

матеріал: «Хіба два тексти, збігаючись один із одним без увиходження у прямий контакт, не конституують факт?» - запитує А. Маріно, далекий від позитивістської фактології.

Монографія Т. Рязанцевої потверджує можливості і перспективи компаративістики у спробі вписати ту чи іншу національну літературу в парадигму західноєвропейської. Мова йде про потребу ґрунтовного осмислення «генетично незалежних феноменів», у даному випадку концептів метафізичної поезії XVII – XX ст., того, що К. Гільєн, наприклад, розглядає як одну із трьох запропонованих ним моделей наднаціонального.

Калініченко М.М. к. філол. наук, доцент (м.Рівне)

УДК 821.111–3

Американський національний театр доби романтизму

У статті здійснено спробу аналітичної інтерпретації дискурсивної сутності національного театрального мистецтва Сполучених Штатів першої половини XIX сторіччя та особливостей його взаємодії з соціокультуральними практиками доби. Розглянуті маловідомі естетичні і художні властивості феномена масового сценічного мистецтва. Увиразнено значущість популярного театрального перформенсу в духовому житті країни, процесах національного самовизначення і формування американської демократичної культури.

Ключові слова: дискурс, популярний театр, масова культура, північноамериканський романтизм.

The article attempts to analytically interpret the discursive essence of the national theatrical art of the United States of the first half of XIX century, as well as the peculiarities of its interaction with socio-cultural practices of that era. Some little known aesthetic and artistic features of the phenomena of mass culture stage art are revealed. The accent is placed on the importance of popular theatrical performance in the spiritual life of the country, and its influence on the process of self-identification and the formation of American democratic culture.

Key words: discourse, popular theater, mass culture, North-American Romanticism.

Постановка наукової проблеми та її значення. У 1849-му році в Нью-Йорку, біля входу до відомого театрального закладу «Astor Place Opera House», спалахнув один із найстрашніших громадянських конфліктів Америки доби романтизму. Криваве вуличне протистояння спричинила суперечка між прихильниками «чужинських» класичних традицій європейської сцени і відданими шанувальниками питомо американського театру. Багатотисячний агресивно налаштований натовп намагався взяти штурмом театральну будівлю, поліція і приватні охоронці відкрили вогонь на ураження. За спогадами свідків, загинуло і було тяжко поранено більше сотні осіб. Хоча історикам добре відомі обставини цієї трагедії, значно важче відшукати відповідь на питання: яким був тогочасний американський театр, аби надихнути демократичні маси на таку самопожертву заради національного мистецтва?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Іще 1930-го року відомий соціолог і літературознавець Карл Фредерік Вітке стверджував, що, попри існування в Америці добре розвиненої мережі театральних закладів, ніякого до правди автентичного, питомо національного, «американського театру» в першій половині XIX сторіччя насправді не існувало. Національна література доби романтизму подарувала людству кілька десятків видатних творів, натомість, єдиним помітним здобутком театру Сполучених Штатів були так звані «шоу мінстрелів», або «мінстрел-шоу» (*minstrel-shows, blackface minstrels-shows*) [Wittke C. 1930: 3].

У популярних комедійних виставах, які увійшли до репертуару більшості театрів наприкінці 1820-х років, брали участь загримовані (*blackface*) під «ніггерів» (на це слово під ту пору ще не було накладено табу) білі актори: вони танцювали і радо співали про щасливе життя невільників на плантаціях південних рабовласницьких штатів, до того ж виглядали вкрай кумедно, провокуючи щирий регіт глядачів. Із точки зору професора Вітке, до закінчення

Громадянської війни в історії театру Сполучених Штатів не було нічого іншого, що вартувало б уваги науковців.

Хоча музичні «мінстрел-шоу» й знайомили біле населення Америки з викривленою у такий комічний спосіб автентичною культурою африканських меншин, отих абсолютно позбавлених найменших громадянських прав насельників молодій демократичній країні, вони, за результатом, сприяли, насамперед, розповсюдженню відверто расистських уявлень про чорношкірих, начебто фізично та інтелектуально неспроможних на щось більше за кумедні співанки і вибрики. Цілком зрозуміло, що така репутація раннього національного театру, сприйнятого лишень за осереддя пропаганди расизму, не дуже допасовується до сьогоденних уявлень академічної спільноти про гуманізм і високу духовність мистецтва доби романтизму. Про такий театр краще не згадувати, позаяк він здатний лишень псувати високе реноме красномовства доби Американського Ренесансу.

Втім, справа не лише у граничній несумісності потрактування расової проблематики у суспільстві позаминулого сторіччя та у сучасній політкоректній Америці. Адекватному розумінню історії розвитку американського театру суттєво заважає загальне неприйняття його найважливіших національних атрибутів. На переконання авторів знаменитої «Колумбійської літературної історії Сполучених Штатів» (1988), обставини формування драматургічного мистецтва в Америці не заслуговують на увагу фахівців, які спеціалізуються на вивченні історії мистецтва романтизму. Хоча з 1820-х років театр відіграв помітну роль в культуральному житті новопосталої держави, американська драматургія виглядає надто нерозвиненою у порівнянні з вершинами світового мистецтва доби романтизму: «Художньо недосконалі тогочасні театральні вистави не стимулюють зацікавленості науковців. Критики і дослідники не стали до справи студіювання витоків американської драматургії, вірогідно, це навряд чи відбудеться у найближчі роки з огляду на специфічну репутацію тогочасної театральної продукції». Отже, сьогодні цей театр «уважається не більш ніж прологом до справжнього сценічного мистецтва ХХ сторіччя» [*Columbian Literary History 1988: 324*].

За переконливе свідчення засадничого примітивізму національного театру сприймаються також американські сценічні інтерпретації класичних творів. Навіть творіння великого Барда на американському театрі оберталися на «ниций» популярний перформенс, який задовольняв невибагливі смаки масової аудиторії. За словами професора Лоуренса Левайна, «Шекспір був невід'ємною складовою популярного репертуару поряд із номерами фокусників, танцюристів, співаків, акробатів, акторів «мінстрел-шоу» і комедіантів» [*Levine L. 1988: 123*].

Потрібно також взяти під увагу, що особливості потрактування історії національного театру і драматургії значною мірою зумовлені домінуючими академічними уявленнями про відчуженість американського романтизму від популярної демократичної культури Сполучених Штатів. У працях Френсіса Матіссена, Ричарда Чейза, Лезлі Фідлера, Ричард Пойріера, Генрі Неша Сміта та інших відомих літературознавців американських романтиків проголошено творцями «високого» мистецтва, сприйнятого за магістральний напрямок національної культури ХІХ сторіччя, зорієнтованої на кращі філософсько-естетичні моделі Старого Світу. Про популярну культуру не йдеться взагалі — американський романтизм розглядається за парадигмою сприйняття романтизму західноєвропейського.

Необхідно визнати суттєву обмеженість такого потрактування північноамериканського романтизму. Новопостала демократична нація була залюблена у популярне мистецтво, котре вело перед в усіх сферах культурального буття країни. Коли Волт Вітмен стверджував, що замолоду «поглинав театр кожною порою тіла» й «дивився усе підряд — високе, низьке й пересічне» [*Reynolds D. 1995: 328*], він засвідчував тим самим типову для американських романтиків митецьку ідентифікацію з популярною демократичною культурою. Подібні думки висловлював і головний ідеолог національного романтизму Ральф Волдо Емерсон, визнаючи, що «висока» культура на його батьківщині ґрунтувалася на чужих для американського читача європейських моделях, внаслідок чого деякі співвітчизники «не могли написати жодного вірша, сторінки або газетної статті без імітації англійських форм». Порятунком від іноземного впливу Емерсон убачав у зверненні до нестримної риторики популярної словесності, «щоби нарешті розпочалася нова доба нашої власної культури, кращої за всі інші» [*Emerson R. W. 1999: 297*].

З огляду на таку специфічність культурального контексту доби формування північноамериканського романтизму історія розвитку національного театру потребує суттєвого уточнення.

Мета статті зумовлена необхідністю переосмислення сталої історії розвитку американського театру доби романтизму. Актуальною постає проблема визначення культурального підґрунтя американської театральної продукції, котра увиразнювала складні, суперечливі пошуки національної митецької ідентичності на тлі розвою демократичних засад суспільства XIX сторіччя. **Завдання нашої статті** передбачає аналіз маловідомих естетичних і митецьких компонентів американського театру, котрі суттєво позначилися на формуванні його питомо національних сценічних практик, пов'язаних із популярною демократичною культурою Сполучених Штатів.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Вогонь, енергія й противенство», — такими словами Вітмен охарактеризував американський театр доби романтизму. Більшість сучасників поета засвідчували, що національний характер тогочасного театру визначали нестримна емоційність акторської гри і прагнення драматургів і режисерів до створення радикально оновлених, американських версій класичних творів, які заперечували митецькі конвенції минулого.

Європейська класика на американській сцені сполучалася із популярними жанрами, серед яких, поряд із розважальними «шоу мінстрелів», домінували так звані романтичні «мелодрами». Ці винятково емоційні популярні вистави увиразнювали деякі з найпомітніших родових прикмет американського театру, зорієнтованого на уподобання масового глядача. В 1836-му році редактор однієї з нью-йоркських газет охарактеризував театральні уподобання співгромадян наступним чином: «Ми живемо в часи настільки бурхливої і нестримної емоційності, що смаки сучасної театральної публіки почали стрімко деградувати... Класична драма вже майже нікого не цікавить, однак непереборний інтерес більшості викликає сучасна популярна мелодрама» [*Grimsted D. 1988: 298*].

Американські театри були найвиразнішим втіленням бурхливої емоційності, нестримної волелюбності молодого демократичного суспільства. Наприкінці 1840-х років, серед усіх тогочасних акторів особливою експресивністю своєї гри відзначався Джуніус Брутус Бут. За спогадами сучасників, його виступи нагадували «якесь демонічне божевілля» — деякі глядачі не витримували його нелюдських пристрастей і прожогом тікали до виходу з театру. Найважливішим сценічним досягненням Бута, про яке полюбили згадувати журналісти й театральні критики, була його здатність рішуче відкидати традиційні умовності виконання класичних творів. Вітмен стверджував, що у виступах цього «божевільного трагіка» втілилися найважливіші прикмети «американського стилю акторської гри», які він описав наступним чином: «це галасливий, палкий і бундючний стиль — він розносить вщент геть усе, до чого причетний».

Продюсери і драматурги намагалися гранично збільшувати жанрове різноманіття театральних програм із метою задоволення інтересів якомога більшої демократичної аудиторії. Бажання скористатися прихильністю масового глядача також призводило до напроцуд сміливих сценічних експериментів. За один вечір виконавці переходили від творів за мотивами шекспірівських трагедій до популярних мелодрам і комедій, циркових номерів із танцями і дресированими тваринами, а потім знову поверталися до Шекспіра. Радикальні зміни в сюжетах і тематиці американської драми також відбувалися внаслідок бажання власників театрів наблизити зміст класичних європейських творів до соціально-політичної проблематики, яка була цікавою демократичній публіці.

Неповторною особливістю американської сцени першої половини XIX сторіччя також вважався так званий акторський «універсалізм», який став майже обов'язковим атрибутом популярної театральної продукції з 1835-го року, після того як на сцені Театру Франкліна відома акторка Ада Вебб зіграла відразу шість різнопланових ролей в одному спектаклі. Того ж року актор Френк Ченфроу постав у чотирьох ролях у сатиричній популярній виставі «Mr. McGreedy». Своєрідним чемпіоном сценічного «універсалізму» вважалася давня приятелька Вітмена, акторка Ада Ісаакс Менкен, котра у спектаклі «The Three Fast Women, or

the Female Robinson Crusoe» виконала за одним рипом дев'ять чоловічих і жіночих ролей. Така сценічна практика підривала всі «високі» уявлення театральної традиції Старого Світу про акторську спеціалізацію і гендерно зумовлені амплуа.

Ближче до середини XIX сторіччя творці популярних сценічних видовищ були змушені змагатися за визнання американської публіки із двома потужними національними конкурентами: сенсаційними «penny newspapers» і бульварними романами у «жовтих обкладинках». Під їхнім впливом у розважальних спектаклях значно посилювалися засадничі атрибути тогочасної популярної літератури: сенсаційність і кримінально-авантюрна пригодницька тематика. До типового репертуару театрів 1840-х років все частіше почали виходити жорстокі історії про криваві вбивства, люті тортури, сексуальні збочення, канібалізм і резонансні злочини. Тисячі американських глядачів юрбилися біля театрів, у яких показували популярні спектаклі з вражаючими назвами; як-от: «A Tale of Blood», «Blood Will Have Blood!», «The Monk! The Mask!! The Murderer!!!», «The Cannibals, or, Massacre Island» тощо.

Популярна культура впливала не лише на зміст окремих театральних вистав, але формувала загальне ставлення американських глядачів до мистецтва драматургії. Тривалі гастролі британських зірок, які все частіше відбувалися у Сполучених Штатах наприкінці 1840-х років, призвели до виникнення особливого двоїстого і суперечливого ставлення демократичного суспільства до театального перформенсу. З одного боку, серед представників суспільної еліти вони стимулювали інтерес до «високого» (формалізованого і консервативного) англійського сценічного стилю. У великих центрах драматичного мистецтва (Нью-Йорк, Філадельфія, Бостон і Новий Орлеан) виникли перші «елітарні» театральні заклади, власники котрих орієнтувалися, у першу чергу, на заможних глядачів.

Однак поруч із кількома «елітарними» установами успішно функціонували десятки інших демократичних театрів, які щовечора відвідували тисячі шанувальників масового мистецтва. До середини 1840-х років лише в одному Нью-Йорку було збудовано 16 великих театрів і більше тридцяти менших за розміром розважальних закладів. На їхніх підмостках утверджувався неповторний національний характер американського театру, котрий увиразнював нестримність і дикунство молодого американського демократизму.

Звичайні глядачі з відвертою зневагою ставилися до «аристократичних» театрів і надавали перевагу питомо американським виставам, у яких брали участь суперзірки популярної сцени: Едвін Форрест й Джейн Плесід. Закордонні артисти, котрі під час гастролей наважувалися коментувати особливості американської драматургії, мали бути надзвичайно обережними у висловлюваннях. Найменший натяк на критику призводив до справжнього вибуху народного гніву. Громадські заворушення супроводжували американські гастролі багатьох відомих лондонських акторів: Едмунда Кіна у 1821-му і 1825-му роках, Джошуа Андерсона у 1831-му році, Джорджа Фаррена у 1834-му році. Усі вони були спричинені критичними зауваженнями британців стосовно «варварських крайнощів» американських вистав і «примітивних» уподобань демократичної публіки. Шанувальники популярної драматургії не залишалися в боргу — вони неодноразово зривали вистави чужоземних критиканів і освистували британських акторів на вулицях. Однак подібні локальні інциденти були лише підготовкою до справжньої війни між іноземним «високим» мистецтвом і «нищою» популярної культуурою Сполучених Штатів, яка розпочалася наприкінці 1840-х років.

Усе почалося із особистого конфлікту між Едвіном Форрестом і британським трагіком Вільямом Чарльзом Макреді. Невідомо, хто зробив перший крок до фатальної ворожнечі, але Макреді, котрий вважав себе адептом «високого» мистецтва, публічно засудив виступи Форреста, назвавши їх «пристрасними і сповненими грубої сили», але геть позбавленими «добре продуманої сценічної дисципліни», властивої класичній акторській манері королівських театрів. Популярність Форреста він пояснював виключно тим, що «театральна публіка у Сполучених Штатах вже так давно призвичаїлася до надмірної емоційності та інших перебільшень, що готова аплодувати лише найбільш екстравагантним видовищам».

Під час візиту до Единбурга в травні 1846-го року Форрест відвідав постановку «Гамлета» за участю Макреді у головній ролі. Прозваний на батьківщині «лютим трагіком» за свій громоподібний голос і нестримну сценічну емоційність, Форрест, завдячуючи безмежній

самовпевненості та агресивності вдачі, мав іще одне промовисте прізвисько — «мастодонт американської драми». Він відзначився у багатьох вуличних баталіях із поліцією і кримінальними угрупованнями, неодноразово виступав на мітингах радикальних політичних партій на підтримку інтересів незаможних міських робітників. Опинившись у чужій країні, в оточенні вороже налаштованих іноземців, американець не розгубився і самотужки спромігся зірвати виступ Макреді.

Доля звела ворогів у Нью-Йорку 7-го травня 1849-го року. Обидва актори у різних театрах міста планували вийти на сцену в ролі Макбета, проте Форрест відмінив свій спектакль і вирішив скористатися можливістю помститися давньому недругу. Макреді виступав в «аристократичному» театрі Астор Плейс, куди зазвичай не могли потрапити пересічні глядачі з вулиці. Форрест узяв цю обставину під увагу та завчасно придбав декілька сотень квитків і розповсюдив їх серед своїх шанувальників. Озброєні гнилими овочами, яйцями і камінням, його вірні фанати увійшли до театру і терпляче дочекалися початку вистави. Коли ж британець з'явився перед публікою, його зустріли не овації «аристократичних» глядачів, але пронизливий свист і грізне ревіння розлюченого демократичного натовпу. Макреді був змушений перервати виставу і сховатися у гримерці.

Менеджери Астор Плейс прагнули зробити все можливе, аби наступний виступ британської знаменитості, запланований на десяте травня, пройшов без ускладнень. Було запрошено додаткових працівників, котрі мали слідкувати, щоби до приміщення, навіть за наявності квитків, не потрапили погано вдягнуті люди, не схожі на заможних глядачів. Навколо будівлі вартували кілька сотень поліцейських і охоронців, озброєних рушницями.

Однак прибічники Форреста за жодних обставин не збиралися дозволити «пихатому англіїцю» хизуватися на американській сцені. Впродовж години навколо Астор Плейс зібралося біля двадцяти тисяч шанувальників демократичного театру. З криками «Покінчимо з Макреді!» вони почали виламувати шматки бруківки і жбурляти у вікна театру. Невдовзі пролунала команда: «Спалимо кляте лігво аристократії!» — натовп рушив на штурм. Перелякані охоронці розпочали стрілянину, котра тривала впродовж двадцяти хвилин, допоки біля театру залишилися лише вбиті і важкопоранені. Наступного ранку працівники місцевих лікарень і моргів звітували про страшні наслідки нічного конфлікту, названого журналістами «різаниною біля Астор Плейс».

Висновки і перспективи подальшого дослідження. «Різанина біля Астор Плейс» увиразнила хоча й піррову (з огляду на жахливу офіру), але ж таки справжню перемогу популярного мистецтва у демократичній Америці першої половини XIX сторіччя. Патріотично налаштовані громадяни виявилися спроможними ціною крові боронити надбання масової національної культури, чужої «високому» іноземному мистецтву. Разом із тим, це фатальне зіткнення стало символом небезпечного соціального протистояння заможних «аристократів» і демократичної маси. Вибух нестримної емоційності демократичного натовпу, причиною якого виявився конфлікт театральних уподобань, засвідчив не лише величезну силу популярної культури, але й загрозу, яку вона становила для суспільства, що її породило.

На початку 1850-х років колишні лідери популярного репертуару — адаптовані твори Шекспіра — остаточно поступилися місцем мелодраматичним виставам за мотивами знаменитого роману Гарріет Бічер Стоу «Хатина дядька Тома, Життя серед принижених», проголошеного Авраамом Лінкольном книгою, що розпочала Громадянську війну. Зауважимо, що для першого видання роману планувалася інша назва: «Хатина дядька Тома, людини, яка була річчю» («Uncle Tom's Cabin; The Man That Was A Thing»).

Однаке авторка свідомо змінила назву, змістивши акцент із аболіціоністської на соціальну проблематику американського суспільства, близьку всім «приниженим» громадянам, незалежно від кольору шкіри. За словами письменниці, вона ніколи не вважала рабовласництво основною причиною Громадянської війни. На її переконання, головним поштовхом до кривавого протистояння між Півднем і Північчю став невирішувальний соціокультуральний конфлікт між репрезентантами «елітарного» і демократичного самоусвідомлення американської нації. Неминучість їхнього зіткнення вперше увиразнила «різанина», що відбулася 1849 року біля стін Астор Плейс.

Знавцям історії літератури Сполучених Штатів першої половини XIX сторіччя варто бодай розпочати розмову про естетичні і художні властивості масового театру, аби згодом доконче переглянути задавнене потрактування його як нібито цілком маргінальної, суто розважальної, тому й не дуже значущої частини духового життя країни. У культуральному дискурсі країни цей театр, як засвідчує навіть побіжний аналіз, відігравав значну роль, перебираючи на себе функцію каталізатора соціокультурної самоідентифікації демократичної нації. Вірогідно, що подальше студювання феномена тогочасного національного театру призведе не лише до зміни уявлень про його історію, але й стимулює дослідників на цілком виправдані шукання альтернативного, позбавленого інерційної академічної неуваги до масової літератури потрактування найважливіших процесів формування і розвою північноамериканського романтизму.

Література:

1. *Columbian Literary History 1988: Columbian Literary History of the United States* / ed. by E. Elliot. New York: Columbia University Press, 1988. — 1263 p.
2. *Emerson R. W. 1999: Emerson R. W. The selected letters of Ralph Waldo Emerson* / Ralph Waldo Emerson [ed. by J. Myerson]. — New York: Columbia University Press, 1999. — 480 p.
3. *Grimsted D. 1988: Grimsted D. Melodrama Unveiled: American Theater and Culture 1800–1850* / David Grimsted. — Chicago: University of Chicago Press, 1988. — 285 p.
4. *Levine L. 1988: Levine L. W. Highbrow \ Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988. — 320 p.
5. *Reynolds D. 1995: Reynolds D. Walt Whitman's America*. — New York: Vintage Books, 1995. — 671 p.
6. *Wittke C. 1930: Wittke C. Tambo and Bones: A history of the American Minstrel Stage*. — Durham, North Carolina: Duker University Press, 1930. — 269 p.

В статтє осуцествлена аналитическая интерпретация дискурсивной сущности национального театрального искусства Соединенных Штатов первой половины XIX столетия и особенностей его взаимодействия с социокультурными практиками эпохи. Рассмотрены малоизвестные эстетические и художественные свойства феномена массового сценического искусства. Акцентирована значимость популярного театрального перформенса в духовной жизни страны, процессах национального самоопределения и формирования американской демократической культуры.

Ключевые слова: дискурс, популярный театр, массовая культура, североамериканский романтизм.

Назар Маланий, к. філол. н., викладач (Тернопіль)

ББК 83.3 (4)

УДК 82.091

Екзистенціали жаху і відчаю у романах І.Багряного «Людина біжить над прірвою» та Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати»

Аналізуються проблема застосування екзистенціалу як терміна у порівняльних дослідженнях. У статті окреслюється визначення та класифікація екзистенціалів. Розглядаються особливості художньої реалізації екзистенціалів жаху і відчаю в українській та німецькій прозі про Другу світову війну.

Ключові слова: екзистенціалізм, екзистенціал, гранична ситуація, жах, відчай.

The problem of application of existential as a term in comparative researches is analyzed. In the article definitions and classification of existentials are outlined. The peculiarities of realization of existentials of horror and despair are outlined in Ukrainian and German prose about the Second World War.

Keywords: existentialism, existential, boundary situation, horror, despair.

Мартін Гайдеггер як основоположник «нової онтології» прагнув до формування новітніх понять як елементів неklasичної філософської терміносистеми. У класичній раціоналістично