

“ШЕКСПІРІЗАЦІЯ” АМЕРИКАНСЬКОГО ЗАХОДУ: СУЧАСНІ РЕЦИКЛЮВАННЯ

Наталія ВИСОЦЬКА

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглядаються варіанти художнього переосмислення авторами кінця ХХ – початку ХХІ ст. своєрідної сторінки історії “присвоєння” В.Шекспіра в Америці, а саме, театральних постановок за його п’єсами у зоні фронтиру, на Дикому Заході, в Каліфорнії доби «золотої лихоманки». На матеріалі епізоду з псевдоісторичного роману Д.Р.Фуллер “Гордість Оклахоми” (1990) та п’єси Р.Ніксона “Як Шекспір завоював Захід” (2010) демонструються механізми “американізації” Барда на різних витках історичного розвитку у царині масової культури США.

Ключові слова: Вільям Шекспір, «американізація», Дикий Захід, фронтир, театр, драматургія.

В статье рассматриваются варианты художественного переосмысления авторами конца ХХ – начала ХХІ примечательной страницы истории “присвоения” В.Шекспира в Америке, а именно, театральных постановок по его пьесам в зоне фронта, на Диком Западе, в Калифорнии периода «золотой лихорадки». На материале эпизода из псевдоисторического романа Д.Р.Фуллер “Гордость Оклахомы” (1990) и пьесы Р.Никсона “Как Шекспир завоевал Запад” (2010) демонстрируются механизмы “американизации” Барда на разных витках исторического развития в сфере массовой культуры США.

Ключевые слова: Вильям Шекспир, «американизация», Дикий Запад, фронтир, театр, драматургия.

The paper addresses various models relied upon by American authors in late 20th – early 21st cc. to re-conceptualize a remarkable page in the history of Shakespeare’s appropriation in the USA, namely, popular productions of his plays in the frontier zone, in the Wild West, and in California during the Golden Rush era. Based upon an episode from Dana Ross Fuller’s quasi-historical novel *Oklahoma Pride* (1990) and Richard Nixon’s play *How Shakespeare Won the West* (2010), the paper lays bare the mechanisms of the Bard’s Americanization in the realm of “low-brow” culture.

Key words: William Shakespeare, Americanization, Wild West, frontier, theater, drama.

Упродовж цілої історичної епохи – між завершенням Війни за незалежність (1780-і рр.) та Громадянською війною (1860-і рр.) – і далі, до кінця XIX ст., становлення американської нації великою мірою визначалося масштабною територіальною експансією, яка отримала назву “руху на Захід” і прокотилася хвилями кризь весь континент, від Атлантики до Тихоокеанського узбережжя. породжене низкою економічних, соціальних, індивідуально-психологічних чинників явище поступового зсуву фронтиру (умовної прикордонної зони між “цивілізацією” та “дикістю”) на глибинному рівні вплинуло на формування національного характеру, менталітету, міфології американців, ставши на тривалий час символом невпинного поступу молодій країні до нових обривів. Не випадково співець фронтиру історик Ф.Дж.Тернер зазначав, що з його зникненням “йде в минуле перший етап американської історії” [15]. Феномен “підкорення Дикого Заходу” став джерелом питомих національних міфологем, серед яких, передусім, фронтір як метафора та символ, образи піонерів-першопрохідців і ковбоїв, діалектика стосунків між індіанцями та білими, а також сумнозвісна концепція “явленої долі” (manifest destiny), що виправдовувала прагнення “англосаксонської” чи то “тевтонської раси” до світового панування її богонатхненною місією як поширювача демократичних та християнських ідеалів.

Не можна не погодитися з Тернером у тому, що фронтір (бодай почасти) виплекав стрижневі риси американського характеру. Проте коли серед них історик називає “впевнене вміння опановувати матеріальні речі, якому бракує мистецької складової <...>” [15], цей пункт потребує коригування. Вагомим аргументом на користь наявності мистецької (духовної, художньої) конституенти у світі фронтиру постає, зокрема, ще одна міфологема, яка втім має цілком реальне підґрунтя – активна участь Вільяма Шекспіра в освоєнні/підкоренні Заходу. Одне з ранніх її пред’явлень знаходимо у часто цитованих рядках з “Демократії в Америці” А. де Токвіля, написаних у першій третині позаминулого століття: “Навряд чи десь знайдеться хижка піонера-першопрохідця, в якій не знайшлося б кількох розрізнених томиків Шекспіра” [2, с. 377]. Але по-справжньому масований шекспірівський десант “висадився” там, де й мав оприявнювати себе драматург *par excellence*, – на саморобних сценічних майданчиках фронтиру. Предметом цієї розвідки є невеликий сегмент широкого проблемного спектру, пов’язаного з

історією Шекспіра в Америці, а саме, форми “переписування” сучасними літераторами її колоритної сторінки – театрального проникнення Барда на західні території.

На той історичний момент, коли доленосна для Америки західна епопея набрала обертів, Шекспір уже встиг стати невід’ємним компонентом національної культури східного узбережжя як у “високих”, так і в “низових” її проявах. За словами упорядника репрезентативної антології “Шекспір в Америці” (2013) Дж. Шапіро, “історія Шекспіра в Америці – це й історія самої Америки” [13, р. xxii]. Наприкінці XIX ст. іноземний спостерігач зазначав, що “на землі немає іншої країни, де Шекспір та Біблія користувалися б більшою пошаною, ніж в Америці” [цит. за 12], тоді як наш сучасник переконаний, що упродовж століть Шекспір “сприймався як один з центральних складників американської ідентичності” [3, р.135]. Існує чимало свідoctв того, що “американці не просто дивилися і читали твори Шекспіра, а активно “споживали” їх, і що рівень цього споживання був вищим, ніж для будь-якого місцевого автора” [14, р. 10]. Упродовж тривалої історії американізації Шекспіра його присвоєння (appropriation) відбувалося “у найрізноманітніших формах, здатних задовольняти культурні потреби нації” на різних етапах її становлення [17, р.229]. Стадії та технології творення “американського Шекспіра” досить повно простежені у працях як першої (Е.Г.Торндайк (1927), Е.Данн (1939)), так і другої половини минулого століття (Л.Левін (1988), М.Бристол (1990)); зацікавленість цією проблематикою ще посилилася у новому тисячолітті (К.Стерджесс (2004), Ф.Тіг (2006), О. та В. М. Воани (2012), Дж.Шапіро (2010, 2013), Е.Діксон (2016) та ін.). Долучилися до неї й українські дослідники (Т.Михед, Д.Москвітін).

Прикметно, що “шекспірізація” Америки відбувалася як знизу, так і згори. Батьки-засновники залучали авторитет класика для обґрунтування легітимності боротьби північноамериканських колоній за політичну незалежність, тоді як інтелектуали-трансценденталісти і письменники-романтики апелювали до нього (іноді з протилежних позицій), прагнучи ствердити культурну самостійність юної держави. В результаті взаємодії різноспрямованих векторів “ідея Шекспіра” увійшла до культурного канону нації, що переживала стадію конструювання себе [1, с. 89]. І все-таки протягом більшої частини XIX ст. Шекспір в Америці був насамперед флагманом популярної культури як постачальник драматургічного

матеріалу для розважальних театральних видовищ, котрий зі значним відривом домінував на сценах країни. За свідченнями істориків театру, ще в колоніальній Америці XVIII ст. «принаймні 1/5 (а, можливо, і 1/4) усіх п'єс, що їх було поставлено за будь-який окремий сезон, скоріш за все належали перу Шекспіра» [6, р. 82]. У наступному ж, XIX столітті захоплення ним набуло характеру національної манії. Твори Барда вивчали школярі, цитували політичні діячі, його рядки лунали не лише у пишних театральних залах промислових центрів Північного Сходу, обладнаних за останнім словом тодішньої сценічної техніки, але й на пароплавах, що курсували по Огайо та Міссісіпі, у таборах шукачів золота, в салунах Дикого Заходу. В Америці XIX ст. твори Шекспіра складали основу репертуару театрів, які працювали тоді для широких верств населення, будучи інклюзивною формою дозвілля і розваг, багато в чому аналогічною сучасним спортивним подіям (до речі, схожі функції виконував і театр елізаветинської доби). Активна й галаслива театральна аудиторія являла собою, за спостереженням Л.Левіна, справжній мікрокосм суспільства [8, р. 30]. Тому не дивно, що протягом цього століття з'являються сотні і тисячі пародій, травестій, буфонад, першоджерелом яких були шекспірівські твори, – адже, щоб досягти бажаного ефекту, ці знижувальні комічні форми мали “пересміювати” загальновідомі тексти.

Відтак, закономірно, що під час руху піонерів-першопрохідців на Захід “вони часто несли з собою два улюблені томики: Біблію та Шекспіра” [16, р. 2], тим більше, що перші поселенці Нового Світу надзвичайно жваво сприймали твори, здавалося б, незмірно далекого від них елізаветинського драматурга, відчуваючи в них ту саму всеосяжну потужну силу, що і в первозданному природному довкіллі Америки [3, р. 159]. Незабаром різношерсті паратеатральні трупи, репертуарний кістяк яких складали п'єси Шекспіра, попрямували за “аргонавтами” з надією отримати свою частку казкових багатств Дикого Заходу. Ці процеси, задокументовані у розвідках як істориків американського театру, так і шекспірознавців по обидва боки Атлантики, стають об'єктом реконструювання з боку американських авторів кінця XX – початку XXI ст., які працюють у різних жанрах та естетичних регістрах.

З метою простежити його механізми звернімося до епізоду з сучасного роману, зразка масової псевдоісторичної прози. Час дії – 90-і рр.

XIX ст., місце дії – містечко на фронтірі, яке щойно з’явилося на межі оклахомської прерії. Дія відбувається у старій будівлі, нашвидкуруч переобладнаній для театральних вистав. *«Заклиначі змії почали свій номер перед завісою з червоного оксамиту. Вони виступали не бозна-як, та й змії були схожі на опудала, але всі милувалися завісою <...>. Коли заклиначі засунули своїх вихованок назад до цеберка, завіса велично розкрилася в обидва боки, відкривши поглядам розмальовані щити, що представляли палац у Вероні. Оповідач у єдвабному дублеті перетнув сцену, и глядачі влаштувалися зручніше, передчуваючи цікаве видовище. Джульєтта виглядала радше років на сорок, ніж на 14, а щити виявили схильність до коливань, особливо під час сцени на балконі, коли Джульєтта, стоячи нагорі драбини, приставленої ззаду до намальованого балкону, посковзнулася і конвульсивно схопилася за бильця, в результаті чого вазон з квіткою звалився ледь не на голову її коханому. “Клянуся місяцем, що сріблом... Чорт забирай, Софі!” – зойкнув Ромео, ухляючись від вазону. “О не клянися місяцем... – Думай, що кажеш”, – просичала Джульєтта <...> “Мінливим місяцем...” “Жбурни в нього ще один!” – порадив хтось із залу”* [4, pp. 93-94]. Втім, після завершення недолугої вистави простодушна глядачка зізнається, що ніколи в житті не бачила нічого гарнішого, і її щоках котяться справжнісінькі сльози.

Для створення цієї гумористичної сценки белетристи (під жіночим авторським псевдонімом приховувалася ціла низка літераторів), без сумніву, спиралися на документальні джерела, а також на наявну літературну традицію (згадати хоча б відомі епізоди з “Пригод Гекльберрі Фінна” М.Твена (1884), де два пройдисвіти, що мандрують країною у пошуках легкої наживи, видають себе за славнозвісних англійських шекспірівських акторів Гарріка та Кіна). Історичне підтвердження знаходить практично кожна деталь: і точний вибір хронотопу – період активного освоєння західних земель; і акцент на сумнівному, м’яко кажучи, художньому рівні театральної трупи, яка гастролює по територіях, де ще вчора не було білих. Не менш достеменним є й факт виконання трагедії Шекспіра в одному ряду з низовими формами розваг: адже, як вже зазначалося, тодішній театр був “калейдоскопічною, демократичною установою, що пропонувала широке й різноманітне “меню” для всіх класів та суспільно-економічних груп” [8, p. 21], й не бракує доказів того, що прилаштований до смаків публіки доробок

Шекспіра був у ньому лише однією зі “страв”. Так само документально зафіксована у нотатках очевидців захоплена реакція часто не освічених, але емоційно сприйнятливих глядачів, які знаходили паралелі власній життєвій енергії та щоденній боротьбі за виживання у долях сильних духом, *larger than life* шекспірівських героїв. Включаючи цей епізод до своєї багатотомної квазі-історичної саги 1990-х рр. про династію, що упродовж десятиліть рвалася до нових горизонтів з метою поширення американських цінностей “*from sea to shining sea*”, автори, мабуть, прагнули віддати данину історичній реальності, відтворити прикмету часу для надання оповіді більшої автентичності. Але цей сюжетний хід можна інтерпретувати й як акт чергової ре-апропріації Шекспіра на новому витку, тобто культурного “присвоєння” його вже в квадраті чи то в кубі, що ще раз підтверджує висловлену М.Гарбер думку про постмодерністського Шекспіра як про “симулякр, копію, монтаж, бриколаж” [5, р. xvii].

Окремою географічною та культурною главою у західній епопеї Америки стало освоєння Каліфорнії з її золотоносними землями, які, наче магніт, притягували до себе юрби мрійників та авантюристів, з акторами включно. Багато документальних та апокрифічних свідчень про шекспірівські вистави у цих широтах міститься у розвідках Дж. Мак Мінна (“Каліфорнійський театр золотої доби”, 1941) та Г.В. Кун (“Як Шекспір завоював Захід: актори та вистави підчас американської золотої лихоманки”, 1989). В їхніх працях факти з історії американського театру переплітаються з напівміфічними переказами та анекдотами. Так, Гелена Кун від початку інтригує читача наступним твердженням: “Згідно з театральною легендою, найпопулярнішим драматургом в роки “золотої лихоманки” в Каліфорнії був Вільям Шекспір. Хоча б як неймовірно це виглядало, легенда відповідає дійсності” [7, р. 3]. (За даними Мак Мінна, на піку золотої лихоманки у Каліфорнії йшло водночас 22 п’еси Барда [9, р.84]). А далі Кун переповідає зібрані нею у місцевих архівах та знайдені у старих підшивках преси часто неймовірні сюжети, з яких вибудовується наратив потрапляння в табори каліфорнійських шукачів золота невеликих, як правило, сімейних труп мандрівних акторів; подальшого розростання міст; розвитку театральної справи та поступового формування сприйнятливої, сповненої ентузіазму публіки, “спокушеної Шекспіром через можливість бачити його комедії та мелодрами на сцені” [10, р. 196].

Книжка Кун, своєю чергою, надихнула драматурга Ричарда Нельсона на створення п'єси під тією самою назвою – “Як Шекспір завоював Захід” (2010), тексту якої передують ремарка “п'єса ґрунтується на реальних подіях”. Таким чином, коло замикається – епізод з американських “пригод” Шекспіра кінця XIX ст., що оформився в колективній пам'яті як узагальнення багатьох типових випадків, пройшовши стадію напівдокументального науково-популярного викладу, знову розкладається у художньому дискурсі на фікціоналізовані індивідуальні історії, драматизується і, як результат, повертається у природний для нього локус – на театральну сцену. Адже, починаючи з 2008 р., вистави за п'єсою Нельсона з різним успіхом йдуть в американських театрах східних і західних штатів.

Незвична генеза твору визначила особливості його архітекτονіки та поетики. Передовсім, мабуть, з огляду на жанровий первень свого основного джерела, автор представляє історію важкої подорожі до Каліфорнії напівпрофесійної театральної трупи, звабленої примарою “золотої пилу”, за допомогою не лише драматичної дії, а й наративу як такого. Це рішення зумовило наявність у п'єсі значного епічного елемента. Виконавці всіх ролей час від часу виходять з них, щоб, звертаючись безпосередньо до залу, розповісти (вже у третій особі) про вчинки чи почуття своїх персонажів або про попередні чи наступні події. Часто-густо їхні репліки підсумовують події кількох тижнів чи навіть місяців, що відповідає техніці резюмування у прозовому тексті. Інші різновиди часопросторових зсувів дозволяють включати у дію “реальні” чи уявні сцени з минулого та майбутнього (аналогії до аналепсисів та пролепсисів). За авторським задумом, кожний актор виконує у п'єсі декілька ролей, причому перевтілення відбуваються миттєво, на очах у глядачів. Якщо переходи між рівнями дії та прямі звернення до аудиторії асоціюються з театром Брехта, то інші прийоми, такі як мінімалізація сценічного оформлення чи швидке переоблаштування ігрового майданчика, характерні і для Шекспіра (у якого, до речі, більше спільного з Брехтом, ніж із життєподібним театром кінця XIX ст.). Приміром, в обраній Нельсоном системі драматургічних конвенцій образ величній і тоді ще первозданній природи Америки твориться на сцені суто вербальними засобами, що корелює з шекспірівським живописанням словом, без опори на практично відсутні декорації.

Динамічне розгортання фабули (п'єсу пропонується грати без антракту) відтворює рух на Захід групи акторів, професіоналів та аматорів, які, наслуховавши історій про фантастичну любов шукачів золота до Шекспіра і про їхню нечувану щедрість, вирішують поставити все на кін і вирушити у невідоме. Знадливі історії про Захід як нове Ельдорадо відлунюють у Нельсона поетикою фронтирного фольклору з його гіперболічністю (*“на заході є дерева – якщо їх зрубати, то залишаються такі широкі пні, що на них можна грати вистави!”* [11, р. 7]; *“їхні овації були як стихія, ураган, торнадо, тисяча ударів грому”* [Ibid., р. 9].

Мотив “руху на Захід” як засновок п'єси моделює не лише історію західної одисеї американців, а й засадну міфологему освоєння північноамериканського континенту вихідцями з Європи. Дію віднесено до розпаду “золотої лихоманки” (1848-1849 рр.). Розпочавшись у Нью-Йорку і провівши безталанних лицедіїв крізь всю Америку, вона завершується у Каліфорнії. Перший умовний сюжетний “блок” присвячений формуванню трупи, у складі якої неодмінно мали бути актори на певні амплуа – герой, героїня, комік, резонер, характерні актори, інженер тощо, не кажучи вже про обов'язкову для будь-яких гастролей “зірку” (між іншим, сама система “зірок” складається на театрі значною мірою завдяки шекспірівським трагічним ролям). Короткі епізоди пошуків акторів, так само як і характеристики завсідників бродвейського шинку “Бард”, більше відомого як “Акторська таверна”, дозволяють авторові в гумористичному ключі передати атмосферу бурхливого театрального життя Нью-Йорка середини XIX ст. Нарешті трупу сформовано. Перед тим, як вирушити у далечінь, її члени виконують своєрідний ритуал, що дорівнює присязі на Біблії: здійнявши високо вгору томик п'єс Шекспіра, керівник трупи задає собі й іншим риторичні питання: *“Чи будемо ми варті? Цих великих слів? Цих персонажів? Ні, цих людей! Бо тут, всередині – живі люди! Адже ми такі маленькі, а вони такі великі. Але доведеться зробити все, на що ми здатні”* [Ibid., р. 26]. Наступна низка епізодів відтворює важкий шлях рівнинами, горами, лісами Америки, де на сміливців (чи то відчайдушів) чатують численні небезпеки: голод, холод, фізичні та психологічні випробування. Багато разів всі опиняються на межі життя й смерті, руйнуються сімейні союзи, спалахує й гасне кохання. Гумористичний модус доповнюється драматичним і навіть трагічним – гине новонароджена дитина героїні, вмирає

вона сама, не може продовжувати шлях немолодий резонер, акторів беруть у полон індіанці. При цьому і комізм, і драматизм у Нельсона мають витоки у низових формах популярного національного мистецтва – водевілі, фарсі, мелодрами. Коли актори, нарешті, потрапляють до своєї “землі обітованої”, виявляється (драматична іронія), що поки вони ледь повзли крізь континент, відкрився короткий і легкий шлях через Панамський перешийок, і до Каліфорнії рвонули всі нью-йоркські знаменитості. Здається, горе-акторам нічого не світить. Але в ту мить, коли сцену огортає похмура аура втрачених надій, драматург вдається до своєрідного *tour de force* – трупом зацікавлюється залюблений у Шекспіра і, що не менш важливо, успішний підприємець. Він фінансує постановку “Гамлета”, яка має шалений успіх. Щоправда, фінал трагедії змінений – ми стаємо свідками хепі-енду, читаючи (або чуючи) написані “під Шекспіра” рядки, з яких випливає, що Гамлет, Лаерт, Офелія залишилися в живих завдяки хитромудрим інтригам їхніх друзів, і незабаром відбудеться пишне весілля. Більше того, під радісні вигуки акторів на сцені з’являються й ті, хто у попередніх епізодах начебто невідворотно поринули у безодню смерті. Трупів воз’єднується у повному складі, всі шаленіють від радощів. В історичній перспективі такий кінець можна тлумачити як алюзію на популярну у XIX ст. практику переписування шекспірівських трагічних фіналів, щоб не засмучувати чутливу вікторіанську публіку горами трупів на сцені (видатними майстрами таких переробок були, зокрема, британці Наум Тейт (“Король Лір”) та Коллі Сіббер (“Ричард Ш”). Для Америки це було особливо характерно, оскільки твори Шекспіра у театральному середовищі мали статус, близький до фольклору, сприймаючись як “загальна власність”, з якою будь-який користувач міг робити що завгодно [8, р. 42]. З іншого боку, перед нами тріумф ігрового начала, гімн життєствердній силі театральності. Автор каже, що на сцені можливо все, навіть воскресіння з мертвих. Театр – це окремих святковий світ, що живе за своїми законами, і під цієї думкою, без сумніву, підписався б і сам Вільям Шекспір.

У п’єсі відтворено чимало прикмет життя Америки середини позаминого століття. Вже йшлося про театральні маркери Нью-Йорка; знаходиться місце зображенню непорозумінь та зіткнень між білими та індіанцями; є епізод, де фігурують члени фанатичної пуританської секти. Одним із засобів віртуального перенесення реципієнтів до відповідного хроно-

пу стало виведення на сцену історичних осіб (Буффало Білла, Абрагама Лінкольна, сестер Бейтмен – дев’ятирічної Елен та одинадцятирічної Кейт, котрі прославилися виконанням головних ролей у трагедіях Шекспіра, що відбивало тодішню моду на дітей-акторів). Всі вони постають у зниженому, подеколи карикатурному потрактуванні і завжди у зв’язку з театральнo-шекспірівським лейтмотивом твору. Так, Лінкольн (у п’єсі просто Ейб) – це не дуже отесаний фермер-юрист з Іллінойсу, зачарований театром і Шекспіром, який жартівливо цитує відомий шекспірівський рядок – “повбиваємо всіх законників” («Генріх VI», част. II, дія 4, сцена II, пер. В.Гуменюка) і мріє подивитися на реквізит і костюми справжніх акторів (довічне захоплення шістнадцятого президента США творами великого британця – історичний факт). Буффало Білл, що став членом племені і віддає перевагу всьому індіанському, шкодує лише через брак в корінних американців театру. А юні “зірки” представлені манірними капризулями, які нівечать безсмертну поезію Барда.

З огляду на назву та смислове ядро п’єси, закономірно, що шекспірівський “текст” посідає в ній центральне місце. Твори Барда щедро цитуються, текст рясніє їхніми ремінісценціями та алюзіями. Зрештою, Шекспір є великою мірою рушієм драматичної дії. Адже нью-йоркців спонукає до їхньої західної авантюри малоімовірна історія про те, як шукачі золота під час промивання породи на лотках змагаються у кращому знанні його творів. Для презентації шекспірівського інтертексту часто використовується безпрограшний (і не раз застосований самим англійським драматургом) прийом “театру у театрі”, що уможливорює металептичні переходи між рівнями дії. Глядачам усіх епох незмінно імпонує пропозиція – бодай позірна – “зазирнути за лаштунки”, стати свідками того, що відбувається “за сценою”, відчути зазор між актором та персонажем, бо таке порушення звичної умовності, як і будь-яка трансгресія, продукує естетико-психологічний ефект задоволення. Фрагменти шекспірівських творів виконують у п’єсі цілу низку функцій. Так, коли акторам загрожує вірна загибель від рук індіанців, єдине, що їх рятує, – це виконання перед вождем, який щойно втратив дочку, трагедії “Король Лір”. У кульмінаційний момент він, ридаючи, відмовляється від послуг перекладача – Шекспір зрозумілий йому і в оригіналі. У гротесковій віньєтті, де кинута невірним партнером, психічно невірноважена виконавиця ролі Джульєтти розігрує відверту еротичну сцену з Ромео-мане-

кеном, на кпин береться сексуальна репресивність доби. Перша зустріч Петруччо та Катарини (“Приборкання норавливої”), яку проти власної волі змушені репетирувати персонажі, завершується палким поцілунком, що порушує кордон між “театральністю” та “реальністю”. Апофеозом американізації Шекспіра стає вихід на сцену “західного Барда” – продюсера вистави “у костюмі Шекспіра, шкіряних штаних, ковбойських чоботях та капелюсі” [11, р. 85].

Таким чином, якщо вести відлік від Шекспіра, в контексті розглянутої теми можна накреслити наступну траєкторію його театральних метаморфоз на заході північноамериканського континенту: спочатку тексти оригінальних п'єс зазнали перекроювань, які могли змінити їх мало не до невпізнанності; після того – переломлень у викривлених люстрах не дуже професійних, а часом і просто примітивних постанов на сценах американського Заходу. Далі вже самі вистави були нарративізовані у газетних рецензіях, мемуарах, щоденниках та (авто)біографіях, і в такому форматі стали надбанням нащадків; пізніше весь цей гетерогенний матеріал узагальнювався кількома поколіннями шекспірознавців та істориків національного театру. Нарешті, у сучасних реконструкціях, прикладами яких тут слугують тексти Дани Фуллер Росс та Річарда Нельсона, спрацьовують механізми привласнення Шекспіра вже в енному ступені, з поправкою на формули масової культури та на специфіку постмодерністської парадигми. І цей процес триватиме, доки на всіх суспільно-естетичних “поверхах” американської культури Шекспіра вміщуватимуть у нові нескінченні анфілади креативних дзеркал.

ЛІТЕРАТУРА

1. Михед Т. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830—1860 / Тетяна Михед : [монографія]. — К. : Знання України, 2006. — 342 с.
2. Токвіль, А. де. Про демократію в Америці /Алексіс де Токвіль. – У двох томах [пер. з франц. Г.Філіпчука та М.Москаленка]. Т.ІІ. Ч.І. – К.: Видавничий дім “Весвіт”, 1999. – 590 с.
3. Dickson A. Worlds Elsewhere. Journeys Around Shakespeare’s Globe/ Andrew Dickson. – N.Y.: Henry Holt & Co, 2016. – 484 p.
4. Fuller Ross D. Oklahoma Pride / Dana Fukker Ross. – N.Y.: Bantam, 1990.– 309 p.
5. Garber M. Shakespeare and Modern Culture / Marjorie Garber. – N. Y: Pantheon Books, 2008. – 321 p.

6. Haywood Ch. *Negro Minstrelsy and Shakespearean Burlesque* / Charles Haywood // *Folklore and Society. Essays in Honor of Benj. A. Botkin.* — Hatboro, Pennsylvania: Folklore Associates, 1966. — P. 77-92.
7. Koon H.W. *How Shakespeare Won the West: Players and Performances in America's Gold Rush, 1849-65* / Helene Wickham Koon. — Jefferson, N.C.: MacFarland & Co, 1989. — 177 p.
8. Levine L. *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America* / Lawrence Levine. — Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1988. — 306 p.
9. MacMinn G. *The Theatre of the Golden Age in California* / George MacMinn. — Caldwell: Caxton Printers, 1941. — 529 p.
10. Mayer D. Review: 'Koon H. W. *How Shakespeare Won the West: Players and Performances in America's Gold Rush, 1849-1865* / David Mayer // *New Theatre Quarterly.* — Vol. 11, issue 42, May 1995. — P. 196.
11. Nelson R. *How Shakespeare Won the West* / Richard Nelson. — N.Y.: Broadway Play Publishing, 2010. — 86 p.
12. *Shakespeare in America* [Електронний ресурс] — Режим доступу до видання: <http://www.shakespeareinamericancommunities.org/education/shakespeare-america>
13. Shapiro J. Introduction / James Shapiro// *Shakespeare in America. An Anthology from the Revolution to Now* / J.Shapiro [ed]. — N.Y.: The Library of America, 2014. — P. xix-xxxi.
14. Sturgess K. *Shakespeare and the American Nation* /Kim Sturgess. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004. — 246 p.
15. Turner, F.J. *The Significance of the Frontier in the American History.* A paper read at the meeting of the American Historical Association in Chicago, 12 July 1893 [Електронний ресурс] / Frederick Jackson Turner. — Режим доступу до видання <http://nationalhumanitiescenter.org/pds/gilded/empire/text1/turner.pdf>
16. Vaughan A. and V. M. *Shakespeare in America* / Alden and Virginia Mason Vaughan. — N.Y.: Oxford Univ. Press, 2012. — 220 p.
17. Ziegler G. *American Appropriation Through the Centuries/ Georgianna Ziegler* // *Shakespeare in Our Time. A Shakespearean Association of America Collection* / D.Callaghan, S.Gossett [eds]. — L. — N.Y.: Bloomsbury, 2016. — P. 229- 235.