

12 – 16 травня ц. р. в Санкт-Петербурзькому університеті відбувся науковий семінар “Україна у світовому культурному просторі”. Пропонуємо увазі читачів доповідь, виголошену асистентом професора Чепменського університету Оранж, Каліфорнія Бейроном Келлі.

Бейрон Келлі

АЙРА ОЛДРІДЖ І ТАРАС ШЕВЧЕНКО: ПРОРОКИ ПРОТЕСТУ

Перше прибуття до Росії Айри Олдріджа 1858 року збіглося з періодом незвично ліберального офіційного вираження ідей свободи. Це була доба політичної кризи після поразки у Кримській війні 1856 року. Уряд був дуже чутливим до громадських настроїв і будь-якого висловлення критики. Вимоги про скасування кріпацтва, котре існувало вже не одне століття, посилились. Хоча імператор Олександр II мав оголосити урядовий документ про надання свободи селянам 1861 року, за два роки до скасування рабства негрів у США, проте політичний клімат у Росії був гнітючим упродовж багатьох десятиліть.

У цей час Олександр II намагався віднайти широку підтримку запропонованих ним суспільних змін. Проте початкові реформи викликали дедалі радикальніші вимоги з боку представників інтелігенції, а реакційні сили здобували достатню підтримку для посилення цензурного тиску. Реакція позначилася на долі журналу “Современник”, засновники якого вирішили, що візит А.Олдріджа матиме корисний вплив на тодішні політичні процеси. Цей часопис заснував 1836 року О.Пушкін. 1862 року, після викриття таємних революційно налаштованих товариств, радикальній пресі тимчасово замкнуто вуста; Миколу Чернишевського, головного редактора “Современника”, засуджено на чотирнадцять років ув’язнення. 1866 року журнал було заборонено назавжди з наказу царя.

У цей час російська реакція на Олдріджа змінилася від палкого захоплення до суцільної обережної підозри, хоча оцінки його майстерності, за деякими винятками, залишаються послідовно високими. До 1862 р. постановки “Макбета” і “Короля Ліра” були заборонені, вочевидь тому, що вони ображали царський режим. До 1864 р. Олдрідж зазначав в особистому листуванні, що йому більше не дозволили з’являтися в Петербурзі. Тривала робота в Москві особливо ускладнилася через офіційне ставлення до нього. Можливо, це було основною причиною того, що актор більшість часу між 1862 і 1866 рр. витратив на тривалі переїзди регіонами, де його мистецтво могло здобути ширше громадське схвалення.

Реакція на перші появи Олдріджа в Санкт-Петербурзі виражена у спогадах відомого історика Михайла Погодіна: думка загалу відводить негрові найнижче місце серед членів людської родини. Він мусить визнати розумову й моральну перевагу своїх білих братів, так ніби вони мали шляхетніше походження. Олдрідж – африканець зі смагливим обличчям, темною шкірою, кучерявим волоссям, розширеними ніздрями, гортанним мовленням. Він не приваблює зовнішньою красою, звичною для нас, вона не допомагає йому створити сприятливе враження під час першої зустрічі.

Хоча захисники митця були би вразливими для нинішньої критики, проте слід визнати, що про нього прихильно відгукувалася російська преса. Одвертий расизм став лише маленькою часткою широкого обговорення, викликаного появою актора. Оскільки йшлося

не про мистецтво Олдріджа, а про політику й соціальну критику, то він сам не надавав цьому значення у власній творчості. Одна з його улюблених вистав мала йти за драмою “Отелло” з оперою балади “Замок” Айзека Байкерстаффа, в якій Олдрідж грав неслухняного раба Мунго. В окремих сценах він вставив російські народні пісні, які виконав сам. А.Олдрідж жив не ліпше за російських поетів, музикантів і революціонерів. Найкращим захистом для актора був його артистичний геній.

У виставі “Короля Ліра” він надав своєму персонажеві фатальних рис. Наскрізний мотив образу Ліра — переображення і здобуття кращого погляду на світ. Годард каже: “Він вивчив це почуття шляхом власного страждання через брак людської симпатії й нерозуміння його почуттів ближніми. Лір розуміє, що окремо сам по собі він нічого не вартий. Він говорить Глостерові: “Людина може бачити довколишній світ без очей. Дивіться вашими вухами”. В обох випадках досвід бідувача допомагає відкриттю нової здатності — проникнення в суть речей, “причина в безумстві”.

Нове бачення, здобуте Ліром, утілює універсальне страждання, і в його відповіді Глостерові в дії IV він говорить, уже послуговуючись займенником “нас”, ідентифікуючись з усім людством. Маріан Нови сперечається: “Ми”, на відміну від більш раннього використання форми “Я”, яке було частиною його королівської прерогативи, а також його ізоляції від інших.

Реалістична інтерпретація Олдріджем Ліра вочевидь ображала царський режим. Маршалл і Сток указують, що до 1862 р. дві його постановки, “Макбет” і “Король Лір”, були заборонені. Чи очікував актор реакції на власне трактування Шекспірової драми, зображаючи монарха, якого зрада призведе до безумства? Чи слід уважати політичні наслідки занадто небезпечними для уряду, щоб зігнорувати їх?

Можемо зазначити, що Олдріджів спектакль “Макбет” було сприйнято як образу й визнано непридатним для громадського перегляду. “Макбет” ніколи не ставився в Росії. Кинджали вбивць, занурені в королівську кров, військова музика для прославлення ідеалу воїна, воєнної інтриги, збройної боротьби й узурпації влади, звісна річ, обурювали царську цензуру. Акторів репертуар Шекспіра з акцентом на “трагічному пізно” людей високого рангу насторожував чиновників, призначених обмежувати зразки поезії і драми, які вважалися підіривними й революційними. Небагато хто з фаворитів царя стерпіли б розповіді про вбивць, королів і тиранів у постановках Олдріджа.

До 1864 р. акторів заборонили виступати в Петербурзі. Незважаючи на невдоволення крамольними виставами з боку уряду, здатність Олдріджа й далі гастролювати в Росії впродовж майже десяти років сама по собі прикметна. Почасти це стало можливим завдяки тому, що він обмежився рамками мистецтва. Федір Толстой, тодішній віцепрезидент Академії мистецтв, описує знайомство А.Олдріджа з Т.Шевченком. Зустріч мала перерости в дружбу на основі взаємного розуміння й поваги між двома чоловіками, пов’язаними спільною любов’ю до мистецтва і спільною ненавистю до тиранії й утисків. Дім Ф.Толстого став місцем зборів визначних людей, зокрема іноземців. Упродовж сезону 1858 р. серед його відвідувачів був і А. Олдрідж. То була емоційна зустріч: з одного боку — актор із країни, де його народ перебував у рабстві; з другого — поет, народжений у кріпацтві і приречений крізь нетрі пробиратися до духовних вершин соціальної справедливості.

Історія життя Шевченка вельми не схожа на канву життя будь-якого іншого поета чи митця. Шевченко народився в селянській сім’ї 1814 року й завдяки щасливому випадкові зумів отримати свободу. 1847 року він написав кілька сатиричних віршів про високих достойників і через це був засланий царем Миколою II на тривалу військову службу. Однак після десяти років тужливого вигнання й численних просьб графа Ф.Толстого Шевченка зрештою звільнено. Найпрогресивніші люди того часу відчували виняткове значення його творчості. Герцен, відомий російський публіцист і письменник, сказав, що Шевченко — дуже значуща постать, тому що він — справді поет народу. Добролюбов, інший визначний сучасник Шевченка, зауважив, що той був народним поетом в істинному

сенсі слова. Усі його думки й почуття були в цілковитій згоді з ідеями й почуттями народу. Він піднявся з простоліуду, жив серед нього й був пов'язаний із ним не тільки ідеями, а й обставинами свого життя.

Прикметно, що, хоча його поезія настільки глибоко національна й має стійкі зв'язки з українським фольклором, Шевченко-поет обстоював звільнення всіх пригноблених народів – і українців, і росіян, і народів Кавказу, боровся проти всіх тиранів. Він шанував пам'ять про страчених декабристів.

Саме графині Катерині Толстій ми значною мірою завдячуємо тривалим перебуванням Олдріджа в Росії. 1858 року п'ятнадцятилітньою дівчинкою вона вперше побачила актора. Вона була освіченою, красномовною й багатою духовно. Її спогади про дружбу з Олдріджем цитовані у двох біографіях актора – російській й американській.

Коли Олдрідж і Шевченко зустрілися, їх взаємний захват виявився одразу. Вони проспівали один одному свої рідні пісні, й африканець пройнявся великою симпатією до чужого фольклору. У життєписі актора Герберт Маршалл спирається на спогади Катерини Толстої. Олдрідж і Шевченко вели тривалі бесіди, дуже добре розуміючись між собою. Обидва митці, вони були спостережливими, мали дуже виразні обличчя, й актор жестами й мімікою міг передати все, що хотів сказати. Графиня Толстая згадує про випадок, коли Шевченко висловив бажання намалювати портрет Олдріджа, який сидів би поряд із нею та її сестрою. Ця зустріч подібно до багатьох інших завершилася народними піснями. Один із друзів співав англійською, другий українською, потім обидва – російською, аж поки актор не почав танцювати і грати сцену з комедії, й усі захоплено аплодували. Навіть попри те, що чоловіки спілкувалися між собою впродовж нетривалого часу, зустрічі були заповнені співами в гарному настрої зі взаємною повагою.

Пані Троммер додає нам штрих до розуміння глибоко емоційної дружби Олдріджа з Шевченком. Вона твердить, що після вистави “Короля Ліра” Шевченко побіг до гардеробної кімнати актора, де обійняв того зі сльозами на очах. Поет робив компліменти своєму другові, цілував обличчя, руки і плечі великого трагіка.

Ці двоє чоловіків приїхали з різних частин світу, але поділяли спільне бажання бачити їх пригноблені народи вільними. Дружба двох людей продемонструвала владу мистецтва, вищу від забобонів щодо кольору шкіри. 1840 року видано першу збірку поезій Шевченка “Кобзар”. Його вірші виражали горе й неспокій через долю його поневоленого народу. Поетова турбота стосувалася й переслідуваних євреїв. Він картав християн за їх байдужість до страждань цього народу. Троммер наголошує на тому, що поет відчував: не залежно від національності й релігійних поглядів, християнин має розглядати чужі лиха як власні. Дуже людське зображення Олдріджем Шекспірівського Шейлока викликало щире співчуття в Шевченка. Випадок, описаний російським біографом Олдріджа С.Дуриліним, свідчить про роль цього образу в житті актора.

У Шейлокові Олдрідж бачив тип середньовічного єврея, багатого й гордого, котрий постійно ображає й зазнає образ від християн... Актор був неперевершеним у сцені, де його герой вагається, чи зменшити податі від християнина. Й остання сцена не менш прикметна. Шейлок читає всі кари, яких він мусить зазнати для того, щоби стати громадянином Венеції. Хоч би якими нестерпними були ці покарання, Шейлок, вислуховуючи суддів, анітрохи не вражений. Але коли він чує, що однією з кар буде хрещення, то починає тремтіти і злякано стогне.

Коли ж один із чоловіків хапає його за одяг, виявляється вся глибина огиди єврея до християнина. Олдрідж робить чудову німу сцену з цього епізоду. Забувши, що він у кімнаті й належить до пригноблених, безсилих людей, яким ніколи нічого не вибачають, Шейлок розлючено вириває свій одяг із брудних рук християнина й потім виймає носовичок і дуже ретельно витирає те місце, якого доторкнулася чужа рука. Після цього він з огидою дивиться на чужовірця й на свою хустку, яка теж тепер брудна, і, нарешті, обурено кидаючи цю хустку у християнина, він згинається й гірко кричить.

Олдрідж знав, що робив, виводячи драму на цей шлях і не маючи про запас штучного

закінчення четвертої дії. Хоча привілей чистоти підтримано в тексті, актор відкидає це, вдаючися до досвіду власного життя, щоб зобразити трагедію розтопаного й безсилового єврея. Він не потребував припущення про істинність слів, у всякому разі жодні припущення не допоможуть, оскільки Шейлок оточений ворогами. Дії Олдріджа були такими ж промовистими, як і слова Шекспіра.

Стиль цього актора мусив “висловитися”, не жертвуючи вірогідністю. Це – істинний Олдрідж, який завжди грав так, що публіка була співчутливим персонажем. Здається, Олдрідж умів управляти ставленням залу до виконавця. Він зробив це у світі чужої культури, довівши, що коли білий актор може перефарбуватися, аби зобразити Отелло, то чорна людина може вибілити шкіру, щоб утілити постаті Ліра, Макбета чи Шейлока з однаковою майстерністю.

Він, як видається, створив міцне підґрунтя для ситуативної перемоги характеру, виявив основу мелодраматичності, був цілком реальним під час гри, чесним у зображенні характерів і вірним аудиторії, навіть якщо лише частина глядачів могла його підтримати. Він заохочував це, стимулював і втілював на сцені.

Дослідження мистецтва Олдріджа починається з особистої привабливості цієї чорношкірої людини, яка рухалася до стадії ліричної достотності, з краси актора, посиленої його розумінням (і розумінням глядачами) культурного парадоксу – чорна людина сповнена гідності, краси й геніальності у світі білих, які відмовили його народові в цьому потрібному визнанні. У добу рабства цей афро-американський митець порушив актуальне питання про жорстокість людини щодо собі подібних через їхнє суспільне становище, яке змушувало терпіти неволю. Його працю можна визначити як соціальний критичний аналіз трьох репресивних режимів: капіталізму, колоніалізму й імперіалізму. Айра Олдрідж був більше ніж просто виконавцем театральних ролей. Геній чинить опір аналізуві. Він був пророком.

Наші презентації

Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму / За ред. Т.І.Гундорової. – К.: ВД “Стилос”, 2008. – 160 с.

У збірнику розглядаються різні аспекти “окциденталізму”, “західництва”, “європеїзму” в українській літературі з позиції меланхолії як особливого виду дискурсу, що спрямований на компенсацію ідеальної втрати та подолання розщепленої ідентичності. Автори також досліджують “римський комплекс” українського окциденталізму від романтизму до модернізму та європеїзм у рамках колоніального й імперського дискурсів. Заслуговує на увагу й аналіз постколоніальних і постмодерних варіантів ідентичності у творчості сучасних письменників, зокрема Ю.Андруховича, О.Забужко, Ю.Тарнавського, С.Жадана, та рецепції європейської ідентичності, виходячи з національної та літературної традицій.

С.С.

