

**БЛАЗЕНЬ ЯК ІНТЕРПРЕТАТОР: ШЕКСПІР І СУЧАСНІСТЬ**

Здійснюється спроба а) провести паралель між функцією інтерпретатора, яку виконував блазень у часи Шекспіра, і її можливими реалізаціями в сучасній драматургії при постановках класичних п'єс; б) показати, які можливості відкриває персонаж блазня – у випадку використання його потенціалу – для поглиблення контакту між генієм Шекспіра і сучасним глядачем.

Блазень, пройшовши в англійській літературі своєрідну еволюцію від фізичного символу і носія людського пороку в середньовічній скральній драмі, в часи елизаветинського театру продовжує відігравати не менш важливу, але тепер вже складнішу роль. Шекспірівський блазень, залишаючись носієм універсальної людської немочі і глупоти, водночас мусить стати 'усім для усіх', показати прояв людських вад у конкретних контекстах. Адже щойно в публічному театрі часів Єлизавети I маємо вперше таку строкату публіку: селяни і ремісники з джентельменами і повіями, придверники і юристи з солдатами і багатими купцями. Виходячи з середньовічної „тілесної” традиції, блазень стає носієм усіх клаптиків конвенційності свого часу, граючи роль і тематичного референта, і Шекспірової прози, і фізичного гумору воднораз.

**Ключові слова:** блазень, Шекспір, культура, драма, п'єса, гумор, сцени блазнювання.

**ВСТУП**

Шекспір творив свої п'єси в ті часи, коли літературний текст ще був дуже узалежнений від обставин друку і передруку і коли не існувало навіть віддаленого натяку на авторські права. Більше того, жодну зі своїх п'єс Шекспір не писав із думкою про публікацію, оскільки видавати драми для читання було неприбутково, непопулярно і навіть не престижно. Першим порушити цю 'конвенцію' наважився Бен Джонсон, коли у 1616 році видав фоліо з дев'ятьма своїми п'єсами під назвою "The Workes of Beniamin Jonson". І хоча деякі з друзів-драматургів висміяли рішення Джонсона опублікувати свої праці, збірник Джонсона надав нового статусу друкованій драмі, а згодом додав відваги і надхнення Гемінгу і Конделлу видати друком праці Шекспіра [18]. До того часу, коли вони зібралися з духом видати Шекспіра в одному повному зібранні, елизаветинська нехіть до драм як тексту для читання вже відходила в минуле; в основному населення Англії починало зачитуватися скриптами постановок, а багато драматургів зайнялися активним відшліфовуванням текстів і їх переробкою для читача [17].

Перше фоліо, що містило комедії, трагедії і хроніки Шекспіра, побачило світ у 1623 році. Жанрова класифікація, порядок і навіть назви деяких п'єс (тепер значно скорочені) відрізнялися від тих, що були використані у квартових публікаціях окремих драм 1609 року. Не менше

розбіжностей було знайдено і між текстами самих скриптів п'єс, що нерідко виникали навіть із технічних причин при наборі в типографії. Ендрю Гірр у своїй ґрунтовній праці *„Шекспірівська сцена 1574-1642”* вже у вступній частині наголошує на тому, що тексти самого Шекспіра і тексти його сучасників-драматургів у тому вигляді, в якому вони збереглися і дійшли до нас, є лише випадковими екземплярами, варіаціями численних авторських сценаріїв [10, с. 6]. Позаяк елизаветинський публічний театр існував виключно на комерційній основі (з боку муніципальної влади, Церкви чи навіть королівського двору були переважно самі перешкоди), то і сценарій п'єси, особливо в другорядних сценах, завжди залежав від уподобань публіки, злободенних проблем і актуальних подій у світі, в Англії, в Лондоні. Загальновідомим фактом є те, що глядач, для якого, власне, Шекспір і писав свої драми, не приходив на виставу задля сюжету (сюжет, як правило, був добре відомий), сценічних декорацій (їх було обмаль) чи відпочинку (умови перегляду вистави були далекі від умов класицистичних театрів Франції чи навіть античного світу). Основною метою була розвага, сценічні дискусії про насущні проблеми, сміх, роздуми про останні події. Сам Шекспір, у метатеатральний спосіб пародіюючи тогочасну сцену лондонських театрів, показує в Гамлеті подорожуючих акторів, першочергова мета яких – розважити Гамлета і відвернути від нього черговий приступ меланхолії. Гірр поділяє і підтверджує поширену серед шекспірознавців думку про те, що *„Шекспір і Джонсон були не постійнішими, ніж різдвяні декорації. З такого стану речей випливає..., що п'єси залежали від умов постановки як мало які літературні тексти. Мало які з об'єктів тогочасної літератури настільки сильно залежали від обставин свого походження в плані форми та ідентичності. П'єси, за своєю природою, були цілковито випадковими, принагідними постановками”* [10, с. 6].

Не дивно, що сучасному глядачеві/читачеві дуже часто нелегко зрозуміти тексти Шекспіра, переповнені алюзіями на твори античних класиків (на всіх рівнях – починаючи з сюжетної лінії і закінчуючи вкрапленнями у слова окремих героїв), пародіюванням, грою слів, географічними назвами, поняттями і референціями, зрозумілими, напевне, лише глядачам Глобуса елизаветинських часів. Здебільшого, ми зчитуємо основну сюжетну лінію і складних, правдиво, з архетиповою глибиною зображених персонажів, їхні переживання, майстерно побудовану мотиваційну драбинку їхніх вчинків, що ведуть то до комічного і розв'язки трагічної зав'язки, то навпаки: до трагічного кінця комічного і веселого початку. Ми переважно випускаємо з нашої активної уваги незрозумілі жарти, гри слів, довжелезні і таємничі монологи. Усі п'єси Шекспіра, за винятком трьох (до п'єс з оригінальним сюжетом належать *Сон Літньої Ночі, Віндзорські витівниці, Буря*), мають чіткі сюжетні джерела в літературі чи історіографії, а геній драматурга ховається насправді в психологізації, діалогах і монологіях героїв, а найбільше, як пише Пінській у своїй статті про комедійне начало у Шекспіра, *„Шекспіру належить фабула допоміжних ліній...і фон: фігури слуг, клоунів, блазнів, – часто комічніші образи, ніж герої любовного сюжету”* [2, с. 164]. У тих змінах, що їх вносить драматург у запозичений сюжет,

проявляється не лише його перевага як художника над першоджерелами, а й природа драматичної форми. Незвичайна, дивовижна історія, якою зазвичай була новела Відродження, подія, близька до анекдоту, в Шекспіра трансформується в дію драми. Події повинні бути показані як вчинки, а отже, мотивовані характером героїв, своєрідністю їхніх натур. Фон, про який говорить Пінскій як про первинний рівень шекспірівських драм, стає фундаментом головної дії. Він неначе художньо обґрунтовує комічну чи трагічну ситуацію, генералізує її, надає їй у драмі більш узагальненого змісту, ніж у новелі чи хроніці.

Щойно в останні десятиліття минулого століття дослідники Шекспіра почали акцентувати свою увагу на другорядних персонажах, промовах, адресованих до глядача, сценічних вказівках, способі проведення репетицій, документах театральних імпресарію, специфіці лондонського побуту, тощо для кращого розуміння складних уривків шекспірівських драматичних текстів. Не залишився поза увагою і невід'ємний елемент елизаветинської драми, до чийого герменевтичного потенціалу протягом усієї своєї драматичної кар'єри апелює Шекспір, – блазень. Саме він, залишаючись майже позасюжетним персонажем сцени, дозволяє нам краще зрозуміти складний „світ-театр” великого англійського драматурга.

#### ПЕРЕДІСТОРІЯ

Блазень не з'являється в Шекспіра ані як його власний витвір, ані як витвір тогочасного театру. Він є лише даниною тій довголітній традиції, що існувала на британській середньовічній сцені протягом кількох століть і що завжди передбачала у навіть найсерйознішій виставі наявність персонажа-веселуна, розважальника публіки, інтерпретатора сценічної дії. У фольклорних святкуваннях раннього Середньовіччя це був Король Дурнів чи Пан Безладу, у драмах-містеріях – Люцифер, Ірод, Пілат та інші біблійні персонажі, що негативною поведінкою і бунтом проти Бога викликали сміх і гумор у міських глядачів, у драмах-мораліте ним був Порок (Vice), що лупцював Диявола (Devil) і зачіпався з публікою (у цілій низці праць можна знайти думку про те, що Порок чи Диявол, поряд з іншими негативними персонажами міських драм, еволюціонує у Клоуна і Блазня [11, с. 107; 8, с. 109-110; 6, с. 53; 13, с. 319]). Варто зайвий раз наголосити, що комізм появи цих персонажів зовсім не був невід'ємним атрибутом комедії як жанру, позаяк британська середньовічна драма не знала поділу на низьке (комічне) і високе (трагічне), а навпаки, максимально використовувала їх поєднання: сцена розп'яття Христа в одній із фінальних вистав містерійного циклу при всій своїй трагічності була моментом апогею сміху, коли актори, що грали римських солдатів, не могли вцілити цвяхом у долоню або коли дерев'яний хрест раз у раз падав. Сміх відігравав роль анестезії і не був антиподом серйозності, а радше її глибшим, карнавальним виміром. Порок, Диявол та його учень Тутівілюс запровадили ще сильнішу традицію театрального сміху в XIV-XV століттях і стали своєрідною рекламною вівіскою міського театру інтерлюдій, що вже починав потрохи комерціалізуватися. Відомий менестраль і епіграмник Джон Гейвуд написав принаймні дві п'єси в період між 1519 і 1528

роками (*П'єса про Любов, Погода*), де ролі блазнів представлені як „vuses”, хоча з контексту зрозуміло, що вони ані не мають жодного алегоричного навантаження, ані не є негативними персонажами. Як пише Саутверт у своєму ґрунтовному дослідженні про придворних блазнів, „багато наукового чорнила списано на тему походження терміна 'vice',...але інші приклади вживання цього слова у XVI столітті показують, що воно було нічим іншим, як синонімом до „мудрого дурня”, напротивагу простому, невинному дурневі. Пороки Гейвуда зухвалі, маніпулятивні і непристойні у висловлюваннях, однак вони не злостиві [...] такі персонажі є затійниками і між-іншиками, не фіксованими у жодному суспільному прошарку, але водночас здатні наслідувати будь-який із них. Вони легко знаходять спільну мову з глядачами та іншими акторами, вільні в поводженні з усіма” [14, с. 157]. Таємнича коннотативна паралель між Блазнем, Дияволом і Пороком існує у свідомості глядачів і театралів аж до закриття лондонських театрів у 1642 році. Ще у 1623 році Дж. Пі у своїй книзі „*Нога поза пасткою*” писав:

*It was wont, when an Interlude was to bee acted in a Countrey-Towne, the first question that an Hob-naile Spectator made, before hee would pay his penny to goe in, was, Whether there bee a Divell and a Foole in the play? And if the Fool get upon the Divels backe, and beate with his Cox-combe til he roare, the play is compleat* [12, с. 61-2, там де Вілсон цитує J. Gee *The Foot Out of the Snare*].

Прикладом тісного зв'язку із середньовічною традицією у британському театрі Відродження є навіть слова самих блазнів, як, наприклад, слова клоуна Фесте в ранній комедії Шекспіра „*Дванадцята Ніч*”:

*I am gone, sir;  
And anon, sir,  
I'll be with you again,  
In a trice,  
Like to the old Vice,  
Your need to sustain;  
Who, with dagger of lath,  
In his rage and his wrath,  
Cries, ah, ha! to the devil:  
Like a mad lad,  
Pare thy nails, dad;*

*Adieu, Goodman Devil.* [IV, II. 115 – III. 31] (Усі цитати з творів Шекспіра тут подаються в оригінальній версії задля збереження тих особливостей, що неминуче втрачаються при перекладі.)

### РУШІЇ ЕВОЛЮЦІЇ

Говорячи про феномен блазня в елизаветинській драмі, найдоречніше окреслити його словами *еволюція* чи *новий етап функціонування*. В епоху Шекспіра блазень обростає цілою низкою нових і доволі складних функцій, не втрачаючи при цьому і старих середньовічних. Їх поява зумовлена тими суспільно-політичними змінами, що відбулися на зламі XV і XVI століть в Англії і призвели до розважального буму в Лондоні часів Шекспіра. Спробуймо коротко окреслити їх.

Десь приблизно в той час, коли було винайдено книгодрукування (бл. 1453 р.), із поширенням писемності, колись доступної лише кліру і вченим монахам, починається процес урізноманітнення суспільного складу глядацької аудиторії. Хоча серед глядачів Шекспірового *Глобуса* у 1600-х роках ще траплявся контингент неписемних, попереднє століття вже встигло дати стрімкий стрибок від майже одноманітної маси неписемного люду, що збирався в містах на перегляд містерій, мораліте, інтерлюдій і міраклів, до гетерогенної аудиторії, окремі члени якої були не лише начитаними, але і побували далеко за межами свого міста чи навіть країни. Вперше люди середнього і вищого суспільних прошарків могли дозволити собі розкіш читання.

Вміння й можливість читати породжували неабияку цікавість людини до себе самої. Ефект такого гуманізму в Англії найкраще виразив Еразм Роттердамський, чий праці „надихали на поєднання класичних ідей людськості з християнськими ідеями про любов і чистоту” [5, III]. Вплив італійського гуманізму пробудив у мешканців Британських островів інтерес до вивчення греки і латини, а відтак, – до формування своїх власних поглядів на класичну спадщину – окремо і незалежно від вчення Церкви – і їх вільного вираження. Якісно новий підхід до релігії, що полягав в інтегруванні біблійного вчення в життя на рівні індивіда, проклав дорогу Реформації – гігантській реформі Католицької Церкви, започаткованій Мартіном Лютером у 1517 році, що мала на меті підвести людину до ближчого спілкування з Богом. На думку Лютера, „*Божя праведність була не активною і каральною, а пасивною і трансформуючою*” [5, III]. Такий підхід підтримував індивіда в його особистісному розвитку почерез віру в Бога, а це дуже контрастувало з досі відомими універсальними істинами і сліпою покірною перед авторитетом Католицької Церкви. Англія ще протягом не одного століття болісно переживатиме прагнення відновити релігійну єдність і саме лише на період правління Єлизавети I (1558-1603) припадає відносно затишшя завдяки вмінню правительки втримати нейтралітет у нестійкому й ворогуючому релігійному світі тогочасної Англії.

Ще одним елементом Ренесансу була низка географічних відкриттів і подорожей у Нові світи, що значно розширило колективне знання географії й культурне розмаїття британського населення. Люди почали здійснювати торгівельні плавання до Південної Америки, Африки, Індії, Іспанії, Португалії. Наплив золота, прянощів, срібла швидко стимулював розвиток торгівлі, заповнивши вулиці Лондона та інших великих міст людьми з різним суспільним, професійним і географічним походженням. Відтепер „іноземні туристи теж зазвичай відвідували театри, оскільки останні вважалися одним із найвідоміших місць для оглядин у Лондоні” [10, с. 217]. Ендрю Гірр пише, що відвідувачі театрів являли собою весь суспільний діапазон лондонського населення, причому обох статей. За словами тогочасного студента-правника Джона Дейвіса, громадяни і ремісники єдналися з джентельменами і повіями, придверниками і домашньою прислугою:

*For as we see at all the playhouse dores,  
When ended is the play, the daunce, and song,*

*A thousand townsmen, gentlemen, and whores,  
Porters and serving-men together throng...* [10, с. 136].

Отож світ елизаветинського лондонця не обмежувався більше Англією і Католицькою Церквою і це назавжди змусило літургійну і дидактично-моральну драму відійти в минуле. Подорожі з метою географічних чи інтелектуальних відкриттів, продовження торгівельних шляхів і новий дух гуманізму спричинили появу такої глядацької аудиторії, яку більше не влаштовувала до-модерна чи сакральна драма. Інтелектуальні, географічні, релігійні зміни послужили, водночас, потужним стимулом для розвитку найскладнішої і найвишуканішої форми драматичного мистецтва. Швидке культурне змішування, напевне, чи не найточніше передає Джон Лілі у своєму пролозі до *Мідія* (1589), де він вибачається перед глядачами за гетерогенну природу своєї драми і каже, що „...*Рух і подорож влели природу всіх націй у нашу націю...весь світ перетворився на суцільну Всякувсячину...*” (в оригіналі *Mingle Mangle*) [5, III, там де Калвелл наводить цитату з тексту п'єси]. Лілі тонко підмітив, що зміна вимагала нової форми драми: трагікомедії. У слова Полонія, які пролунають зі сцени *Глобуса* дванадцятьма роками пізніше, Шекспір вкладе опис ідеальної трупи акторів (не виключено, що з метатеатральною алюзією на свою трупу), що відповідає запитам нового часу: *The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited: Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men* [*Hamlet* II, II, с. 387-432]. На момент приїзду Шекспіра до Лондона глядацька аудиторія вже була настільки строкатою, що для створення відповідного театрального репертуару потрібні були задатки талановитого журналіста (знати про всі останні події і плітки), знавця моди (розбиратися в усіх смаках), комерсанта (зібрати і зекономити якомога більше грошей), філолога (вміти розмовляти мовами різних прошарків населення), дипломата (вміти обійти заборони на вистави через скарги лондонців на галас і шум, який зчиняли глядачі після перегляду діства) та багато інших. Найбільше ж вимагалось проникливе знання людської психології для постановки успішних п'єс і вдалого підбору акторів. І Шекспір чудово відчував ці вимоги. Як пише Бойс, „*В часи Ренесансу почав визнаватися потенціал окремого індивіда, і про це яскраво свідчить інтерес і повага Шекспіра до психології*” [3, с. 137]. З поширенням знання, англійська драма стає своєрідною призмою, перегінним кубом, через який пропускається вся динаміка суспільних змін. Відтепер глядач стає не лише спостерігачем сцени, але й починає активно – прямо чи опосередковано – впливати на дійство, співтворить його з автором. І тепер блазень навантажується надзвичайно важливою роллю: успадкований від середньовічних попередників універсальний фізичний гумор (тілесність – карликовий зріст, лиса голова; зовнішні атрибути – скіпетр, міхур, здвоники; строкатий одяг та ін.) служить йому лише трампліном до витонченого інтелектуально-психологічного гумору, що допомагає блазневі висловитися „*на будь-яку тему з будь-якої точки зору за будь-яких обставин*”, як цього і вимагав час [5, III].

## НОВИЙ БЛАЗЕНЬ

Блазнювання як особлива форма мистецтва або заняття, напевне, найбільше персоніфікувалося незадовго до появи Шекспіра в Лондоні в особі знаменитого блазня Діка Тарлтона. Тарлтон був улюбленцем сільського робітника, міського бургера і самої Королеви [15, с. 186]. Його популярність у Лондоні ще за життя була такою великою, що його прозвали „першим блазнем Королеви Єлизавети” [14, с. 147]. Він досягнув національної слави за свій геній комедіянта. Тарлтон уже помітно відрізнявся від своїх попередників хоча б тим, що був освіченим і став автором низки балад і вистав, розвинув джигу і вплинув своєю постаттю на розвиток елизаветинської драми, однак, як зазначає Саутверт, „як сценічний виконавець він був тим, що можна було б зараз описати як низький комедіянт, який задля ефекту більше покладався на вирази обличчя і жестикуляцію, ніж на літературну вигадливість чи сатиричні коментарі” [14, с. 149]. Очевидно, він являв собою перехідну ланку від тілесного блазнівського елемента до-модерної драми до нового, складного і значно розвинутішого блазня-інтелектуала модерної драми. Тарлтон здобув собі популярність здебільшого завдяки своїм джестам (що були опубліковані вже по смертю), джигам і таланту універсалізації людини за численними суспільними масками: „Його комедія пододала класові бар’єри і довела, що її однаково сприймають як при дворі, так і в шинку, бо більшості людей була близька його ідея про те, що з-під кожної зовнішньої оболонки людини просвічується грубий селюх-анархіст” [16, с. 23]. Було б нелогічно вважати, що Шекспір принаймні не чув про талант Тарлтона на початку своєї драматичної кар’єри. Саутверт навіть припускає, що „молодий Шекспір цілком міг бути особисто знайомий із Тарлтоном, який точно був живий до 1588 року, під час одного з проніційних турне з трупою акторів королеви. Будучи сам актором, він міг навіть грати разом із Тарлтоном” [14, с. 137]. Безперечний той факт, що новий, значно вербалізованіший спосіб блазнювання, представлений Тарлтоном, ліг в основу створених Шекспіром унікальних персонажів, що чітко відповідали потребам нового глядача. Ціле суцвіття найрізноманітніших типів блазня, використання ними тілесної й усної традиції були відповіддю не лише на культурну глядацьку мішанину, а й на гостру потребу в уніфікуючій постаті, зрозумілій для всіх. Опіраючись на свою тілесність, блазень стає клаптикованим носієм конвенції: тематичним референтом, прихованою прозою Шекспіра, фізичним гумором, пояснювачем незрозумілого. Рух і Подорож, перетворення світу на Всякувсячину, описані Лілі, вказують на беззаперечну зміну в культурі розваги, що потребує таких талантів, як Тарлтон, а згодом Віл Кемп та Роберт Армін. Вони здатні уособлювати все розмаїття того *зараз*, що стає важливим елементом елизаветинської драми. Недарма один з університетських умів, Роберт Грін, що належав до групи лондонців, набагато освіченіших за Шекспіра, і був чимало сфрустрований його успіхом, прямо скартав Шекспіра в одному зі своїх памфлетів за те, що той перетворився на Johannes fac Totum (Jack of all trades, тобто став „майстром на всі руки”), тоді як Шекспір разом зі своїми блазнями

тільки таким і міг бути [5, V]. Іншими словами, блазень стає граничною фігурою на сцені театру, що показує драму про „тут і тепер”. Його лімінальність чи пограничність являє собою розмиту межу між світами театрального ритуалу та імпровізації, сценарію драми і його інтерпретацією. Вистави, в яких було замало простору для блазнювання, не були комерційними, попри великий талант драматурга, як це було у випадку з творами Марло. І навпаки, надмірна імпровізація могла призводити до руйнування основної фабули драми, і тоді блазень втрачав місце праці при театрі, як це сталося з Вілом Кемпом у 1599 році. Від блазня елизаветинської драми вимагалось виняткове чуття балансу і вміння втриматися „на межі”. Цей блазень, уже складніший від своїх попередників, все ж ще зберігає за собою деякі властивості, скажімо, Порока з драми-мораліте *Людство (Mankind)*. Він продовжує займати простір поза дійством вистави і створює дистанцію між сценою і глядачами. Сценки з блазнями були чи не найзрозумілішими для неписьмених і простих відвідувачів *Глобуса*. Водночас за ними з радістю спостерігали представники вищих класів. Не в останню чергу завдяки блазням театр став для тогочасного англійського суспільства найбільшою єднаючою силою [10, с. 86; 217]. Сцени блазнів у *Гамлеті* і *Макбеті* є чи не найкращими ілюстраціями застосування міського блазня з усіма можливими відгалуженнями. Функція цих сцен полягає в тому, щоб забезпечити альтернативну точку зору шляхом призупинення головної дії вистави і звертання до глядацької „всякої всячини”. Блазні використовували усно-тілесну традицію для створення розмаїття і забезпечення повнішого розуміння теми через їхню власну здатність говорити до всіх про все. З огляду на те, що блазнівська сцена мала об'єднувальний ефект на глядацьку аудиторію, не виключено, що Шекспір починає використовувати її як інструмент тимчасового зміщення акценту для глибшого розкриття певних подій у драмі. Типові сцени такого плану ми зустрічаємо і в комедії *Два веронці* в персонажі Ланса (Launce), і в комедії *Як вам це подобається* з відомим блазнем Брусом (Touchstone). Послуговуючись упізнаваними референціями з сучасності, блазень через усну традицію доносив до аудиторії розуміння вистави, в якій переважно домінували придворні персонажі. Блазень у елизаветинській драмі утилізує те, що Бахтін називає багатоголоссям або *гетероглосією*: чиєсь мовлення на чийсь мові. Блазень задіяний не лише у своїй справі (копання могили для тіла Офелії, як у *Гамлеті* чи розмови з собакою, як у *Двох веронцях*), але й у прихованому намірі самого автора: він або критикує Реформацію, або пародіює культ сублімованого кохання, або сміється з моди на поверхове вивчення класичних мов. Блазень говорить розмовною мовою, звертаючись в основному до простого глядача, але не випускаючи з поля зору знатну і заможну частину аудиторії. Він висловлює власний погляд на події драми і цей коментар у поєднанні з наступними актами п'єси лише допомагає засвоїти головні ідеї, пропущені через очі стороннього, третього учасника дійства. Синтез усіх трьох поглядів приводить до підсиленого розуміння вистави в цілому.



## БЛАЗНІ ШЕКСПРА

Яскравим зразком усіх вищезгаданих елементів є перша сцена п'ятого акту Гамлета, в якій задіяні два безіменні блазні, які копають могилу для Офелії. Вони відкривають сцену тим, що викопують і викидають із землі черепи й наспівують пісеньку, – як і в середньовічних драмах-містеріях, це викликає розряд сміху, якщо взяти до уваги перенасичену серйозністю подій попереднього акту вистави. Найімовірніше, блазні отримували готовий дармовий сміх публіки, і його легкість впливала з різкого контрасту із трагедійністю чотирьох попередніх актів. Гробарі відразу приносять із собою на сцену злободенні загальновідомі теми і вже самим своїм виглядом дають сигнал: ми не з королівської родини. Вони розмовляють буденною мовою про речі, які не мають ані найменшого відношення до Ельсінору чи навіть Данії. Перший блазень копає могилу Офелії, яку мають от-от поховати в Данії (якщо не виходити за межі сюжетного обрамлення п'єси). При цьому він звертається до свого напарника зі словами: „*Go, get thee to Yaughan; fetch me a stoop of liquor*” („Збігай-но до Йогана; принеси мені гальбу горілки”. Переважно, при перекладі власна назва опускається і замінюється загальним словом „таверна” або „шинок”) [V, I. с. 45-91] і, отже, виходить поза часопростір драми і входить у ситуацію глядача через цю просту смішну ремарку. Глядачі, безперечно, відразу впізнавали відомий лондонський паб Йоган у кількох кварталах від *Глобуса*. Це гарантувало шквал сміху не менше, ніж фраза про те, що божевільність Гамлета не буде помічена в Англії, навіть якщо він від неї не вилікується, позаяк там живуть люди такі ж божевільні, як і сам Гамлет [V, I. с. 140-183]. Важливість такого роду референтів подвійна: вони дають нагоду розрядити серйозність сміхом і роблять необхідну для глядача дистанцію погляду на себе з Ельсінору через приховані коментарі. Блазні розмовляють із Гамлетом на сцені, але вони не є ані його співвітчизниками, ані його сучасниками. Вони лише „британізують” данських персонажів. Інші аргументовані „недоречності” в інтелектуальній дискусії становлять квінтесенцію цілої сцени – серйозне блазнювання. Блазні вступають у складну філософську дискусію, яка, знову ж таки, породжує сміх. Вони насміхаються з класичних латинських та аристотелівських студій англійських гуманістів, що перебували під сильним впливом італійського Відродження. Перший блазень, кажучи про причину смерті Офелії, описує її як „*in self defense*” („з метою самозахисту”), а далі навмисне перекинує на співзвучне латинське *se offendendo* („образа себе самої”), замінює сполучник „*ergo*” на „*argal*”. Усі ці жарти мусили добре вклатися в контекст щоденного життя глядачів тогочасного Лондона, особливо ж тих, що мали відношення до вивчення латини. Блазні вдаються навіть до нісенітного експерименту зі складною логікою юридичного розслідування, кажучи, що „*if I drown myself wittingly it argues an act: and an act hath three branches: it is, to act, to do, to perform...*” [V, I. 1-44]. За набором слів, що ані не має змісту, ані не пасує до даної ситуації, видно пародіювання популярного (нерідко відірваного від реальності) використання засад аристотелівської логіки. Все ж комізм полягає саме в серйозності, з якою блазні провадять свою

бесіду, не оминаючи й теми релігійної. Блазні займають протестанську позицію, коли обговорюють, як має виглядати обряд поховання Офелії. Вони довільно інтерпретують Святе Письмо, порівнюючи себе з Адамом на основі вельми „серйозного” аргументу: той теж копав. Шекспір геніально використовує можливості блазнівської сценки, аби натякнути на ймовірну небезпеку надто вільнодумного трактування Письма, що засвідчувало радше данину релігійній моді, ніж особистий духовний розвиток. При цьому він не повчає, а розважає, граючи на подвійному значенні слова „arms”, яке в англійській мові означає „руки” або „зброя”:

*First Clown: ...There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers, and grave-makers: they hold up to Adam's profession*

*Second Clown: Was he a gentleman?*

*First Clown: A' was the first that ever bore arms.*

*Second Clown: Why, he had none.*

*First Clown: What, art a heathen? How dost thou understand the Scripture? The Scripture says, Adam digg'd: could he dig without arms? [V, I. 1-44].*

Вже сам факт, що блазні дискутують про Святе Письмо на сцені в час розпаду релігійних конфліктів, говорить про блискучий талант Шекспіра. Хто краще може доглибно обговорити найсерйозніші теми, як не персонажі, що грають повних дурників? Це зменшувало ризик звинувачень у святотатстві, зневазі чи негативних трактуваннях Біблії.

Іншим прикладом низки тематичних референтів до глядацького контексту може бути початок третьої сцени другого акту *Макбета*, де придверник імпровізує міні-драмку, в якій сам грає роль вартового при вході до пекла. По черзі, у відповідь на кожний стук в уявні ворота, він представляє глядачам відомих героїв недавніх подій: селянина-самогубця, політичного зрадника (не виключено, що з натяком на Гая Фокса, оскільки відома змова розкрилася в листопаді 1605, а *Макбета* було вперше поставлено у 1606 році), англійського кравця, який украв у свого французького колеги фасон коротких чоловічих споднів, і т.д. Придверник називає пекло вічним вогнищем, викликаючи віддалену алюзію на вогнище, розпалюване на знак святкування провалу змови Гая Фокса, в якому уявно спалюється опудало Гая. Увесь цей метатеатр розгортається саме після трагічної сцени, в якій Макбет підозрює себе самого в божевіллі. Сцена блазнювання служить своєрідним відступом для роздумів, можливістю зосередитися на „тут і зараз”: порівняння гріхів Макбета з гріхами тогочасних лондонців дозволяло дистанціюватися від травматичної дії п'єси і задуматися про неї у власний спосіб. Синтез трьох поглядів знову ж таки поглиблював розуміння вистави в цілому. Ця сцена є ще однією ілюстрацією гетероглосії Бахтіна: хоча дискурс придверника стосується Мак Дуфа і Ленокса, прихований намір Шекспіра полягає в тому, щоб через змову Гая Фокса звести трагедію Макбета до реалізму Лондона початку XVII століття.

Варто підкреслити психологічну закономірність, з якою Шекспір розміщує сцени з блазнями: вони завжди з'являються в момент, коли шок або травма трагедії сягають найвищого рівня і глядацька увага потребує відпочинку або переключення. Вони неначе дають змогу

передихнути і духовно приготуватися до подальшого розвитку подій. Ці сцени є перервою після вбивства, зради, смерті, тощо без відриву від роздумів про центральну тему п'єси. Як у *Гамлеті*, так і в *Макбеті* дія відбувається не в Англії, але глядачів щоразу на короткі періоди повертають до Англії, нехай навіть за „гальбою горілки” чи задля дискусії про останню моду на чоловічі сподні. Щоразу, як вистава виходить за межі головної дії, аудиторія повертається збагаченою новими точками зору і свіжою до сприйняття драми як цілісності. Наведені сцени є яскравим підтвердженням теорії Лілі про „всяку всячину”, яку являла собою публіка елизаветинських театрів. Її строка-тість і розмаїтість проявляється у всьому: від драматичної структури до дискурсу вистав, а найбільше конденсується у сценах із блазнями. Надзвичайно важливим для Шекспіра, очевидно, було те, щоб глядач міг ідентифікувати себе з героями драм для глибокого розуміння основоположних сцен п'єси. Те, що важко збагнути з вуст принца Данії, набуває доступності і простоти після того, як гробар перекладає це мовою всіх відомих реалій. Блазень неначе інтерпретує певну невідому культурну ідіому ідіомою англійською, місцевою. Складна інтелектуально й герменевтично перевантажена драма, за дією якої спостерігали елизаветинці, мимоволі вбирала в себе їхню ж власну соціальну мобільність і обізнаність, і саме через постать блазня публіка водночас і сприймала виставу, і впливала на неї, співтворячи майбутні скрипти Шекспірового фоліо і стаючи четвертим елементом творення після автора, акторів і блазня.

Блазень Шекспіра стає уніфікатором суспільства і є втіленням усіх необхідних для інтерпретації незнайомих реалій конотатів і денотатів. У *Двох веронцях*, наприклад, персонаж Ланса з'являється у низці сцен переважно як комічна розрядка. У кількох промовистих монологів, однак, ми бачимо його як своєрідного культурного продукту, як зліпок конвенцій, що оперує знайомими символами. В один особливо ефектний момент Ланс з'являється після зворушливої і піднесеної сцени прощання закоханих, виконуючи пародію на цю сцену в дуже нетиповій компанії персонажів: пса, свого капелюха і віника. З ними усіма він розмовляє, а закінчує цей „полілог” порівнянням подиху своєї матері із запахом свого мешта. Ця сцена є яскравим прикладом транспозиційного зв'язку між суспільством і мистецтвом: залишаючись у рамках свого традиційного середньовічного блазня-попередника, Ланс стає на якийсь момент втіленням сцени розлуки закоханих, що була притаманною трагедіям 1590-х і переросла у своєрідне сценічне кліше. Далі у п'єсі Ланс питається у свого собаки Краба: *“when didst thou see me heave up my leg and make water on a gentlewoman's farthingale?”* [ IV, III. 39 – IV. 42]. Знову маємо фізичний комізм, цього разу у формі туалетного гумору, вжитого як культурний рефлексор. У цьому випадку висміюється класовий поділ людей у *Двох веронцях* (і в елизаветинській Англії теж): мало того, що сам Ланс не має поняття про те, як треба себе поводити в домі Сільвії, дами з вищого середнього класу, то ще й сам Протей переоцінив можливості свого блазня при виконанні такого важливого доручення.

## ВИСНОВКИ

Шекспірівський блазень зі своєю поліфункціональністю виформовувався у відповідь на виклики Ренесансу в епоху розвитку індивідуальної самості, зберігши невід'ємні елементи універсальної людськості від своїх середньовічних попередників. Цей блазень, що мав величезну популярність на елизаветинській сцені й подальший вплив на різні форми англійської драми, був безпосереднім попередником сатиричної тілесності Арлекіна і традиції англійської пантоміми. Блазень Шекспіра ніс у собі (як основну властивість) закоріненість у культурному контексті свого часу і саме він є тим ключиком, за допомогою якого ми можемо відчувати пульсування елизаветинської сцени і елизаветинського Лондона. На жаль, розквіт персонізованого блазня в модерній англійській драмі тривав недовго і був насильно припинений у XVII столітті так званим вигнанням Арлекіна [15]. На той час видатні релігійні лідери вирішили, що з ритуальною традицією слід покінчити і взяли на себе місію звільнити драму і театр від цієї „загрози”. Якщо уважно простежити подальшу історію англійської драми, можна сказати, що їм це не вдалося, оскільки блазень у різних формах продовжував існувати чи то у водевілі, чи то у слепстику, чи то в постомодерних клоунах типу Архао, чиєму провідникові, П'єро Бідону, належать слова: *„Щоб вижити, блазні мусили видозмінюватися і перетравлювати залишки суспільних відходів”* [9, с. 64]. Саме таким методом, як пише Калвелл, послуговувалися і середньовічні блазні для того, аби вижити в новому світі XVI століття. У сучасному світі, де існує маса найрізноманітніших інтерпретації Шекспірових драм – від лінгвістичних до психоаналітичних – і де фундаментальні послання, закладені Шекспіром у його твори нерідко безжально спотворюються, блазень може послужити чудовим герменевтичним містком між автором і сучасним глядачем. Яскравий приклад наводить у своїй статті Калвелл: *„Цієї осені я відвідала постановку „Як вам це подобається” Роберта Коена і побачила правдиве втілення в життя моїх досліджень. [Актор] Майкл Томас Голмс вдихнув у Бруска сучасне прочитання елизаветинських монологів, з інтерпретаціями, якими, я гадаю, Шекспір міг би гордитися. Голмс вжив референції до фільмів про Термінатора з Арнольдом Шварценетером в головній ролі, до Елвіса Преслі, Джека Ніколсона і Роберта де Ніро та інших... Саме тоді я відчула фігуру блазня в ролі культурної губки – занурення в культуру, її всмоктування, видобування звідти гумору і подавання його аудиторії у вигляді сміху”* [5, VIII]. Цей приклад американської дослідниці переконливо свідчить про живість та інтерпретаційну невичерпність тексту Шекспіра, відображає експеримент самого автора кілька століть тому. Через слова і дії блазнів сучасні режисери-постановники, не викривлюючи змісту оригінальних текстів, можуть лише посприяти їх глибшому засвоєнню сучасним глядачем, позаяк самі оригінальні тексти вказують на те, яку потужну герменевтичну бомбу заклав Шекспір свого часу в улюбленого сценічного речника своїх п'єс – блазня.

1. Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Пинский Л. *Комедии и комическое начало у Шекспира* // Шекспировский сборник. – М., 1967. – 379 с., с. 151-85
3. *Boyce, Ch. Shakespeare A to Z*. New York: Bantam Doubleday Publishing Group, Inc. 1990
4. *The Complete Works of William Shakespeare*. Kent: Wordsworth Editions, 1999. – 1263 pages.
5. Culwell, M Lori. *The Role of Clown in Shakespeare's Theatre*. Shaksper webpage: [<http://ws.bowiestate.edu/archives/files/index.html>]
6. Delmer, F. Sefton. *English Literature from Beowulf to T.S. Eliot*. For the use of schools, universities and private students, Weidmann, Dublin/Zürich, 1967.
7. Epigrammes 17, 'In Cosmum', *The Poems of Sir John Davies*, ed. Robert Kruger, Oxford 1975
8. Janicka, I. *The Comic Elements in the English Mystery Plays Against the Cultural Background (particularly art)*. Poznan, Towarzystwo Przyjac. Nauk. Wyd. filolog.-filozof. Prace komisji. filolog. T. 16 Zesz. 6, 1962.
9. Jenkins, R. *Urban Slapstick: From Chaplin's Tramp to Archao's Metal Clowns*. Thater, V.23, N. 3 (Summer/Fall, 1992)
10. Gurr, A. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Third Edition by Cambridge University Press, 1999.
11. *An Outline History of English Literature*. Volume I: To Dryden. By William Bradley Otis and Morris H. Needleman, 4<sup>th</sup> edition, Barnes and Noble Inc. N.Y. 1952.
12. *The Oxford History of English Literature. English Drama 1485-1585*. By F.P. Wilson, ed. by G.K. Hunter, Clarendon Press, Oxford 1990
13. Schlauch, M. *English Medieval Literature and Its Social Foundations*. Warszawa: PWN 1956
14. Southworth, J. *Fools and Jesters at the English Court*. Sutton Publishing Limited, 2003
15. Weimann, R. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978
16. Wiles, D. *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987
17. <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/ShaPreF.html>
18. <http://etext.lib.virginia.edu/frames/shakeframe.html>

### Summary

This article is an attempt a) to draw a parallel between the function of an interpreter played by the clown/fool in Shakespearean times and its possible implementations in contemporary productions of the classical plays; b) to show what possibilities are hidden in the character of Clown/Fool – provided its potential is fully used – for the deepening of contact between Shakespeare's genius and his contemporary spectator.

Clown/Fool, having undergone a complicated evolution in English drama from a physical symbol of human vice in the Medieval sacred drama, during the times of Elizabethan theatre continues to play another role, of the same significance, only now

more sophisticated. Shakespeare's Clown/Fool, while remaining a bearer of the universal human flaw and folly, at the same time has to become 'everything for everyone', to reveal the manifestation of human flaws in particular contexts. For it was only in the public theatre of Elizabeth I that we have for the first time such a motley audience: farmers with artisans, gentlemen with prostitutes, porters and lawyers with soldiers and rich merchants. Having its foundation in the medieval 'physicality' tradition, the Clown/Fool becomes a bearer of all scraps of social conventions of his time, playing all together the role a theme reference, Shakespeare's text and physical humour.

**Key words:** clown, fool, Shakespeare, culture, drama, play, humour, clowning scenes.

Стаття надійшла до редколегії 27.10.2006