Рішельє та «Одеоном» чітко ілюструє поділ повноважень між більшістю національних театральних установ: у Салле-Рішельє, зазвичай, можна побачити нові інтерпретації французької класики, що здійснюються в Парижі, а в «Одеоні» – постановки інших європейських класиків, нерідко у виконанні приїжджих труп.

драматургію англійця художник не міг знати. Перші п'єси Шекспіра «Комеді Франсез» взагалі поставить лише наприкінці XVIII століття, та й то в адаптованих версіях Дюссі. Найпершим став екзотичний і майже невпізнаваний «Отелло» 1787 року. І навіть у розпал запізнілої моди 1830-х років французи воліли дивитися романтичного Шекспіра, а не класичного, його «Ромео і Джульєтту», «Гамлета» і «Сон літньої ночі», а не римські п'єси, які увійшли до репертуару французьких театрів значно пізніше.

Для мейнстріму французької культури Шекспір почасти залишався сучасником Дюма і Берліоза, тим, чію цінність більшою мірою визначало вміння зображувати привидів, бурі, фей та середньовічних шотландців, аніж інтерпретації канонічних подій античної історії. Так тривало аж до Антуанових постановок «Юлія Цезаря» у 1907 році та «Коріолана» у 1910 році, коли римські п'єси мали великий успіх на сцені *Comedie Francaise*.¹²

Лондон, 1816 рік

В Англії неокласицизм мав значно менший вплив, хоча певний час він йшов у авангарді поступового руху до боготворіння Шекспіра як творця національної драматургії. Джон Драйден переробив «Антонія і Клеопатру» на французький лад, створивши власну п'єсу «Все заради кохання» (1678), а Томас Отвей у 1680 році, коли у Франції було засновано *Comedie Francaise*, додав римські мотиви до «Ромео і Джульєтти», перетворивши цю старомодну трагедію на «Історію та падіння Кая Марія» (“*The History and Fall of Caius Marius*”).¹³

¹² Детальніше про «Комеді Франсез» і Шекспіра див.: *Rivier E. Shakespeare dans la maison de Moliere. – Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.*

¹³ Існує неписане правило: не цитувати цю п'єсу без згадки найвідомішого її рядка: «О Маріє, Маріє, чому ти Марій?»

IV. Шекспірівський дискурс

Текст «Юлія Цезаря» протягом 1670–1710-х років неодноразово підлаштовувався під класицистичні канони заради створення версії, яка, поміж іншим, рішуче підтримала б лібертаріанські ідеали, проголошені Брутом. «Образливо бачити нещастя своєї країни», – заявляв герой у рядках, доданих до його слів про самогубство. І це робило його смерть не стільки вибаченням перед Цезарем, скільки викликом його духові:

Тож Брут завжди бореться за Свободу

(заколює себе)

Бідний рабський Рим, прощай!

Цезарю, тепер відпочивай ...

Вбити тебе мені хотілося вдвічі менше.¹⁴

З початку вісімнадцятого століття і аж до дев'ятого англійські глядачі бачили вмираючого Брута патріотом і республіканцем, а версії на багатьох інших мовах лише наслідували цей приклад,

Втім, підлаштовування диких хащ шекспірівського оригіналу під вимоги відроджених Римлян припинилося вже наступного століття. Однією із імпліцитних і водночас експліцитних вимог ініційованого Девідом Гарріком у 1769 році «Стретфордського ювілею», наприклад, був заклик, ставитися до Шекспіра як до рідного, на щастя, малоосвіченого автора, а не європейського гуманіста, оскільки британська культура природним чином перевершує класичну. Як співалося в одній із пісень, складених Гарріком для цього романтичного фестивалю прихильників Барда: “*Our Shakespeare compared is to no man, / No Frenchman, nor Grecian, nor Roman*” («Не порівняти

¹⁴ *Davenant W., and Dryden J. (1719) [attributed adaptors], The Tragedy of Julius Caesar... as it is now acted... Dublin.* Про цю версію та сприйняття політики Юлія Цезаря за часів Реставрації і у XVIII столітті див.: *Dobson M. Accents yet unknown: canonization and the claiming of Julius Caesar // The Appropriation of Shakespeare / ed. Marsden J. – Hemel Hempstead : Harvester-Wheatsheaf, 1991. – P. 11–28.*

нашого Шекспіра ні з ким іншим, / Ні з Французом, ні з Греком, ні з Римлянином»). Однак дехто все ж таки вважав, що шекспірівський патріотизм цілком може узгоджуватися з амбіційним прагненням представити римську минувшину як лондонське сьогодення. Критик Френсіс Джентльмен, приміром, представляючи адаптований до сцени текст «Юлія Цезаря», що був опублікований 1773 року у виданні Джона Белла, нарікав, що цю п'єсу ставлять не так часто, як мало би бути, саме через те, що вона нібито не відповідає Гарріковим вимогам. Рішення, на його думку, полягає у тому, що Парламент повинен щороку замовляти виставу, а національна освітня система має виконувати накази законодавців: «Ми хотіли б, аби наші сенатори щорічно опікуватися ним [«Юлієм Цезарем»]; аби кожен знав більшу його частину напам'ять; аби його періодично ставили як в університетах, так і в кожній публічній школі. Тоді автор набуде великої шани й заслуженої слави, а публіка отримає, і ми в цьому не сумніваємося, величезну користь».¹⁵ Називаючи членів парламенту «сенаторами», Френсіс Джентльмен ясно натякає на те, що фінансування постановок повчальної трагедії стосувалося б не тільки Шекспіра, але й Риму. Десятьма роками потому його підтримає головний наступник Гарріка як шекспірівського актора-режисера – Джон Філіп Кембл (1757–1823). Він залишається одним із небагатьох британських акторів, що писали латинські вірші, а його кар'єра в якості керівника королівських театрів «Друрі Лейн» (1788–1801) та «Ковент-Гарден» (1803–1817) значною мірою була присвячена тому, щоб продемонструвати у сценічному мистецтві й архітектурі, що патріотичність Шекспіра і претензія на те, що він є справжнім спад-

¹⁵ Bell's Edition of Shakespeare's Plays... With Notes Critical and Illustrative; By the Authors of the Dramatic Censor. 9 vols. / [Gentleman F., ed.]. – London : Bell, 1773-1774. – V, Julius Caesar. – P. 3.

IV. Шекспірівський дискурс

коємцем Риму, – речі цілком сумісні. У ті часи, коли Лондон, як завжди, протистояв у культурному змаганні з Парижем, Кембл використовував римські п'єси Шекспіра як знаряддя для декласицізації неокласиків, намагаючись зрівняти авторитет Шекспіра і Рима та побудувати свій театр як міцну контрреволюційну національну інституцію.

Найбільшими розчаруваннями у кар'єрі Кембла, зрештою, стали заборони «Юлія Цезаря» і «Коріолана» після страти французької монаршої сім'ї у 1793 році, аби шекспірівське зображення бунтів і вбивств не стало заразним для буйних лондонських театралів.¹⁶ Навіть якби Кембл і не відчував ненависті до Французької революції, то й тоді згаданих подій йому було б достатньо, щоб відмовитися грати Кая Марція до 1805 р., а Брута – до 1812 р. Однак, навіть переживаючи страшний стрес, Кембл не втрачав можливості ствердити статус Ковент-Гардена як рівновеликий статусу Форуму. Зокрема, коли у 1808 році його театр згорів, він нарікав у найкращій трагічній манері: «З усього цього величезного скарбу тепер нічого не залишилося, окрім АНГЛІЙСЬКОЇ ЗБРОЇ над входом у театр та РИМСЬКОГО ОРЛА, що самотньо стоїть на ринковій площі!»¹⁷

Ця пожежа, однак, надала Кемблу нову можливість виразити своє бачення національного театру, як такого, що мав би одночасно залишатися вірним Шекспірові та сприяти власному самоототожненню зі шляхетними римлянами. Він запросив архітектора Роберта Смірка, аби той створив справжній храм драматичного мистецтва, з портиком, колонами та рельєфними зображеннями, надихаючись фризами Парфенону, які саме в той час

¹⁶ Про Кембла і римські п'єси див.: *Dobson M. John Philip Kemble // Great Shakespeareans / ed P. Holland. London: Continuum, 2010. – Volume II: Garrick, Kemble, Siddons, Kean. – P. 55–104.*

¹⁷ *Boaden J. Memoirs of the Life of John Philip Kemble, 2 vols. – London : Longman, 1825. – Vol. 2. – P. 516.*

вивозилися до Лондона.¹⁸ Класичне минуле вкотре приїжджало як примусовий подарунок Лондону. Лі Гант, що був присутній на відкритті театру, описав нову будівлю як «класичну й розкішну в усьому», приділивши у своєму коментарі найбільшу увагу саме її тематичному інтер'єру: іонічні імітаційно-порфірні колони над великими сходами, бронзові світильники у грецькому стилі на триногах, копії відомих класичних статуй у фойє та нова статуя Шекспіра (авторства Россі) у вестибюлі. Особливо його втішила декоративна завіса на сцені, що була покликана узгодити класицизм із духом окремих сучасних національних канонів. «Її оформлення, – як зауважував Гант, – відповідало класичному стилю та включало присвячений Шекспіру храм, зображений у перспективі таким чином, що погляд наближався до нього крізь два ряди статуй засновників драматургії різних народів – Есхіла, Менандра, Плавта, Лопе де Веги, Бена Джонсона, Мольєра та ін.»¹⁹

Попри усі сподівання на августіанський мир, ця будівля понад 100 ночей поспіль буде ареною безладдя, оскільки вільнонароджені британські театри дуже образяться, коли глядацький зал Кембла, розширивши простір для приватних бенуарів аристократів, підвищить ціни на вхід до зменшеного партеру для простолюдинів.²⁰ Та щойно пил розвіється, Кембл здійснить свої кульмінаційні шекспірівські постановки – довгоочікуване відновлення «Юлія Цезаря» (1812) та нову переробку «Коріолана» (1811).

В обох виставах в якості мармуру Кембл використав шекспірівську римську цеглу, замовивши величезні

¹⁸ Ці скульптурні зображення збереглися досі, будучи вбудованими у фасад Ковент-Гардена – нинішнього Королівського оперного театру.

¹⁹ Leigh Hunt's Dramatic Criticism, 1808–1831 / eds. Houtchens L.H., Houtchens C.W. – New York : Columbia University Press, 1949. – P. 26–27.

²⁰ Див.: Baer M. Theatre and Disorder in Late Georgian London. – Oxford : Clarendon Press, 1992.

IV. Шекспірівський дискурс

декорації, що зображали досконалий, супер-римський Рим із спорудами в стилі епохи Августа, а то ще й більш пізніх часів, набагато пізніших за ті події, що були драматизовані Шекспіром. Елегантно розгортаючись на фоні штучно-мармурового міського пейзажу, багатолюдні сцени спектаклю засліплювали глядачів Ковент-Гардену. Вихід Цезаря у другій сцені «Юлія Цезаря» супроводжували 106 акторів, які залишали її через повномасштабну тріумфальну арку, а у Віщуна був свій власний вітар із священним полум'ям. Перед самим вбивством весь Сенат засідав у Капітолію, а Цезар сидів на троні між священиками, лікторами й охоронцями; згодом Капітолій був замінений на такий же розкішний і велелюдний Юліанський Форум. Таким самим було й ставлення до більш раннього Риму «Коріолана», як засвідчують Годжкінсові малюнки 1811 року, що зберігаються у Британському музеї.²¹

Ідеологічна складова останньої постановки стала ще виразнішою, коли Кембл обрав саме «Коріолана» (з короткою п'єсою Гарріка про свій власний ювілей у якості дивертисменту) головною подією 23 квітня 1816 року. Отже, двохсоту річницю з дня смерті національного поета Британії Кембл відзначив виконанням ролі, яка стала його візитівкою, зігравши героя, що був занадто римським навіть для самого Риму. Кембл сам кинув

²¹ Про ці постановки див.: *Ripley J. 'Julius Caesar' on Stage in England and America, 1599–1973.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1980; *Ripley J. 'Coriolanus' on Stage in England and America, 1609–1994.* – Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1998. Рецензенти «Юлія Цезаря» і «Коріолана» відзначили й високо оцінили платонічний підхід Кембла до зображення міста та до самого драматурга. Згідно з *Bell's Weekly Messenger*, у «Коріолані» Кембл «заглибився у задум поета і представив нам римлянина таким, яким його зміг би змалювати, приміром, Вергілій. Важко уявити щось більш величне. Це була епічна картина – не того, яким насправді був Рим, і не того, ким був Коріолан, а того прекрасного ідеалу Рима і Коріолана, який існував в уяві Вергілія, Шекспіра і містера Кембла». *Bell's Weekly Messenger*, June 29, 1817.

виклик натовпу, і тепер його особистий авторитет як актора-постановника, вага його театру як святині національної культури, претензії Великобританії стати новим Римом, а також значення Шекспіра як національного поета були вдало пов'язані з фігурою Кая Марція Коріолана.²² Після перемоги під Ватерлоо минув лише рік: Французька імперія і театр «Одеон» знову повернулися і розвіювали її дух.

Навіть тоді, коли Кемболового Кая Марція вбивали вольськи, Шекспір проголошував пришествя *Rex Britannica* (Британського миру). Поза сценою ті почесті, які Кембл змушений був надавати Коріолану, мали б сподобатися реальному прототипу цього римлянина Герцогу Веллінгтону – переможцю, бійцю правого крила прихильників Шекспіра, вшанованому найкращою неокласичною статуєю Лондона «Ахілл Вестмакотта» (*Westmacott's Achilles*) і, врешті-решт, винагородженому посадою прем'єр-міністра.

Вашингтон, округ Колумбія, 1865

Тут маємо місце для чогось більшого, ніж побіжна згадка про те, що до кінця XIX століття очевидне ототожнення Лондона Кембла з Римом Шекспіра поширилося ще далі на захід. «Юлій Цезар» став ключовим текстом для США після того, як декілька місцевих газет 2 грудня 1773 року підняли громадян Бостона проти податку на чай словами «Друзі, брати, земляки ...». Забудова американської столиці кінця XIX століття дивним чином нагадувала одну із сценічних декорацій Кембла, грандіозне архітектурне втілення химерних неокласичних будівель, разом із невеликою кількістю згадок про секс, допома-

²² З цього приводу див.: *Poole A. Relic, pageant, sunken wrack: Shakespeare in 1816 // Celebrating Shakespeare: commemoration and cultural memory / eds. C. Calvo and C. Kahn. – Cambridge: Cambridge University Press, 2015. – P. 57–77.*

IV. Шекспірівський дискурс

гало «Юлію Цезарю» почуватися по-домашньому на сторінках навчальних програм американської вищої школи. Шекспірівський вимір у Вашингтоні, з його власною реінкарнацією Сенату, стане ще більш помітним у 1932 році, коли прямо на Капітолійському пагорбі буде побудовано Шекспірівську бібліотеку Фолджера. Уздовж стіни бібліотеки, яка безпосередньо дивиться на сусідній Капітолій, розташовано дев'ять рельєфних панелей із зображеннями сцен із п'єс Шекспіра, причому на одній із центральних панелей, що в даному контексті видається цілком природним, представлено вбивство Цезаря. Ролі Антонія і Брута, до речі, вважалися центральними в американській театральній традиції ще з часів Едвіна Форреста – славнозвісного Антонія тієї доби, коли вбивця Лінкольна Джон Вілкс Бут і шекспірівський Брут привертали увагу як на сцені, так і поза нею. У контексті цієї статті можна пошкодувати, що в ніч убивства Лінкольн вирішив відвідати не «Національний театр», а іншу вашингтонську будівлю – драмтеатр Форда, і що п'єсою, яку він дивився, був не «Юлій Цезар».²³ Лінкольн, звісно ж, аж ніяк не був останнім президентом, якого порівнювали з Цезарем, і сучасний стан справ у США давав постановникам Шекспіра чимало шансів для драматизації вбивства ще задовго до успіху вистави Юстіса у 2017 році.²⁴

Цей американський вимір в історії п'єси дозволяє глибше зрозуміти румунську постановку Пітера Шнайдера у 2016 році, а також зовсім іншу історію Шекспірового Риму в національних театрах Східної Європи, до яких ми маємо звернутися далі.

²³ Звичайно, дуже шкода, що Лінкольна взагалі було вбито.

²⁴ Про «Юлія Цезаря» в США див. також: *Dobson M.* 'Let him be Caesar!'// *London Review of Books*, 29 (15). – 2007. – August 2. – P. 15–17.

Рига, 1900

Щось подібне до трюку Кембла, який створив шекспірівський неокласицизм на противагу французькому, сталося і в Німеччині, де «Юлій Цезар» був першою шекспірівською п'єсою, повністю перекладеною у 1741 році, і де римські п'єси посідали чільне місце в шекспірівському репертуарі театрів з часів Герцога Саксен-Мейнінгена і аж до Брехта, Гайнера Мюллера й далі.

Однак, перш ніж повернутися до Шнайдера і Стретфорда, я хочу навести два несхожі між собою європейські приклади, коли постановки римських п'єс Шекспіра на національних мовах мали зовсім іншу валентність. У першому випадку вони спрямовувалися не проти Франції, а проти Німеччини та Росії, натомість у другому – насамперед проти турків і Австро-Угорщини. У Європі, як ми уже з'ясовували, зростання національної свідомості разом із поширенням перекладів відбувалося в різні часи, тобто Шекспірівський канон був зміщений у часі. У Німеччині, приміром, Шекспір більше належить Просвітництву та «Бурі й натиску», аніж Тюдорівській добі; у Франції Шекспір – романтик, а в Британії він, разом з іншим, залишається у центрі тривалого протистояння між егалітарною і консервативною модифікаціями національної культури, яке розпочалося ще у театрі Кембла. Натомість у Східній та Центральній Європі Шекспір здебільшого сприймався як радикальний романтичний націоналіст, а після 1848 року – року національно-визвольних рухів і «Маніфесту комуністичної партії» – його п'єси навіть потрапили до масової культури. Іноді там цілі національні театральні заклади створювалися так, ніби вони мали служити «спільним амвоном», з якого Цинна і Касій вигукували б: «Свобода! Воля! Тиранія вмерла! ... Свобода, воля і рівність!» (III.i.76, 80).

У Ризі – тодішній провінції Російської імперії – тривалий час урядували німецькомовні поміщики, тож

IV. Шекспірівський дискурс

перекладання Шекспіра на латиську мову, що вважалася мовою неосвічених селян, завжди виглядало як сміливий політичний акт. До 1890 року в місті було два справжніх театри: один – для освіченої німецькомовної публіки, інший – для освіченої російськомовної публіки. Для латишів там ще донедавна був лише один клубний театр для розваг, більше схожий на сарай. Та велична неокласична будівля, що раніше була німецькомовним театром, сьогодні належить Національному театру опери і балету Латвії. До наших днів над аркою авансцени збереглися скульптурні портрети чотирьох великих класиків німецької драматичної традиції, які попарно дивляться один на одного: Гете і Шиллера, Шекспіра і Вагнера. До 1910 року німецький театр серйозно суперничав із чудовим російськомовним театром, побудованим у стилі модерн. Це змусило конкурентів зобразити барельєфні профілі Мольєра і Шекспіра на боковій стіні свого театру, аби продемонструвати зв'язок російської драматичної традиції із європейською драматургією. Згадані профілі, до речі, й сьогодні пильно вдивляються у водостічні труби. Як стверджує латвійська емігрантка Лаура Райдоніс-Бейтс, протягом першого десятиліття ХХ століття ці два театри змагалися один з одним, майже одночасно ставлячи «Гамлета», а згодом з'явився також і місцевий латиськомовний «Гамлет». Першою ж п'єсою Шекспіра, поставленою національною мовою, тут, як і в деяких інших європейських країнах, був «Венеціанський купець» (1884) – напіваматорська вистава з музичними вставками, яку в 1888 році було відновлено. Невдовзі націоналісти взяли за трагедії та поставили у 1900 році «Юлія Цезаря».

Як і в багатьох попередніх випадках, симпатія постановників цієї вистави була явно на боці змовників, які протиставлялися не тільки самому Цезарю, але й похідним від його імені «Кайзеру» і «Царю». Корисна

підказка стосовно того, як треба розуміти тогочасні постановки Шекспіра у Ризі, міститься в передмові перекладача: «Рим із самого початку був селянською державою: його мешканці займалися майже виключно землеробством і тваринництвом ... Їхнє житло (як і наше) – це прості глиняні хатинки з солом'яними дахами... Селяни склали ядро народу. Вони звикли до важкої фізичної праці, ... вони пишалися своїми громадянськими правами і тому мужньо боролися з ворогами вітчизни. Велика нерівність між кількома заможними господарями й більшістю населення не могла довго тривати ...».²⁵ І коли, нарешті, було повалено владу цезареподібних володарів, театр Шекспіра виявився готовим до тріумфу селянства. У 1918 році, скориставшись крахом царської Росії та поразкою Кайзера, Латвія остаточно проголосила себе незалежною республікою під час церемонії, що відбувалася на балконі російськомовного театру після того, як у його круглому барі була підписана конституція.

Отже, на цьому театрі нині висить табличка, яка називає його не тільки рідною домівкою національної драми, а ще й місцем народження Латвійської держави. Керівництво театру, до речі, впоралося з цим проєктом між постановками адаптації «Приборкання норавливої» на головній сцені. Цей колишній російськомовний театр став з того часу латиськомовним Національним театром Латвії. Або, принаймні, є таким сьогодні. Проблеми почалися тоді, коли колишні імперські господарі латишів зі сходу, увірувавши у власну визвольну місію, ще з більшим завзяттям знову взялися хазяйнувати в Латвії. Відомий у країні модерністський актор і режисер Едуард Смілгіс, який зіграв у 1922 році надзвичайно експресіо-

²⁵ *Adamovics F. Julijs Zesars (Riga, 1897), 4-5 / tr. and qtd. Raidonis Bates. L. (1998), Shakespeare in Latvia: the contest for appropriation during the nationalist movement, 1884–1918 (PhD, University of Chicago). – P. 60-61.*

IV. Шекспірівський дискурс

ністського Гамлета, був змушений залишити театральну сцену, коли в Ризі поступово встановилася радянська влада. Але ще перед тим він зробив останнє публічне попередження про загрози, яких можна очікувати від найближчих друзів. У 1934 році Смілгіс за власним перекладом поставив «Юлія Цезаря» у театрі «Дайлес», обравши собі роль не Брута чи Кассія, а саме Цезаря.²⁶

Румунія, 1844–2016

Останні мої приклади будуть стосуватися східно-європейської країни, що має не менш багату і буремну історію шекспірівських постановок, пост-романтичної національної держави, яка своє горде класичне спадкоємство проголошує у самій назві – Romania. Непомірно велика неокласична лоджія та вхід до центрального бухарестського відділення готелю «Новотел» – це все, що залишилося від столичного національного театру (1852 р.), який перетворився на руїни під час бомбардування у 1945 році. Тут також Шекспір із самого початку сприймався як почесний національний поет: у 1860-х роках у театрі вже ставився «Гамлет», хоча першою п'єсою Шекспіра, опублікованою в перекладі на румунську, був «Юлій Цезар» (1844 р).²⁷

²⁶ Про Шекспіра в Латвії див.: *Zeltina G. Sekspirs ar Baltijas akcentu.* – Riga : Latvijas Universitate Literaturas, Folkloras un Masklas Instituts, 2015. Ризька трупа залишалася престижною і за радянських часів, кілька її представників знімалися у шекспірівських екранізаціях Григорія Козінцева. Задовго до війни деяким євреям, які мешкали на території нинішньої Латвії, на їхнє щастя, вдалося втекти за кордон – тож Британія, а зрештою і Стратфорд, отримали від діаспори частинку латвійського театального ренесансу в особі Пітера Брука, народженого в Лондоні латвійськими єврейськими емігрантами.

²⁷ *Cinpoes N. Shakespeare's 'Hamlet' in Romania, 1778–2008.* – Lewiston, NY : Edwin Mellen, 2010. Я дуже вдячний організаторам заходу «*Shakespeare in Romania, Shakespeare in Lume*» в Румунській національній академії (квітень 2016 р.) за те, що вони ознайомили мене з цією книгою.

За часів комунізму після другої світової війни Румунія вважала себе законним спадкоємцем надбань Римської республіки, народного театру епохи Відродження та марксистсько-ленінського вчення, тож у 1973 році замість зруйнованого бомбардуваннями театру XIX століття у самому центрі Бухареста було побудовано величезну бетонну споруду – один із найбільших у світі національних театрів, який має щонайменше в чотири рази більшу площу сценічного простору, ніж його колега в Лондоні, і до того ж, у нього на даху розташований відкритий амфітеатр розміром з Епідавр.²⁸ Попри те, що репутаційні здобутки румунських політичних керівників вимагали постійного колообертання бюстів між фойє театру та підземними сховищами, одна скульптура завжди залишалася центральною – бюст Шекспіра (поета народів світу), створений Дімітре Пачуреа. Протягом 1980-х років саме Шекспір домінував у репертуарі театру, а також посідав чільне місце у всій колосальній будівлі, оскільки диктатор Чаушеску додав до її фасаду декілька тонн структурно недоречних бетонних романських арок у стилі модернізму, аби гармонізувати театр із своїм улюбленим амбітним архітектурним проектом – Палацом парламенту. Обидві будівлі стали монументами водночас і римлянам, і прогресу.

Тим часом, Чаушеску все більше робився схожим не на Брута, а на Цезаря, або ж, навіть, на Клавдія. У відомій постановці «Гамлета» 1985 року, яку влада безуспішно намагалася заборонити, Клавдій і Гертруда з усією очевидністю нагадували президента Румунії та його

²⁸ *Примітки перекладача:* Епідавр (др.-грец. Ἐπίδαυρος, грец. Επίδαυρος) — древнє місто в Греції, розташоване на північному сході Пелопоннеса, на східному узбережжі Арголідського півострова. За часів античності був центром невеликої області Епідаврії. Відомий руїнами древнього театру і храмом Асклепія.

IV. Шекспірівський дискурс

першу леді.²⁹ А найвідоміша репліка Гамлета, яку виголосив актор Іон Карамітру (*Ion Caramitru*), що грав роль Принца, пролунала не як слова з цієї п'єси, а як заклики з громадських трибун після вбивства в «Юлії Цезарі». У грудні 1989 року з танку на Університетській площі в Бухаресті ці слова кричали в телевізійну камеру новин у прямому ефірі: «Чаушеску втік! Ми вільні, ми перемогли! З нами Бог! Не стріляйте! Приєднуйтеся до нас!». Карамітру – один із небагатьох політиків, що не співпрацювали з попередньою владою, – був призначений на пост міністра культури у першому посткомуністичному уряді: однак через деякий час він повернувся з уряду до Шекспіра і тепер працює режисером у Румунському національному театрі в Бухаресті, зовнішній вигляд якого він з любов'ю відновив до жорстокої чистоти до-чаушесківських часів.

У наступні місяці після румунської революції 1989 року Карамітру відновив свого «Гамлета», поставленого у 1985 році, та гастролював із ним по всій Європі. Втім, найвідомішою поза межами Румунії шекспірівською виставою все ж таки залишається постановка однієї з римських п'єс, у якій мало віри в прогрес і доцільність відродження класичної цивілізації. 1992 року в Крайові Сільвіу Пуркарете (*Silviu Purcarete*) поставив «Тіта Андроніка» – п'єсу, дія якої відбувається у комбінованому Римі, де політичні інституції ранньо-республіканської доби та епохи розквіту імперії нібито співіснують у часі з варварськими вторгненнями періоду пізньої античності й, навіть, із фантастичним зруйнованим абатством постреформаційних часів. Як сценарій «Тіт» завжди збув поза часом: він один здатний зберігати візуальний слід ранньої історії, яка сама по собі є анахронічною, адже в наративі цієї п'єси два різні епізоди поєднуються

²⁹ Про «Гамлета» в Румунії див.: *Cinpoes N. Shakespeare's 'Hamlet' in Romania, 1778–2008.* – Lewiston, NY : Edwin Mellen, 2010. – P. 137–211.

настільки ж легко, як зображений у ній одяг поєднує елементи класичного, середньовічного і елізаветинського періоду. Вистава Пуркарете у 1992 році, втім, перенесла всіх своїх персонажів у єдине травматичне й невідворотне сьогодні. Жахливі події, свідками яких ми стали, відбувалися у просторі між лікарнею і концтабором, що з усією очевидністю нагадувало психіатричні клініки-в'язниці, за допомогою яких щойно повалений режим Чаушеску боровся з політичним інакомисленням. У п'єсі «Тіт Андронік», схоже, історія не рухається вперед у найкращі часи: Рим – це позачасові хащі з тиграми, ми не маємо жодної єдиної загальноприйнятої точки зору в програмі історії стародавнього світу, а документальні пам'ятки класичної цивілізації, на кшталт поезії Овідія, схоже, й існують лише для того, щоб їх відновлювали у вигляді страхітливих варіацій. Такий підхід, напевно, використаний у постановці Пуркарете для того, щоб пробудити колективне почуття жаху і сорому. Румунія кінця ХХ століття, як показано в п'єсі, справді була реінкарнацією Риму, і саме це, власне, й викликало тривогу.

Особливо вражає те, що у 2016 році, аби відзначити 400 років з дня смерті Шекспіра, той самий театр змушений був запросити Пітера Шнайдера (американця, найбільше відомого своєю співпрацю з *Disney Pixar*) для постановки найканонічнішої з усіх римських п'єс Шекспіра – «Юлія Цезаря». Кожен, хто очікував рожевого диснейвського оптимізму чи тріумфалізму часів закінчення холодної війни, можливо, був дуже розчарований. Виявилось, що п'єса, яка так часто використовувалася на Заході для артикулювання просвітницьких ідей, може нам показати не тільки один із вирішальних моментів на шляху із тогочася до нашого безпечного і сталого сьогодні, але й той простір, де різні минулі часи можуть протиставлятися нашій хисткій сучасності та ще

IV. Шекспірівський дискурс

більш непевному майбутньому. Постановка Шнайдера в Крайові врахувала цей факт, як можна судити з графіки афіш, що стосувалися розкішного модерністського фашистського Риму часів Муссоліні та широковідомої вистави Орсона Веллса.³⁰ Така ж естетика відчувалася і в деяких еkleктичних цифрових зображеннях, що репрезентували персонажів на фоні масивних на вигляд декорацій, які, завдяки заплутаним екранним заставкам у вигляді абстрактних анімацій, постійно самотрансформувалися у щось інше, щось таке, чого жодна людина не могла навіть уявити. Костюми акторів – прості й відверто сучасні – навмисно не пов'язували виставу з певним періодом, оскільки на екранах, які іноді вказували на деталі класичного, фашистського та просвітницького Риму, спалахували також картини ряду інших тираній, інших заворушень. Тож створювалося враження, що вбивства, свідками яких ми стали, відбувалися одночасно за кожних часів і в кожній країні. Так само, як Марк Брут погодився приєднатися до змови проти Цезаря через шанобливе ставлення до заколоту Люція Юнія Брута проти Тарквінія, так і в цій виставі історія не була мертвою, а сьогодення не було вільним від неї, актори потрапляли в сільця, розставлені не тільки сценарієм із минулого, але і його проєкціями. Тисячолітнє майбутнє, про яке мріяли вбивці тирана, матеріалізувалося після вбивства лише у вигляді цифрової модельованої анархії, яка не залишала ані видимих перспектив, ані шляхів порятунку. Як ще відбувається на більш експліцитному рівні у «Макбеті» – п'єсі, структуру якої Шекспір рециклює, у «Юлії Цезарі» вбивство Цезаря викривляє час, виводячи дійових осіб із будь-якої звичної послідовності подій у чистилище роздумів про минуле та повторювання. Це класика, але також і готика: репресовані

³⁰ Зображення цих афіш можна побачити на веб-сайті Шнайдера.
URL: <http://www.peterschneiderproductions.com/>.

можуть повертатися, а день народження Кассія є також і днем його смерті. У постановці Шнайдера, як і колись, закривавлені мечі, здійснені змовниками над тілом Цезаря, повернулися зрештою на них самих; вбитий тиран, що був колись імператором, королем, президентом, другом, батьком чи першим секретарем партії, може повернутися у Філіппах. «Юлій Цезар» Шнайдера став взірцем ортодоксального постмодернізму, залишаючись при цьому надзвичайно близьким до сценарію Шекспіра.

Майже повсюди, 2017

Цілком можливо, що удавано римські правила граматики, за допомогою яких так багато західних архітекторів намагалися продемонструвати становлення націй, завжди передбачали подвійне тлумачення. Їхній зворотний погляд на Рим неодмінно спрямовується не тільки в майбутнє як імперію, але і в майбутнє як руїну. Сімдесят років тому національні театри в Бухаресті, Веймарі й Відні були почорнілими каркасами: і схоже, що саме в наші дні всі установи, створені безпосередньо після того катаклізму в намаганні запобігти його повторенню, руйнуються до такого ж самого стану. Відновлюючи шекспірівський Рим, ми, на жаль, пробуджуємо не тільки високі патріотичні ідеали вільного національного громадянства, але й насильство, на яке такі ідеали провокують і якому чинять опір. Хід історії, виявляється, не є невідвратною і плавною течією зі сходу на захід чи від феодалізму до егалітарної утопії. Час од часу тут і там Рим постає основоположним ідеалом західного цивілізованого порядку й прогресу, наче вічна рана, яка відкриває свої яскраво-червоні губи, щоби благати голосом Антонія. У театрі і поза ним березневі Іди завжди разом із днем битви при Філіппах: і античний Рим, і католицький Рим, і Римський договір, і Захід, і нація, і театр завжди переживають занепад.

IV. Шекспірівський дискурс

Думається, що проміжок часу з 2012 р. по 2017 р., на який припадає сучасний бум відродження «Юлія Цезаря», краще за будь-який інший період засвідчив, що надання народові демократичних прав не обов'язково забезпечує прогресивне майбутнє, про яке ви мріяли, – тож ніколи не забувайте про відновлену гуманізовану імперію. Звісно, Шекспір, як і раніше, залишається нашим сучасником: але саме як привид Цезаря.

Переклав з англійської Черняк Юрій.