

ШЕКСПІРІАНА ДОНА НІГРО (ВАРІАНТ РЕЦЕПЦІЇ КЛАСИЧНОЇ СПАДЩИНИ У СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ США)

У статті розглядається оригінальний феномен сучасної драматургії США – чотири п'єси Д.Нігро, побудовані на шекспірівському дискурсі (текстах творів та міфологізованих фактах біографії самого Барда). Доводиться припущення, що концептуально-поетологічним ядром п'єс Нігро є категорія театральності у найширшому обсязі охоплюваних нею явищ – від сцени per se до людського життя і далі – до світобудови.

Ключові слова: Шекспір, Нігро, рецепція, театральність, трагедія, екзистенціалістська парадигма.

На рубежі ХХ–ХХІ ст. Вільям Шекспір – не лише як великий художник, а й як активний «ініціатор дискурсивних практик» (якщо скористатися з формули М.Фуко) – продовжує справляти потужний вплив на механізми сприйняття західними системами думки найфундаментальніших категорій буття. «Створивши передумови для обговорення, класифікації та оцінювання засадних ідей», – зазначає сучасна американська дослідниця М. Гарбер, – «Шекспір сформував не тільки моделі сприймання та переосмислення своїх (і чужих) творів, а й саму можливість соціального аналізу і культурного діалогу в епоху модерності» [9, xxx]. З плином часу соціокультурна цінність брэнда «Шекспір» не знижується, але модуси його експлуатації змінюються згідно з потребами та смаками кожної культурно-історичної доби. У постмодерністський період розпорошений шекспірівський «текст» як сума всіх відомих текстів англійського митця, всього, написаного про нього, його особистого міфу та нескінченних «кіл по воді», утворених його чотирьохвіковою присутністю у просторі культури, постає невід'ємною складовою цієї останньої як у високих, так і у низових її проявах. Цей факт потребує наукового осмислення з різних перспектив.

Щодо специфіки функціонування шекспірівського дискурсу на теренах США, то на зорі цього новосвітнього відгалуження європейської цивілізації «ідея Шекспіра» стала однією з питомих формант національної тожсамості та менталітету (див. [5; с. 6]). Далі становлення автономної американської культури і літератури незмінно проходило «під знаком Шекспіра», не кажучи вже про його роль у непростій розбудові театру і драматургії молодій нації. «Шекспірівське тло» утворювали багатоманітні

– як поверхові, так і глибинні – різновиди рецепції як «синтетичної форми генетично-контактних зв'язків» [2, с. 70] у процесі міжлітературної і міжкультурної комунікації. «Американський Шекспір» – це грандіозна культурно-історична тема, яка вимагає міждисциплінарного та поліметодологічного підходу; навіть якщо звужувати її до таких проблем, як «Художня рецепція Шекспіра в Америці», «Шекспір та література США», або «Шекспір і американський театр», все одно кожний з цих блоків зможе охопити лише цілий дослідницький колектив. Моє завдання набагато скромніше: протягом останніх років об'єктом мого зацікавлення є п'єси американських драматургів кінця ХХ – початку ХХІ ст., де упізнаються сліди великого англійця. Як саме, за допомогою яких жанрових, композиційних, стильових рішень концептуально-поетологічні елементи, що конструюють світ шекспірових творінь, стають «цеглинками» теперішніх – при цьому зовсім несхожих – драматичних структур? Пошук відповідей на це питання, часом приносить несподіванки, даруючи неабияке творче задоволення (див. [3]). У цій статті йдеться про своєрідну «шекспіріану», що вийшла з-під пера нашого сучасника, американського драматурга Дона Нігро.

Ім'я Дона Нігро (н. 1946), скоріш за все, нічого не скаже не лише пересічному читачеві/глядачеві, а й багатьом фахівцям. Між тим це доволі оригінальна постать у драматургії США наших днів. Через свою неймовірну плідність Нігро заслуговує на занесення у Книгу рекордів Гіннеса. Він – автор понад 300 п'єс, і за кількістю надрукованих творів випереджає інших драматургів сучасності (видавництво «Семюел Френч», що спеціалізується на драматургії, випустило 135 його п'єс у 48 книжках). Величезний масив драм Нігро групується у цикли. Один з них простежує історію США з часів Громадянської війни до наших днів через долі членів кількох родин з Огайо, рідного штату драматурга. В іншому, «російському» циклі є п'єси про Пушкіна і Гоголя, Толстого і Чехова, Распутіна і Мандельштама... Є детективна серія, є біографічний цикл про мистецтво і митців, героями котрого стали мало не всі славетні постаті західної культури. Нігро аж ніяк не можна назвати графоманом. Його п'єси з успіхом йдуть у театрах США, отримують театральні нагороди, перекладені іншими мовами і засвідчують його мистецьку ерудицію та професійну вправність. Разом з цим, його ім'я не на слуху у широкій публіки. Автор своєрідного путівника по творчому «лабіринту» Нігро, його друг професор Дж. МакДжі вбачає в цій ситуації парадокс і вважає, що невдовзі Нігро отримає належне визнання як один з видатних американських драматургів (див. [10]). На мою думку, цьому заважає надмірне занурення письменника у товщу світової культури за рахунок живого життя, а також його багатослів'я, яке деінде набуває патоло-

гічного відтінку логореї. Тим не менше, феномен Нігро заслуговує на дослідницьку увагу хоча б завдяки своїй унікальності.

Шекспірівські відлуння посідають особливе місце у творчості американського драматурга. Вони чутні у популярній травестії комедії «Як вам це сподобається» (1976/1986), а також у п'єсах «Успішні зусилля кохання» (1981/1995), «Дівочтво шекспірівських героїнь» (1988/1995), «Кабаняча голова» (2005) (першою вказана дата першої постановки, другою – дата друку). У всіх випадках слід говорити про тяжіння автора у його поводженні з шекспірівським матеріалом до модусу *творчої трансформації*, яка може включати такі форми, як «комбінування його з власними автохтонними елементами, продовження запозиченого сюжету та розвиток ідейного змісту, полеміки з ним, пародіювання, травестування, стилізації, осучаснення й архаїзації тощо» [2, с. 74]. Моя гіпотеза полягає в тому, що ядром «шекспірівських» п'єс Нігро є категорія театральності у найширшому обсязі охоплюваних нею явищ – від сцени *per se* до людського життя і далі – до світобудови.

Отже, проаналізуємо конкретні авторські стратегії «прищеплення» шекспірівських «пагінців» на сучасне театральньо-драматургічне «дерево».

Повна назва запропонованої Нігро театральної гри стилізована під старовину і звучить так: «Шекспірівська комедія «Як вам це сподобається» у постановці сільського священика. Запис спроби однієї трупи зіграти п'єсу Вільяма Шекспіра» (*The Curate Shakespeare "As You Like It". Being the Record of One Company's Attempt to Perform the Play by William Shakespeare*). До шекспірівської багатошарової театральності, особливо яскраво вираженої у цьому творі, Нігро додає ще один вимір. У нього безсмертну комедію розігрує аматорська сільська трупа під орудою місцевого священика, тобто, актуалізується улюблений самим англійським драматургом прийом «сцени на сцені». На перший погляд, цей експеримент цілком вписується у давню національну традицію травестування шекспірівської драматургії, яка, почавшись ще у XVIII ст., продовжується й дотепер (докладніше див.[4]).

Травестія Нігро начебто відповідає усталеним параметрам жанру: за винятком деяких скорочень, в ній загалом вірно відтворено текст оригіналу, а головним джерелом комізму стає разюча невідповідність між обмеженими можливостями сільських аматорів та блиском шекспірового комедійного таланту. У трупі священика-курата тільки-то сім акторів – їхні імена збігаються з іменами дійових осіб п'єси, але у виставі вони мають грати зовсім інших персонажів, причому одразу кількох... Комічний ефект, що виникає внаслідок розбіжності між амбіційним задумом та більш ніж скромним втіленням, «запрограмований» від самого

початку. Звідси і конкретні прийоми створення комізму: репліки вбик та коментарі учасників, висловлені сучасною розмовною мовою, що різко контрастує з шекспірівською; обігравання акторської невправності виконавців; звернення до гротескно-гіперболізованої пантоміми з метою унаочнення словесного зображення тощо. Всі ці нехитрі драматургічні техніки, попри свій солідний вік, що веде відлік з античності, так само безвідмовно працюють і на початку ХХІ ст., оскільки апелюють до стійких властивостей людської психіки. Багато місць у п'єсі викликають посмішку навіть під час читання – годі й казати про більш-менш професійну виставу, де глядачі, мабуть, регочуть від душі. Водночас специфіка цього, нібито суто «низового», сміху полягає в його забарвленості ліризмом, що породжується чарами тієї ж таки всюдисущої театральності, коли за допомогою простих, перевірених часом сценічних засобів у присутності глядачів твориться інша – мистецька – реальність.

Поступово крізь гротесково-фарсову оболонку починають проступати абриса філософського каркаса п'єси. Нігро вправно використовує вдячні можливості, що їх надає драматургові і режисерові прийом «сцени на сцені», – адже він дозволяє створити театральний «текст» кількох рівнів, з металептичними переходами між ними. Серед таких можливостей – гра з дихотоміями «особистість-персонаж», «людина-актор» або «обличчя-маска», в зону дії якої потрапляють мотиви особистісних змін під впливом «ролі» (театральної чи соціальної), а також розбіжності у стосунках «акторів» у житті та на сцені. Ще один прийом, виправданий заданими «умовами гри», – пряме звернення до буцімто невидимої аудиторії (пор. вірш Б.Пастернака «Гамлет»). Режисер-священик повідомляє, що трупа збирається зіграти комедію «Як вам це сподобається» містера Вільяма Шекспіра, «який зажив дурної слави як браконьєр, капіталіст і любитель сумнівних сексуальних пригод» [11, с. 10]. А далі автор вдається до свого роду *tour de force*, перевертаючи звичну опозицію «актори-глядачі» або «персонажі-реальні люди». «У вас є перевага», – каже він у темну залу, – «бо ви, мабуть, існуєте лише в уяві, тоді як ми, на жаль, наскільки можна про це судити, до непристойності реальні. А відтак, і смертні. А це означає, що ми вмираємо просто на ваших жорстоких, маленьких, близько посаджених уявних оченятах. Хіба це не лячно? Але людина має витерпіти свій вихід звідси, так само, як і свою появу тут... Хоча б як там було, весь світ – театр» [Ibid., 11] (парафраз хрестоматійного монологу Жака-меланхоліка, персонажа цієї ж п'єси).

Для розуміння концептуального змісту твору дуже важлива роль «режисера». Недарма ним у Нігро є священик – «курат» (від латинського *curare* «лікувати», «піклуватися»). Жорстокий і м'який, тиран і друг, вчитель і розрадник, він стає для акторів втіленням архетипу «творця» в

найширшому сенсі. Коли місцева дурочка Розалінда питає в нього «Ти Шекспір чи просто Бог?», він підтверджує останнє припущення. Одвічне філософське питання – чому у світі так багато зла – трактується ним у театральних координатах: «тому що світ – театр, а драма – це конфлікт, тому, щоб виник конфлікт, потрібно зло» [Ibid., 70]. І далі він виправдовується: «Я тільки створив світ [...], я ніколи не обіцяв, що він буде гарним» [Ibid.]. У такий спосіб Нігро реалізує один з поширених топосів західної культури, що є лейтмотивом його творчості, а саме рівняння «Бог = деміург = митець». Як побачимо далі, ототожнення митця /творця з Богом/деміургом проходить крізь весь корпус його п'єс, де у це рівняння підставляється не лише Шекспір, а й сам автор.

Отже, ідейно-смісловим центром цього варіанту славетної п'єси, як і інших варіацій Нігро на шекспірівські теми, виявляється театральність як універсальна, започаткована ще Платоном і Епіктетом, метафора життя – втім, власне, як і в творі Шекспіра, де від усвідомлення цього факту, щоправда, дещо відволікають конвенції і перипетії любовної комедії. На це недвозначно вказує сам американський письменник: «Театр як такий стає центральною метафорою творів Шекспіра, так само, як – у певному сенсі – всієї західної цивілізації» [Ibid., 97]. Під пером Дона Нігро «театр життя» набуває виразно екзистенціалістських характеристик. За його задумом, представлена у творі жалюгідна трупа «дивиться у п'тьму», не маючи жодної впевненості, що хтось спостерігає за ними звідси (мотив богопопущеності), що «їхні відчайдушні намагання оживити стару п'єсу мертвого англійця мають хоч якийсь сенс чи мету, окрім їхнього ірраціонального бажання спробувати це зробити» [Ibid.]. Часто п'єса видається їм незрозумілою, жарти застарілими, географія перекрученою. Все вказує на неминучий провал. Актори намагаються вийти з гри, мало не знущаються зі «священних слів» Бога-Шекспіра, проте «їхня наполегливість потроху починає наближатися до своєрідного химерного героїзму». «Те, що починалося як муки та приниження, поступово стає перемогою, хай короткочасною – зрештою, всі перемоги короткочасні. Їхня ситуація безнадійна, їхнє скрутне становище опирається поясненням, вони сміхотворні, але їхня боротьба надає їм певну гідність і смак недовгого спасіння. Коротше кажучи, вони цілком подібні до нас» [Ibid., 98]. Таким чином, саме у поле дії стрижневої метафори «світ – театр» англо-американська бурлескно-травестійна традиція зустрічається у п'єсі Нігро з породженим жорстким досвідом ХХ ст. театром абсурду, філософським підґрунтям котрого були ідеї екзистенціалістів, а однією з предтеч – низові видовищні форми. В результаті тріумфальна ренесансна театральність, що радісно приймала мінливість світу й людини як джерело постійного відродження та оновлення, дещо поступається місцем

макабричній клоунаді абсурдистів, але остаточно своїх позицій не здає. Навіть у світі, позбавленому сенсу, сповнена поезією гра надає персонажу / актору / глядачеві – словом, людині, – шанс пережити спорадичні й короткі, але від того ще більш цінні «миті краси та гармонії».

Наступні драматургічні вилазки Нігро на територію Шекспіра здійснюються в межах тих самих концептуально-образних мотивів, які, однак, обертаються в них дещо різними гранями.

Жанрову приналежність п'єси «Успішні зусилля кохання» (*Loves Labours Wonne*) можна визначити як драматичну фантазію на теми біографії Барда. Назва, ще й навмисно архаїзована, відсилає водночас до ранньої комедії Шекспіра «Марні зусилля кохання» (друга половина 1590-х рр.), і до її «дзеркальної близнючки» – п'єси «Успішні зусилля кохання», написаної, як вважається, приблизно в той самий час, але, на жаль, втраченої для нащадків. Відомості про неї містяться у тогочасних джерелах, зокрема, у праці Ф. Мереса (1598), якому ми завдячуємо низкою дорогоцінних згадок про Шекспіра. Проте Нігро не намагається відтворити цей текст, а сплітає мереживо символічних образів навколо постаті його творця. У своїх нотатках до п'єси сучасний драматург відповідає на зауваження критиків, переконаних у неможливості написати гарну п'єсу про Шекспіра. Він пояснює, що хотів простежити архетипну модель, яка породжує не дискурсивну, а міфологічну істину. «Оскільки я підходжу до Шекспіра як драматург, а не як критик або історик», каже Нігро, «він є для мене фігурою міфологічною», такою ж, якими для нього самого були Ричард III, леді Макбет або Фальстаф. Як відомо, під час їхнього зображення славетний англієць не дуже переймався вірністю історичним фактам [12, с. 102-103]. Потенціал Шекспіра як героя міфу зумовлений його грандіозним творчим квестом. «Саме цей пошук поєднує його, якщо рухатися архетипною шкалою вгору, з іншим міфологічним творцем – Богом Старого Заповіту, а якщо рухатися нею ж долу – зі мною як ще одним створювачем всесвітів» [Ibid., 104-105]. Як бачимо, спрацьовує сформульована вище тотожність «митець = творець» або «драматург = деміург». Проте така вихідна позиція аж ніяк не суперечить, на погляд Нігро, потребі у ретельному опрацюванні всіх наявних історико-літературних джерел.

Згідно з уже усталеним в сучасній літературі підходом до жанру життєпису, Нігро відмовляється від хронологічної послідовності викладу, подаючи натомість розрізнені епізоди не так зовнішньої, як внутрішньої біографії митця. Попри фрагментарність, вони міцно змонтовані між собою за допомогою драматургічних і театральних прийомів, таких як одночасна присутність на кону персонажів з різних хронотопів, перегуки між їхніми репліками, багатозначність сценічних метафор тощо. Хоча

події п'єси в цілому нанизані на канонічний пунктир шекспірового життя (стосунки з Енн Хетевей та Смаглявою леді, лондонське коло «університетських розумників», театральні успіхи та провали тощо), автор формує в ній віртуальний, фантазмагоричний простір, де історичні особи (королева Єлизавета, К. Марло, Р. Грін, В. Хенслоу. Р. Бербедж та ін.) на рівних співіснують з напівлегендарними (Смаглява леді), а також з літературними персонажами та іншими плодами шекспірової уяви. Про це заявляє сам Шекспір у вступі до дії: внаслідок «життя у фантазії», серед театральної омани Лондона, «штучно створене і дійсне настільки перемішалися», що він вже не може їх розрізнити [Ibid., 7]. Відповідно, дія розгортається в оніричному модусі спогадів, снів та видінь.

Концепт універсальної театральності втілюється і на мовному, і на сценографічному рівнях, багатих на вербальні та візуальні метафори й символи. Смыслотворчу функцію виконує образ «пастки» (trap), яка від початку має вигляд люка – стандартного елемента сценічної конструкції, далі набуває подвійної еротико-танатологічної конотації піхви/жінки і могили/смерті, щоб насамкінець постати узагальненим втіленням фізичного світу, руйнівного для творчого духу (пор. сковородинське «Світ ловив мене, та не спіймав»). Прямо на очах глядачів на сцені творяться два світи – «зелений, сільський Стретфорд» та «брудний, схожий на склеп Лондон», контраст між якими лише підкреслює їхню спільну безпорадність перед всевладною Чумою.

Стилістика твору маркована поєднанням високої поетичності та граничного натуралізму й фізіологічності, характерним для ман'єристично-барокової художньої парадигми. П'єса наскрізь інтертекстуальна, причому численні відкриті та приховані шекспірівські цитати й алюзії досить органічно поєднані з авторським текстом. Не менш значуща і гра слів, в якій Нігро також досягає певної майстерності (напр., рядки з прологу: *Oh, for a muse on fire, Oh, for musing friar...* [Ibid.], або перефразований знаменитий вигук Ричарда III, де замість «коня» (horse) він пропонує півцарства за «катафалк» (hearse) [Ibid., 85].

Окрім стрижневого для Нігро постулату театральної природи світу, ідейну вісь п'єси складає опозиція, або радше, діалектика матеріального і духовного – двох базових начал, що тягнуть Шекспіра у протилежні боки. Їх уособлюють у п'єсі інфернальні («хтонічні») та піднесені («повітряні») шекспірові жінки – Енн, Смаглява леді, дочки поета, його жіночі персонажі. Нетривкість, тимчасовість, «запозиченість» всього матеріального, приреченість його на смерть та руйнацію протиставлена безсмертю творінь Духа. Виступаючи від імені всіх шекспірових створінь, Міранда каже наприкінці п'єси самотньому, хворому Шекспіру, що впав у відчай: «У тебе є МИ, дурненький. Ти можеш втратити друзів, кохану,

дітей, але ти не можеш втратити нас. Ми у тебе в голові. Решта – це запозичене. Воно чудове, але запозичене. Вся плоть запозичена. Те, що запозичуєш, дорогоцінне, треба до нього ставитися гарно, цінувати його, але не можна плутати запозичене із своїм. Ми в твоїй душі. Ми виліплені з матеріалу твоєї душі»(алюзія на відому репліку з «Бурі») [Ibid., 99]. Для автора взаємодія цих начал визначає «алхімію» театру, де продукт уяви драматурга набуває плоти в акторській грі на сцені, а вона, своєю чергою, породжує нові фантоми вже у свідомості та уяві глядачів. «Органічний світ створив нас», висновує Нігро. «Мистецтво творимо ми самі. Ми – частка обох, нам потрібні обидва, ми боїмося обох. Обидва крихкі. Обидва можуть кожної миті зрадити нас. Це і є любов» [Ibid., 102].

Мотив спорідненості концептів театральності та любові продовжується у циклі «Дівочтво шекспірівських героїнь» (*The Girlhood of Shakespeare's Heroines*). Подібно до п'яти актів шекспірової трагедії, п'ять жіночих монологів-моноп'єс утворюють, за задумом драматурга, єдине естетичне ціле. За законами монтажу, місцеположення кожної з них щодо інших помножує ключові образи і смисли, як у кімнаті дзеркал. Автор наполягає на взаємозв'язку, нерозривності частин циклу, що має досягатися постійною присутністю на сцені всіх героїнь та плавністю переходів між п'єсами. Повторивши свою засадну тезу про ідентичність театру і світу, ще раз ствердивши, що Шекспір «був богом свого світу [театру «Глобус» – Н. В.], як і Просперо на своєму острові, або Бог у райському саду» [13, с. 63], Нігро переходить до юнгіанських міркувань про природу жіночості. За його логікою, одним з первинних кроків до розуміння світу є для чоловіка стосунки зі «значущими жінками у його житті». Окрім їхнього власного «я», кожна з них стає екраном, на який він проектує свою аніму. Оскільки будь-яка проекція спотворює, кохана – і це завжди несправедливо щодо неї – стає вмістилищем неоднозначності, загадкою, фрагментом розбитого люстра. Так саме дзеркалом є й театр, куди ми ходимо, щоб побачити себе. Отже, Нігро пропонує за посередництва театру зазирнути у психологічні глибини п'яти героїнь – проекцій назовні фантазмів не лише протагоністів, а й самого Шекспіра, плюс його незчисленних читачів та глядачів, – щоб деконструювати нав'язані їм чоловіками хрестоматійні образи.

Заголовки монологів несуть важливе смислове навантаження, будь то експліцитні цитати з п'єс чи оригінальні назви, які іноді містять алюзії на відповідні шекспірівські тексти. Власне, «пряме мовлення» героїнь лунає лише у трьох текстах – це Офелія («Пальці мертвих чоловіків» – *Dead Men's Fingers*), Маріана («Нотатки із садиби, обнесеної ровом» – *Notes from the Moated Grange*) та Міранда («На глибині п'яти сажнів» – *Full Fathom Five*). Два інші суб'єкти мовлення – актриси: аматорка Зоя

(«Саллі з Вісі» – *Axis Sally*) та професіоналка Бонні («Скільки дітей було у леді Макбет?» – *How Many Children Had Lady Macbeth?*).

Гамлетівську Офелію, так само, як і Маріану з «Міри за міру», драматург уявляє в подобі, наданій їм прерафаелітом Дж. Е. Міллесом. Контраст між вишуканими візуально-тілесними образами, які мають втілити актриси у виставі, та жорстким, навіть цинічним змістом їхніх слів посилює драматичну напругу. Відома картина Міллеса зображує Офелію-потопельницю, і, відповідно, її монолог у п'єсі лунає вже з потойбіччя, адже «смерть – це пригадування». Заголовок грає з назвою однієї з рослин, якими увітчала себе насамкінець шекспірівська божевільна героїня. У Шекспіра Гертруда, від якої ми й дізнаємося про обставини смерті Офелії, каже про неї так: «...зозулинець, що грубі пастухи йменують бридко, стидкі дівчата ж звать мертвецьким пальцем» («Гамлет», 4, VII, пер. Л.Гребінки). У Нігро в цій назві мерехтить цілка низка асоціацій: і нагадування про смерть, і грубо-еротична конотація (адже його Офелія вагітна), і образ цупких «чоловічих пальців», які вчепилися в жіночу сутність і не відпускають її. Трагедія його Офелії спричинена її інтелектуальною вищістю щодо всіх персонажів-чоловіків. «Річ у тім, що я завжди була надто розумна... Це й призвело, гадаю, до моєї загибелі – те, що я вмiла думати, причому набагато глибше та продуктивніше, ніж той розбещений бідолашка Гамлет...» [Ibid., 74]. Ця феміністична нота доповнюється улюбленим мотивом драматурга – згадкою про «привілей грати роль в одній з мiриад п'єсок, пов'язаних між собою, у грандіозному епіко-драматичному циклі, яким є Божа мегадрама» [Ibid., 75].

У монологі «Саллі з Вісі» виникає тема жінки-злочинниці, що у шекспірівському контексті опосередковано апелює до образу леді Макбет. У сюжеті використано реальну долю американської актриси-невдахи Мілдред Гіларс, що під прізвиськом «Саллі з Вісі» вела під час Другої світової війни пронацистські радіопередачі з Берліну («Вісь» (*Axis*) – назва країн гітлерівської коаліції). Після війни, відбувши у США покарання за зраду, Гіларс брала участь у діяльності університетського драмгуртка. Ми чуємо її історію у плутаному переказі пересічної домогосподарки Зої, учасниці цього ж гуртка, для якої Мілдред – це вікторіанська старенька дама, що «з надмірною афектацією грала леді Макбет» [Ibid, 80]. Несумірність цієї жалюгідної постаті з масштабами зла, якому вона служила (згадаємо формулу Ганни Арендт «банальність зла»), стає для недосвідченої у психологічних тонкощах оповідачки сигналом складності та неоднозначності людської натури, що, звісно, цікавила Шекспіра над усе.

Іншу грань макбетівської проблематики представлено у наступній п'єсі («Скільки дітей було у леді Макбет?»). Її композиційне розташу-

вання посередині циклу, позначеного постійним перетіканням спільних лейтмотивів, не випадкове, бо в ній струмені театральності і жіночості сходяться в єдиний пучок. Актриса Бонні, відома виконавиця ролі леді Макбет, вголос підводить підсумки свого життя. Спочатку вона переповідає марновірні анекдоти, пов'язані з поганою репутацією «шотландської п'єси» серед театрального люду як «проклятої». Далі скаржиться на свавілля режисерів і продюсерів, які змушують драматургів викидати з п'єс найкраще, щоб потрафити смакам невибагливої публіки. І, нарешті, підходить до головного: гонитва за театральною кар'єрою позбавила її можливості мати родину і дітей. Якщо раніше значення мав лише сценічний успіх, то тепер все частіше в неї виникає дивна фантазія: їй хочеться, щоб її ненароджені діти подивилися, як вона грає леді Макбет. «В мене таке відчуття, нібито я втекла з Шекспіром і полишила їх. Ти робиш вибір, який має наслідки... і так «аж до останньої життя сторінки» («Макбет», 5, V, пер. Б.Тена). Шекспір знав про це. Цей сучий син знав усе. В нього були діти» [Ibid., 96]. Відсутність дітей у леді Макбет (= нереалізованість її жіночого призначення, за Нігро) пов'язана з протиприродним для жінки вибором на користь зла. Вибір протагоністки Нігро на користь театру «викреслює» дітей з її «п'єси» (= життя), і саме так справджується для неї давнє прокляття «Макбета».

«Садиба, обнесена ровом» – так позначене місце дії у першій сцені четвертого акту «похмурої комедії» Шекспіра «Міра за міру». Там чекає на свого невірного коханого Анжело, нині всевладного правителя Відня, покинута ним Маріана. Її монолог просякнутий у творі Нігро ритмом цього чекання, що стало сенсом її життя: «Кохати – це, перш за все, чекати. Я живу на самоті. Я чекаю. Я очікувальниця.. Я чекаю на нього. Я та, що чекає. Тут, у садибі, оточеній ровом, місці мого чекання» [Ibid., 99]. Але якщо у претексті Маріана зберігає відданість негіднику Анжело і силою свого кохання рятує його у фіналі від заслуженої кари, то у Нігро вона бунтує. «У Божому світі», – зазначає героїня – «кожний отримує те, чого бажало його серце, але з однією умовою – це відбувається тоді, коли цього більше не хочеш» [Ibid., 101]. У типовому для американського автора метатекстуальному пасажі героїня думає про себе як про «другорядного, суто функціонального персонажа у похмурій п'єсі», якого після закінчення вистави «запхають у валізу та залишать за кулісами» [Ibid.]. Та цього разу все буде інакше. Вона знає, що відбудеться далі за Шекспіром, що Анжело повернеться до неї; і тоді здійсниться її помста – він полетить головою вперед у той самий рів. «Чи я згадувала про те, що там мешкають м'ясоїдні риби?»

Ключовий для циклу симбіоз театральності/жіночості кульмінує в останньому монологі, який проголошує героїня одного з найбільш

«театроцентричних» творів Шекспіра – «Бурі». Назва монологу відсилає до пісеньки Аріеля («Пірнув на сажнів п'ять, мабуть, твій батько...», «Буря», 1, II, пер. М. Бажана). Тут знаходить логічне завершення щільно пов'язаний у міфопоетиці з жіночим началом мотив води та утоплення, присутній і в інших частинах серії. Театральна термінологія просякає текст, насичений вже звичними для нас нігровськими метафоричними рівняннями «Просперо = маг = драматург = Шекспір = Бог», «світ = сцена», «життя = вистава» тощо. Розкриваючи перед глядачем нескінченні «матрьошки», де кожна істота є «персонажем» у творі когось вищого (її батько – Шекспіра, Шекспір – Бога, а той, можливо, Сесіла Де Мілля (іронічна алузія на могутнього голлівудського продюсера), Міранда занурює всіх у безкінечний океан п'єс всередині п'єс («на глибину п'яти сажнів»). Жіночі обертони п'єси відлуннують в ототожненні творів уяви і творів тіла – дітей, які через примху «сатанічного творця», що вигадав трагікомедію кохання та сексу, мають ставати новими й новими акторами на космічній сцені, приреченими на кінцеву загибель. Міранда відмовляється брати участь у цьому вічному коловороті буття/небуття і вирішує залишитися на острові назавжди. Глядачі, присутність яких вона лише смутно відчуває, втілюють для неї легіони мертвих. «Ті, хто чекають у темряві, загублені, ті, хто за межами спасіння, ті, хто чекають на спасіння. Поховані під водами часу, потопельники. У глядацькій залі смерті» [Ibid., 111].

Таким чином, «Дівочтво шекспірівських героїнь» нагадує музичний твір зі складною системою лейтмотивів та варіацій на постійну для Нігро тему, аранжовану на цей раз у жіночому реєстрі.

Останній з аналізованих у цій розвідці творів нігровської шекспіріани – двоактна п'єса «Кабаняча голова» (*Boar's Head*) – також покладається на інтерпретовані в дусі екзистенціалізму топоси театральності. Проте, якщо переспів «Як вам це подобається» є травестією з проблиском світла у фіналі, то тепер перед нами похмурий трагіфарс. Попри майстерну стилізацію не лише мови, а й типових прийомів елизаветинської сцени (зокрема, гендерного перевдягання), п'єса вийшла дещо затягнутою, сповненою автоповторів і надто безпросвітною. В ній панує атмосфера абсурду та марноти існування. І це досить парадоксально, бо зерном задуму було розчарування, пережите Беном Джонсоном через передчасне, як на нього, завершення комічної лінії хронік «Генріх IV» та «Генріх V». Блискучий сучасник Шекспіра шкодує через «відхід зі сцени» таких персонажів як Фальстаф та місіс Квіклі (вони померли); Нім і Бардольф (їх повісили); Пойнс, Пето, Пістоль (вони просто пішли з тексту без усіляких пояснень, як нерідко траплялося у Шекспіра). На думку Джонсона, читачі не можуть не поділяти його власний жаль з приводу їхнього зникнення.

Отже, поштовхом для Нігро стало бажання «дописати» відсутні у першоджерелі сцени з переліченими персонажами і тим самим подовжити їхнє «життя» на сцені. Саме ця інтенція декодує назву п'єси; адже трактир «Кабаняча голова» – основний локус зосередження «фальстафівського тла», як у шекспірознавстві прийнято називати всю цю строкату компанію. Як зазначає А. Є. Нямцу, для дописування як форми переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу характерне «включення раніше відсутніх епізодів, більш чи менш значне розширення намічених у творі сюжетних ходів і ситуацій <...> тенденція до поглибленої психологізації традиційних ситуацій, їхня подієва конкретизація та побутова деталізація», при цьому сюжетна схема зразка не зазнає принципових змін [7, с. 96-97]. Все це є у Нігро, але замість очікуваної стихії комізму та карнавальності сцена занурюється у п'тьму; гумор набуває все більш макабричного забарвлення, аж доки його вщент не витісняють мотиви смерті і занепаду, намічені, але не розроблені у Шекспіра. Прикметно, що тут фігурує і постійний для драматургії США топос померлої дитини (див. [8])

Мірою того, як більшість дійових осіб гине у полум'ї не потрібної їм війни або стає жертвами докорінного зламу засад «старої, доброї Англії», все більше місця на авансцені займає персонаж на прізвисько Мірошник – чи то місцевий юродивий, чи то чергова реінкарнація Шекспіра-Бога, що на іншому рівні театральної ілюзії веде перемовини з власними персонажами. У фіналі сценічний простір захоплюють смутні тіні – можливо, привиди загиблих героїв, можливо, фрагменти митецької уяви, які ще не набули остаточної матеріальної форми. Звертаючись до них, деміургічний персонаж черговий раз стверджує ізоморфізм Божого і митецького творіння: «Моє життя – це відкинуті фрагменти всесвіту якось іншого Бога. Хтось писав мене, так само, як я писав вас. Ви – всередині мене, але я всередині у нього... А чи не пише й мого бога якийсь ще вищий тиран? Чи не є ми всі п'єсою всередині п'єси всередині п'єси до кінця часів?» [14, с. 95]. (Концептуальний перегук з Х. Л. Борхесом, у якого бог каже Шекспіру: «Я також не я; я вигдав цей світ, як ти свої створіння, Шекспір мій, і одна з примар мого сну – ти, подібний до мене, який є все і ніщо» [1, с. 232]). Така перспектива сповнює персонажа Нігро містичним жахом, подолати який можна лише через забуття. Останні рядки п'єси являють собою уривки відомих шекспірівських цитат, нагадуючи неададне бурмотіння беккетівських розтілеснених «голосів». Відтак, спроба до-мислити долі шекспірівських народно-карнавальних персонажів призводить драматурга до апофеозу екзистенціального відчаю.

Підсумовуючи проведений вище аналіз, можна зробити такі висновки. Як і безліч інших сучасних митців, американський драматург

припадає до невичерпного шекспірового джерела з метою акцентувати у спадку свого геніального натхненника смисли, актуальні, на думку Нігро, для сьогодення. Таким формально-значеннєвим вузлом виявляється, насамперед, постулат про універсальну метафоричність у західній цивілізаційній моделі театрального топосу, безперечно, істотного і для самого Шекспіра. Як головна нота нігровської шекспіріани він набуває під пером цього автора екзистенціального, як правило, песимістичного звучання. Водночас доскональне знання шекспірівських текстів та безсумнівна драматургічна обдарованість дозволили Нігро створити яскраві, хоча й неоднозначні сценарії для театру, які за умови цікавого режисерського втілення здатні перетворитися на видовищні та провокативні вистави.

Аннотація

В статье рассматривается оригинальный феномен современной драматургии США – четыре пьесы Д.Нигро, построенные на шекспировском дискурсе (текстах произведений и мифологизированных фактах биографии самого Барда). Доказывается предположение, что концептуально-поэтологическим ядром пьес Нигро является категория театральности в наиболее широком объеме охватываемых ею явлений – от сцены per se до человеческой жизни и далее – до мироустройства.

Ключевые слова: Шекспир, Нигро, реценция, театральность, травестия, экзистенциалистская парадигма.

Summary

The paper addresses an original phenomenon in US contemporary drama – four plays by Don Nigro based on Shakespearian discourse (texts and mythologized facts from the Bard's biography). It is argued that Nigro's works rely upon the category of theatricality taken in its widest meaning – from the stage per se to human life and further – to the universe.

Key words: Shakespeare, Nigro, reception, theatricality, travesty, Existential paradigm.

Література

1. Борхес Х.Л. Everything and Nothing [Текст] / Хорхе Луис Борхес // Х.Л.Борхес. Проза разных лет. – М.: Радуга, 1984. – С.231-232.
2. Будний В.В., Ільницький М.М. Порівняльне літературознавство [Текст] / Василь Будний, Микола Ільницький. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – 430 с.
3. Висоцька Н.О. Драматургічні варіації на шекспірівські теми: жанрово-семантичні метаморфози шекспірівського сонетарію (цикл п'єс «Вогонь кохання») [Текст] / Н.О.Висоцька // Біблія і культура. Наук.-

теорет. журнал. Вип.15. – Чернівці: ЧНУ, 2011. – С.24-32; Висоцька Н.О. Шекспірівський «текст» як елемент поетики сучасної драматургії США [Текст] / Н.О.Висоцька // Поетика художніх форм у сучасному сприйнятті. Наук. збірник. – Одеса: Астропринт, 2012. – С. 44-56; Висоцька Н.О. Як нам це сподобається? Граємо комедію – граємо з комедією (Дон Нігро як співавтор Вільяма Шекспіра) [Текст] / (у друці); Висоцька Н.О. Актуалізація гомоеротичного підтексту шекспірівського сонетного циклу в сучасному театральній-драматургічному дискурсі [Текст] / (у друці).

4. Висоцька Н.О. «Макберд!» Б.Гарсон і традиція шекспірівського бурлеску у культурі США [Текст] / Н.О.Висоцька // Шекспірівський дискурс. – Вип. 2. – Запоріжжя: КПУ, 2011. – С.267-283.

5. Коренева М.М. Драматургія [Текст] / М.М.Коренева // История литературы США. Литература середины XIX в. (поздний романтизм). Т.Ш. – М.: Наследие, 2000. – С.513-556.

6. Михед Т. В. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830-1860 [Текст] / Т.В.Михед [монографія]. – К.: Знання України, 2006. – 342 с.

7. Нямцу А.Е. Поетика традиционных сюжетов [Текст] / А.Е.Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 175 с.

8. Шамина В.Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции [Текст] / В.Б.Шамина. – Казань: Казанский гос. у-т, 2007. – 296 с.

9. Garber M. Shakespeare and Modern Culture [Text] / Marjorie Garber. – N.Y.: Pantheon Books, 2008. – 321 p.

10. McGee J. Labyrinth: The Plays of Don Nigro [Text] / James McGee. – Lanham, Maryland: U-ty Press of America, 2004. – 252 p.

11. Nigro D. The Curate Shakespeare *As You Like It* (Being the record of one company's attempts to perform the play by William Shakespeare) [Text] / Don Nigro. – N.Y.: Samuel French, 1986. – 98 p.

12. Nigro D. Loves Labours Wonne [Text] / Don Nigro. – N.Y.: Samuel French, 1995. – 106 p.

13. Nigro D. The Girlhood of Shakespeare's Heroines [Text] / Don Nigro // Nigro D. Cincinnati and Other Plays. Monologues for the theater. – N.Y.: Samuel French, 1995. – P 67-111.

14. Nigro D. Boar's Head [Text] / Don Nigro. – N.Y.: Samuel French, 2005. – 99 p.