

Наталія Криницька
(м. Полтава, Україна)

**ТІНЬ БАТЬКА, АБО ЕЛЕМЕНТИ ШЕКСПІРІВСЬКОГО КАНОНУ
В П'ЄСІ ОГАСТА ВІЛСОНА “ОГОРОЖІ” (1983)**

Nataliya Krynytska.

**The Father's Shadow, or The Elements of Shakespearean Canon
in August Wilson's Play *Fences* (1983)**

In the paper the possible influence of William Shakespeare's works as an important part of the Western canon on the dramaturgy of August Wilson (1945–2005), an outstanding African American playwright, is considered. The author argues that Wilson's play *Fences* is a sample of the “mulatto” literature where the white and black cultural traditions are closely interwoven. The attention is focused on the white tradition in Wilson's works that is less studied by the critics because the playwright insisted on his pure black identity although he was a mulatto born from a white father, a German immigrant, and an African American mother. The speculation is that the hostility to his father caused a kind of Wilson's “Oedipus complex” regarding all white culture, and, in particular, the works by William Shakespeare, one of his fathers in drama, but in *Fences* the African American author overcomes his complex and goes to a level of such impact on the audience when the “black experience” is perceived as universal for all mankind.

Keywords: August Wilson, African American drama, Shakespearean canon, the Oedipus complex, the “mulatto” literature.

Наталія Криницькая.

**Тень отца, или Элементы шекспировского канона
в пьесе Огаста Уилсона “Заборы” (1983)**

В статье изучается возможное влияние произведений Уильяма Шекспира как важной составляющей “западного канона” на творчество выдающегося афроамериканского драматурга Огаста Уилсона (1945–2005). Автор доказывает, что пьеса Уилсона “Заборы” является примером литературного “мулатства”, в котором тесно переплетены белая и чёрная культурные

традиції. Вниманіє в роботі сфокусоване саме на білій традиції, оскільки вона менше досліджена в творчості Уілсона, який настигав на своїй глибокій чорній ідентичності, хоча був мулатом, сином німця-іммігранта та афроамериканки. Висувається припущення, що неприязнь до батька породила своєрідний “едипов комплекс” Уілсона стосовно всієї білої культури, і, зокрема, творчості одного з його батьків у драматургії – Уільяма Шекспіра, але в п'єсі “Заборони” афроамериканський автор перемагає свій комплекс та виходить на такий рівень впливу на глядача, коли “чорний досвід” сприймається як універсальний для всього людства.

Ключові слова: Огаст Уілсон, афроамериканська драма, шекспіровський канон, едипов комплекс, літературне “мулатство”.

Афроамериканського драматурга Огаста Вілсона (August Wilson, 1945–2005), уродженця міста Пітсбург, штат Пенсільванія, у США часто з гордістю називають “Шекспіром нашого часу” [див.: 12; 13; 31; 32]. Безумовно, масштаб творчої діяльності Вілсона є вражаючим: його десять п'єс так званого “Пітсбурзького циклу” (*The Pittsburgh Cycle*), які формували нові стандарти сучасного театру та стали своєрідною енциклопедією життя афроамериканців протягом кожного десятиліття ХХ століття, увійшли до золотого фонду драматургії США й відзначені багатьма нагородами й почесними званнями, у тому числі двома Пулітцерівськими преміями та театральною премією “Тоні”. Проте, попри часті згадки імені Шекспіра у зв'язку з творчим доробком Вілсона, дослідники, як правило, оминають тему впливу англійського драматурга на п'єси американського автора. Відомим нам винятком є стаття Джима Ши “Шекспірівські блазні Огаста Вілсона”, присвячена мотиву трикстера в п'єсах обох авторів [27].

Напевно, однією з причин відсутності таких розвідок стало зізнання Вілсона щодо його поганої обізнаності з доробком британського генія: за словами американського драматурга, який змушений був залишити школу, не закінчивши десяти класів, він читав лише “Венеціанського купця” та дивився

“Отелло” [22, 23] (можливо, Вілсон обрав саме ці шекспірівські твори, бо в першому словами Шейлока засуджується рабство, а в другому представлений позитивний образ мавра). З-поміж митців, які вплинули на його творчість, Вілсон згадує письменників Джеймса Болдуїна та Девіда Герберта Лоуренса, художників Ромаре Бердена й Пабло Пікассо та виконавицю блюзу Бессі Сміт. Говорячи про близьких йому за світоглядом драматургів, Вілсон уявляє, що сидить у залі *“на тому ж кріслі, де сиділи Юджин О’Ніл, Теннессі Вільямс, Артур Міллер, Генрік Ібсен, Амірі Барака та Ед Буллінз”* [34, vii-xii].

У цій статті ми спробуємо розібратися на прикладі п’єси Вілсона “Огорожі” (*Fences*, 1983), чи варто некритично сприймати слова драматурга стосовно відсутності впливу канону Великого Барда на його творчість, як це робить, наприклад, шекспірознавець Гарі Тейлор [29, 204].

Звернемося до думки Сандри Шеннон, яка вважає недоречним вивчення доробку драматурга в рамках західного канону: *“критикувати “Огорожі” як афроамериканську версію “Смерті комівояжера” Артура Міллера, розглядати Троя як двоюрідного брата шекспірівського Гамлета, порівнювати Роуз із багатостраждальною Мері Тайрон із п’єси Юджина О’Ніла “Довга подорож у ніч” – це означає виявляти свою фатальну наївність, яка надто симптоматична для монолітичного світогляду”* [26, 178].

Така позиція, нам, прибічникам ідеї гібридної природи американської літератури, здається “огорожею”, яка завжди має дві сторони. Цілком підтримуємо думку Н.О. Висоцької, що *“сама природа літератури заперечує які б то не було претензії на “чистоту крові”, обумовлює – через постійну циркуляцію, “взаємозапилення”, відзвуки й відлуння одне одного – культурне “мулатство” будь-якої національної літератури”* [4, 5]. Приєднуємося до тези Т.Н. Денисової, яка вважає, що *“виявлення взаємин традиційної канонічної літератури та її новоутворень, моменти crosscurrents, перехрещення культур, які породжують нову якість художньої виразності, те, що називають гібридною свідомістю”*, мають стати важливим етапом розвитку американістики [5, 406]. Джеймсу Болдуїну належить така вистраждана думка

щодо ролі в його світосприйнятті шедеврів західної культури та творів Шекспіра зокрема: “<...> це була не моя спадщина. У той же час у мене не було іншої спадщини, яку я міг би сподіватися використовувати – бо, безумовно, був непридатним для джунглів чи племені. Я повинен був привласнити ці білі століття, мав зробити їх моїми – тобто мав прийняти своє особливе ставлення, знайти своє особливе місце в цій схемі – в іншому випадку в мене не було б ніякого місця ні в якій схемі” [14, 4; 6, 158-159]. Якщо Болдуїн у 1955 р. визнавав неминучу наявність білої семантики в афроамериканській культурі, то Тоні Моррісон в 1992 р. робить наступний крок, намагаючись вивести на поверхню “чорну тінь у білій літературі” заради подолання багаторічного дисбалансу в оцінках стосунків афроамериканського та доміантного начал [див.: 19]. Оскільки дослідження доробку Вілсона створювалися переважно в 1990-і роки, тобто в еру Моррісон, а не Болдуїна, у цих розвідках знову спостерігаємо, на жаль, наявність дисбалансу: біла семантика творчості драматурга часто ігнорується, тоді як роль чорних традицій у його п’єсах розглядається як провідна.

Такий підхід, наскільки можемо судити, імпонував самому Вілсону, але не унаочнював безперечну для нас гібридність афроамериканської культури. Отже, заради доведення своєї думки, простежимо можливі причини спростовування Вілсоном впливу на нього шекспірівського канону та генетичні зв’язки доробку американського драматурга з культурною спадщиною Великого Барда.

Почнемо з того, що вплив Шекспіра на білу культуру США є неспростовним. Алексіс де Токвіль у 1831 році звертає увагу, що “важко знайти хатинку піонера, де немає декількох томів Шекспіра” [див.: 30]. У XVIII–XIX столітті в США цей драматург – справжній народний автор, якого люблять і чий твори часто ставлять, навіть вільно переробляючи їхні сюжети, але наприкінці XIX століття Шекспір усе більше сприймається як автор елітарний, попри всю його народність, гуманізм та універсальність [там само]. Зрозуміло, що для Вілсона, народженого в середині XX століття

афроамериканця з бідного району, Шекспір не був “своїм”. Британський драматург залишається “своїм” для білих американців, про що свідчать і зараз численні щорічні безкоштовні шекспірівські фестивалі, які проходять влітку просто неба в міських парках і доводять правоту Бена Джонсона: Шекспір – автор “на всі часи” [17]. Але навіть залучення до вистав афроамериканських або китайських акторів не робить склад глядачів цих фестивалів більш мультикультурним.

Отже, для Вілсона, принципового борця за визнання афроамериканської культури “білим” світом, Шекспір з усією його геніальністю – по інший бік барикад. Але по інший бік цих барикад або “огорож” у свідомості Вілсон і його рідний батько – білий німецького походження, Фредерік Август (Огаст) Кіттель (Frederick August Kittel), ім’я та прізвище якого драматург носив перші двадцять років життя. На нашу думку, передусім протистояння батька-європейця й сина-мулата породило своєрідний “едіпів комплекс” Вілсона стосовно білого минулого, яке він часто завзято намагається не помічати. Ось одна з типових для Вілсона цитат: *“Я намагаюся конкретизувати цінності чорних американців і в увесь голос представити їх на сцені”* [див.: 26, 293].

Утім, у своїх кращих творах, зокрема п’єсі “Огорожі”, Вілсон долає свій едіпів комплекс і виходить саме на такий рівень впливу на глядача, коли “чорний досвід” сприймається як універсальний для всього людства. У цій п’єсі, за словами Марка Мофорта, Вілсон, слідом за Фройдом, зображує кохання та смерть як два основних полюси тяжіння для людської натури [18, 272]. У центрі твору – трагедія зруйнованих мрій п’ятдесятирічного Троя Максона (Troxy Maxson), у минулому талановитого бейсболіста, котрий, як він вважає, не зміг зробити спортивної кар’єри у зв’язку з тим, що вища ліга в той час була виключно для білих. Події відбуваються в 1957 році, коли рух за громадянські права афроамериканців тільки назріває, і у Троя просто немає шансів встигнути змінити життя на краще. Він у буквальному сенсі приречений гнити на звалищі суспільства, адже працює сміттярем, щоб прогодувати себе,

свою другу дружину Роуз, їх спільного сина Корі та сина від першого шлюбу Лайонса.

Центральною метафорою п'єси є паркан або огорожі, які символізують особисті, соціальні й расові бар'єри між людьми [18, 272]. Нагадаємо, що метафора паркану є амбівалентною, адже символізує і захист, і обмеженість: *“Some people build fences to keep people out... and other people build fences to keep people in”*, – каже друг Троя Боно [33, 61]. Герой Вілсона мріє замінити напіврозвалений паркан навколо свого бідного будинку на більш пристойний, який би захистив його родину від ворожого світу. Трой є маленькою людиною тільки з точки зору соціального статусу – насправді це титанічна, дуалістична постать, як і герої трагедій Шекспіра. Він прагне справедливості, кохає, страждає та рефлексує, як Гамлет; помиляється й кається, як король Лір; стає відлюдником в останні роки, як Тімон Афінський; він відповідальний, відважний і довірливий, як Отелло; честолюбний і самотній, як Макбет; егоїстичний і підступний, як Клавдій. Тема долі виходить у Вілсона, як у Шекспіра та інших великих драматургів, на перший план: Трою не судилося бути королем чи принцом, або видатним полководцем чи відомим спортсменом. Після Троя лишаються діти від трьох жінок та паркан навколо будинку, який він будує останні роки свого життя. Вілсон наділяє цей паркан екзистенційним змістом: герой усвідомлює якийсь містичний зв'язок між його будівництвом та власною смертністю, тому бажання втілити мрію щодо нової огорожі бореться в душі Троя з підсвідомим розумінням, що після встановлення паркану його місія на землі буде закінчена.

Герой п'єси не дарма наділений античним ім'ям, що викликає асоціації з Троєю, тобто довготривалою облогою, героїзмом та поразкою. Ю. Тільярд зазначав стосовно п'єси Шекспіра “Троїл і Крессіда”, що *“троянци старомодні, архаїчно лицарські й не пристосовані до життя. Греки – представники нової епохи; вони жорстокі, нісенітні й неприємні, але більш пристосовані, ніж троянци”* [див: 10]. Прізвище героя Вілсона означає “син Макса”, тобто пов'язане з величчю, максималізмом. Трой дійсно надто великий для простору,

який його оточує. На початку п'єси в авторській ремарці вказано, що *“Troy is fifty-three years old, a large man with thick, heavy hands; it is this largeness that he strives to fill out and make an accommodation with. Together with his blackness, his largeness informs his sensibilities and the choices he has made in his life”* [33, 1].

Доля Троя, попри примітивні декорації його життя, представлена Вілсоном на рівні високої трагедії духу. Подібно до героїв великих драматургів, зокрема Шекспіра, він страждає від гібрису – гіпертрофованого самолюбства. Трой – гравець за покликанням, гра для нього – сенс буття, а суперники – усі інші, починаючи з білих та багатих і закінчуючи навіть власним сином Корі, талановитим футболістом, мрії якого на вищу освіту та кар'єру руйнує сам батько, категорично забороняючи синові займатися спортом та домовляючись, щоб Корі не брали в команду, з його тренером. Душевна травма Троя примушує його псувати життя синові. З одного боку, герой не вірить у можливості чорношкірого хлопця отримати вищу освіту за рахунок спортивної стипендії та намагається привчити Корі не бажати багато від життя, але, з іншого боку, самолюбство Троя не хоче прийняти думку, що син може його перевершити, що реалізувати себе у спорті афроамериканцю кінця 1950-х легше, ніж до Другої світової війни. Отже, Сандра Шеннон доречно зауважує, що *“Трой є жертвою не тільки свого часу, а й свого способу мислення”* [26, 98].

Ця думка відповідає принципу гамартії, що часто є наслідком гібрису в трагедії. Гамартія (поняття з “Поетики” Аристотеля) – фатальна вада характеру героя або його непоправна помилка, яка стає джерелом моральних терзань. Класичний приклад гамартії – трагедія Софокла “Цар Едіп”, де головний герой вбиває батька й одружується з матір'ю, не маючи уявлення про те, ким вони йому припадають. Знаменно, що ми вдруге згадуємо ім'я Едіпа у зв'язку з п'єсою Вілсона. Отто Ранк доводив, що драматурги всіх часів черпали свій матеріал з едіпового та інцестного комплексів та їх варіантів [див.: 7, 42]. Зігмунд Фройд розмірковував про те, що не випадково три шедеври світової літератури розробляють тему батьковбивства: “Цар Едіп” Софокла, “Гамлет” Шекспіра і “Брати Карамазови” Достоевського [див.: 7, 43]. *“Здобутком*

успішного проходження едіпового комплексу є завершення процесу формування Супер-Его або соціального і морального стрижня особистості, через інтроекцію (внутрішнє прийняття) набору рамок і заборон (тобто огорож. – Н.К.), з якими стикається дитина в конкуренції зі своїми батьками (протилежної статі)”, – пише культуролог В.М. Шейко [11, 444-445]. Жак Лакан переосмислює фрейдівське поняття едіпового комплексу, переводячи його з “природного” реєстру до реєстру “культурного”: долаючи цей комплекс, дитина здійснює самостійний лінгвістичний акт, усвідомлює своє “Я” передусім на рівні мови, а реальний батько заміщується “іменем батька”, тобто символом соціальної реальності та закону [8].

Центральний конфлікт батька й сина в п’єсі “Огорожі” віддзеркалює певною мірою особисту драму Вілсона: *“Хлопець зростає з неприязню до свого білого батька і зрештою ідентифікував себе виключно з африканським минулим своєї матері; пізніше вплив на життя Вілсона відчуження до батька знайшов відображення в “Огорожах”* [26, 92]. Проте лінія долі Троя Максона нагадує життя не батька драматурга, а його вітчима, Девіда Бедфорда, який помер, коли Вілсону було двадцять чотири роки (як і Корі наприкінці п’єси, коли Трой умирає). Тільки втративши вітчима, Огаст почав розуміти, що той щиро вболівав за пасинка та з певних причин змусив його кинути шкільну команду з американського футболу. Вілсон заглиблюється у вивчення минулого Бедфорда та з’ясовує, що той був футбольною зіркою в 1930-і роки та сподівався отримати спортивну стипендію, щоб вивчитися на лікаря, але жоден коледж не дав стипендії чорношкірому спортсмену. Щоб отримати гроші, Бедфорд іде на пограбування магазину, вбиває людину та на двадцять три роки опиняється у в’язниці. Після звільнення він зустрічає мати майбутнього драматурга, прибиральницю Дейзі Вілсон, і знаходить єдину доступну для нього роботу в Пітсбурзі – асенізатора [16].

Доля протагоніста “Огорож” має незначні відмінності від шляху вітчима Вілсона: Трой Максон – син здольника (sharecropper) – дрібного орендаря, який мав розплачуватися за користування землею з її власником залежно від

зібраного врожаю. Такий спосіб ведення господарства був неприбутковим, але батько Троя не мав вибору – подібні до нього афроамериканці, діти періоду Реконструкції Півдня, могли вибирати хіба що між важкою сільськогосподарською роботою або повними злиднями та злочинною діяльністю. Ім'я батька Троя в п'єсі не подається (згадаємо, що батько Гамлета в Шекспіра майже завжди теж залишається безіменним, тільки в сцені другій першого акту вказано, що він був тезком принца; крім того, лаканівський психоаналіз заміщує фройдівське поняття біологічного батька його символом – “іменем батька”, яке чоловік, що не подолав едіпів комплекс, не хоче називати [8]). Життя перетворює чорношкірого здольника на тирана, від якого змушені тікати дружини, і мати героя “Огорож” зокрема. Сам Трой біжить із дому в чотирнадцятирічному віці, коли в них із батьком виникає сварка через дівчину: підліток думає, що тато карає його за ранні сексуальні стосунки через ревності, бо сам закоханий у неї. У цій ситуації боротьби за жінку ми знов упізнаємо риси едіпового комплексу, який у творі Шекспіра втілено у своєрідній боротьбі за Гертруду між Гамлетом та Клавдієм. Трой намагається позбутися задушливого батьківського впливу, не думаючи про наслідки: *“The only thing I knew was the time had come for me to leave my daddy’s house”* [33, 52-53].

Після втечі герой Вілсона ніколи більше не цікавиться долею батька. Отримавши свободу, Трой не може знайти роботи та притулку й починає красти, щоб прогодуватися. Герой зустрічає першу дружину, яка народжує йому сина Лайонса. За вбивство перехожого Трой проводить п'ятнадцять років у в'язниці, де й навчається грати в бейсбол і стає зіркою місцевого масштабу. Після звільнення герой зустрічає надзвичайну дівчину, афроамериканку Роуз, яка стає йому вірною дружиною та турботливою матір'ю для їхнього сина Корі (у дружини Троя “квіткове” ім'я, як і в матері Вілсона: Роуз англійською – “троянда”, Дейзі – “маргаритка, ромашка”). Роуз – образ ідеальної жінки-мадонни, якій доводиться поєднувати ролі “корабля та гавані” [21, 226]: вона тримає на своїх плечах родину, яка знаходиться в матеріальній скруті, гасить конфлікти, спричинені важким характером Троя, а коли чоловік у відчаї

звертається до неї за допомогою, приносячи додому немовля – свою позашлюбну дитину, мати якої, молода афроамериканка Альберта, померла під час пологів, – Роуз, попри біль від зради й розчарування, приймає маленьку Рейнелл у свою родину.

Зображуючи суперечливий характер Троя, Вілсон звертається до онтологічних засад, на яких ґрунтуються й шекспірівські шедеври. Основним опонентом Троя багато років виступає Містер Смерть (Смерть в англійській фольклорній традиції – чоловічого роду), проти якого герой Вілсона веде невидимий іншим двобій. Подібно до шекспірівських героїв, яким інколи відкриваються таємні сили природи, Трой та його брат Габріель живуть в обох світах, матеріальному та ірраціональному, але якщо Габріель бачить небеса, то Трой, як він каже, зустрічає диявола у вигляді білого торговця та має постійно боротися зі злом, яке полює на його душу. Для Троя немає гамлетівських сумнівів – здаватися долі чи протидіяти їй. Його вибір – *“to take arms against a sea of troubles /And by opposing end them”* [22, 53]. Бейсбол – передусім чоловіча розвага, а за своїм спортивним амплуа Трой – слаггер (slugger), тобто сильний гравець, що відбиває удари. Він називає смерть *“швидким дальнім м'ячем”* і знає, як такий удар перехопити: *“Death ain't nothing but a fastball on the outside corner. And you know what I'll do to that!”* [33, 10].

Коли в першій сцені першого акту Трой розповідає, як він боровся проти смерті три дні та три ночі в липні 1941 року, помираючи від пневмонії, ця розповідь, переказана неграмотним сміттярем на бідному подвір'ї, торкається кожного серця, а битва проти армії Смерті збігається в часі з Другою світовою війною та сягає епічних масштабів: *“We wrestled for three days and three nights. I can't say where I found the strength from. Every time it seemed like he was gonna get the best of me, I'd reach way down deep inside myself and find the strength to do him one better...”* [33, 12]. Афроамериканець Трой бачить Смерть у вигляді схожого на представника “Ку-клукс-клану” чоловіка із серпом у білому балахоні з капюшоном. Серп – символ кастрації, страх якої в чоловіків, за Фройдом, тісно пов'язаний із едіповим комплексом [11, 444]. Герой п'єси усвідомлює, що

колишть Смерть обов'язково переможе, але не збирається здаватися без бою: *“I know I got to join his army... But as long as I keep up my vigilance... he's gonna have to fight me. I ain't going easy”* [33, 12].

Пошуки Троєм кохання за межами родини – теж своєрідна боротьба масштабної особистості за вітальність та самоствердження, жагуча потреба героя в розумінні. Коли вмирає його кохана Альберта, Трой веде діалог (?) зі Смертю, пропонуючи чоловічу угоду між ними: Трой будує паркан навколо будинку, і Смерть не має права входити на цю територію та забирати його близьких, поки не прийде черга Троя залишити цей світ. Останні слова героя в п'єсі – теж звернення до Смерті, виклик на бій: *“Come on! Anytime you want. Come on! I'll be ready for you... But I ain't gonna be easy”* [33, 89].

“А далі – тиша...”, яка триває сім років. Герой стає відлюдником, стосунки між ним та родиною зводяться до виконання окремих обов'язків: Трой сплачує всі рахунки, а Роуз залишає йому їжу на кухні. Ми нічого не знаємо про внутрішній світ Троя на схилі його життя. Відомо, що на поховання батька в 1965 році збираються його діти Корі, Лайонс та Рейнелл, і дружина Роуз, і брат Габріель, і друг Боно. Корі, який служить на флоті, не може пробачити батька навіть після смерті, згадуючи про тінь Троя, яка переслідувала його всюди, і намагаючись нарешті позбутися цього впливу: *“Papa was like a shadow that followed you everywhere. It weighed on you and sunk into your flesh. It would wrap around you and lay there until you couldn't tell which one was you anymore... I've got to find a way to get rid of that shadow, Mama”* [33, 96-97]. Корі майже повторює слова Троя про його власного батька, сказані ним у першому акті “Огорож”. Смерть Троя нарешті об'єднує його дітей, і глядач чує у їх виконанні блюз, який герой починав співати протягом вистави.

Завершується п'єса похованням Троя, яке стає розв'язкою багаторічної напруги, катарсисом для героїв та глядачів. Найбільшим каталізатором цього катарсису виступає Габріель (Gabriel, тобто Гавриїл). Поранений на Другій світовій війні брат Троя переніс важку операцію на мозку і став трохи дивакуватим: час від часу йому здається, що він – архангел Гавриїл, друг

апостола Петра, з яким вони разом на небесах їдять печиво та приймають душі праведних до Раю. Протягом п'єси він говорить братові, що після смерті Троя обов'язково протрубить у ріг, щоб Петро відкрив двері Раю для його душі. Габріель – свята людина, яка пригощає дітей солодощами й не ображається на брата за те, що той відправляє його до психіатричної лікарні, а сам живе з родиною за рахунок пенсії Габріеля з інвалідності. У цьому образі, як показано Джимом Ши, ми впізнаємо риси “шекспірівського дурня” (або блазня) – тонкої людини, яка мудріша за королів і здатна розкрити очі героям і глядачам на їхні приховані проблеми й принести їм трохи заспокоєння своїми жартами. Цей образ у Шекспіра найповніше втілено в трагедії “Король Лір” [27; 22].

У Ліра і Троя багато спільного: обидва наділені гібрисом, мають суперечливий з точки зору моралі життєвий шлях, здатні грішити та каятися, інколи страждають від затьмарення розуму, припускаються фатальних помилок у стосунках із дітьми й відштовхують від себе найвідданіших близьких. У цілому, їхня трагічна доля – результат гамартії. Гамартія Троя – це ланцюг помилок: зневага до батька, злочинство, вбивство, деспотизм щодо сина Корі, зрада брата Габріеля, невірність дружині тощо. Лір наприкінці твору Шекспіра приходиться до повної зміни особистості, до очищення шляхом страждань. Духовне життя Троя в його останні роки залишається не відомим для глядача, але Вілсон показує нам, що небо пробачило героя: у фінальній сцені, коли під час похорону брата Габріель зве апостола Петра, невдало намагаючись зіграти на поламаний трубі, а потім виконуючи дивний ритуальний танець, ворота на небесах відкриваються. Можливо, у цій сцені Вілсон передає нам думку, що для душі сучасного афроамериканця давня язичницька культура праотців більш важлива, ніж наївна світла християнська віра, перейнята від європейців, або що вони мають доповнювати одна одну.

Узагальнимо основні риси творчості британського та афроамериканського драматургів, щоб побачити наявність чи відсутність спільних ознак.

По-перше, Шекспір та Вілсон – драматурги з поетичним світоглядом, зі здатністю одухотворити весь художній світ та відчувати себе часткою космосу.

Гете писав: *“Шекспір долучається до світового духу: як і той, він пронизує світ; від обох нічого не приховано”* [див.: 1, 329]. Вілсон починав літературну діяльність із поезії, яку називав базисом своєї драматургії, що виражалось *“насамперед не стільки в мові, скільки в підході та мисленні – мисленні поета, яке відрізняється від мислення драматурга”* [25, 539]; ця різниця виявилася, на думку Вілсона, у використанні метафор. Крім того, віра британця доби Відродження в потойбічний світ, магію та долю відповідає напівхристиянському-напівязичницькому світосприйняттю багатьох афроамериканців, зокрема Вілсона: у творах обох авторів *“космічний порядок є не тільки фоном, а й учасником”* подій [1, 335-336]. О.А. Анікст пише про *“Отелло”*, єдину трагедію Шекспіра, яку Вілсон дивився: *“Словесна тканина трагедії, хід думок її головних персонажів свідчать про те, що в усьому, що відбувається, вони бачать боротьбу тих всесвітніх сил неба і пекла, які втілюють засади добра і зла. Підкреслимо: моральні категорії тут не абстракції, а уявна реальність двох полюсів всесвіту – неба і пекла”* [1, 342]. В *“Огорожах”*, як ми переконалися, Трой та Габріель сприймають усі події саме в такому масштабі.

По-друге, Шекспір *“широко розчинив двері перед живою мовою своєї епохи”* [9, 23]. Словниковий склад його творів – приблизно 17677 слів, урахувуючи 1700 слів, уведених саме драматургом у літературну англійську мову [28, 28]. *“Індивідуалізація мовлення вела до внутрішнього багатства, розмаїття шекспірівського стилю”*, – зазначає М.М. Морозов [9, 15]. Вілсон, із його даром занотовувати перлини *“чорної англійської”* (African American Vernacular English, Ebonics), що поєднує риси діалекту й соціолекту, зробив мову своїх персонажів живою та переконливою, рідною для афроамериканських глядачів. Для білих носіїв сучасної англійської мова Вілсона є більш-менш зрозумілою, але потребує певних зусиль для сприйняття, як і вокабуляр шекспірівських творів. Мова для Вілсона, на нашу думку, – ще одна спроба будування *“огорожі”* між рідною йому культурою та білим соціумом. *“Поет у Вілсоні перетворює Троя на барда простої людини, який майструє лати зі слів, щоб*

захиститися від символічної кастрації” [26, 104], – пише Сандра Шеннон. Таким чином, знову йдеться про страх втрати героєм своєї чоловічої ідентичності (культури предків, гідності тощо), яка не визнається панівним білим суспільством США того часу, а мова для Вілсона – захист проти віктимізації. Як і герої Шекспіра, Трой за допомогою промов здатен захистити себе, викликати співчуття, відволікти увагу від своїх недоліків, а загалом – створити реальність наративу, більшу за задушливе буденне життя. Ми не будемо зосереджуватися на блюзовій традиції у п’єсі Вілсона, адже цей момент є добре дослідженим [див.: 3, 361-362; 15, 298; 25], наголосимо лише, що Трой ніби витісняє негатив зі свого життя, розповідаючи про себе як про епічного героя, намагаючись компенсувати свою соціальну нікчемність якоюсь екзистенційною значущістю. Монологи та анекдоти Троя формують величезну амплітуду від трагічного до комічного, яка притаманна і творам Шекспіра.

По-третє, Шекспір створив *“грандіозну галерею живих характерів”*, де *“кожен – завершене ціле”* й займає своє місце в композиції твору, де немає другорядних персонажів [9, 16]. Герої Шекспіра не є *“рупорами”* автора, бо говорять ніби від себе. Драматург часто передає особистість у динаміці, окреслюючи хоча б окремими штрихами її минулий досвід, показуючи її теперішнє життя та здатність до еволюції. У цьому плані масштаб задумів Пітсбурзького циклу відповідає шекспірівському, хоча ми, на жаль, не можемо показати діапазон героїв Вілсона на прикладі однієї п’єси. В *“Огорожах”* лише сім персонажів: Трой Максон, його друг Джим Боно, дружина Роуз, старший син від першого шлюбу Лайонс, брат Габріель, син Троя та Роуз Корі та позашлюбна донька Рейнелл. На наш погляд, композиція твору підпорядкована розвитку стосунків та характерів Троя та його сина Корі (протагоніста й девтерагоніста, за термінологією давньогрецького театру); усі інші персонажі є більш статичними, збалансовують поведінку Троя й виступають певною мірою резонерами (а Габріель, як було згадано вище, виконує функцію *“блазня”*).

По-четверте, знаменно, що в п’єсі Вілсона немає відверто негативних героїв, є лише афроамериканці, що знаходяться на маргінесах суспільства і є певною

мірою його жертвами. Основи трагізму у Вілсона й Шекспіра – екзистенційні та соціальні: лише Смерть або лиха доля, спричинена суспільними проблемами, передусім расовою упередженістю, є антагоністом Троя, саме проти цього зла він веде свій агон. Для Шекспіра, як і для античних драматургів, мотив фатуму теж є провідним: *“Легка перемога над долею, важка й нерівна боротьба з нею і, нарешті, повне торжество над нею, – ці три етапи знайшли найбільш яскраве вираження в ранніх комедіях, у трагедіях другого періоду і в “Бурі”, –* пише М.М. Морозов [9, 14]. Час у сонетах Великого Барда вельми нагадує Смерть у видіннях Троя – це той самий “Невблаганний Жнець” (Grim Reaper), що приходить забрати найдорожче. О.А. Анікст згадує про *“органічну єдність життя”* та про концепцію *“ланцюга буття”*, які передають нам твори Шекспіра [1, 332]. Такий “ланцюг буття” сплітають долі чоловіків із роду Максонів, де кожен по-своєму бореться за ідентичність. Про схожий ланцюг із чоловічих життів та смертей говорить Клавдій у “Гамлеті” (акт I, сцена 2), прохаючи племінника не сумувати надто за батьком [23, 10]. Символічно, що підкоритися долі в Шекспіра закликає цинічний злодій: Гамлет, як і Трой, – це *“людина, що бунтує”*, котра хоче розірвати ланцюг детермінізму.

По-п’яте, твір Вілсона не такий багатоплановий, як п’єси Шекспіра: він має одну сюжетну лінію та єдине місце дії (подвір’я з недобудованим дерев’яним парканом та обладнанням для його споруди; тільки в останній сцені огорожа є завершеною) і складається усього з двох, а не п’яти актів, як у класичному європейському театрі, хоча є думка, що твори Шекспіра теж були розділені на акти не самим драматургом. Зауважимо, що знайома Вілсону трагедія “Отелло” є тією драмою Шекспіра, де дія відбувається *“в найвужчому – родинному – середовищі”* [1, 339]. Наприкінці п’єси Вілсона ми навіть бачимо аналог античного хору, коли діти Троя співають перед похованням батька його улюблений блюз про старого собаку, який потрапляє після смерті до Раю. Узагалі п’єса “Огорожі” як продукт напівязичеської афроамериканської культури має багато спільного з античним театром і в тематичному, в композиційному плані (провідні мотиви долі, гібрису, гамартії; лише дві

головні дійові особи – протагоніст та девтерагоніст; натяк на наявність хору; відносне дотримання єдності часу: 1957-й рік і лише наприкінці – один день 1965-го року – та повне дотримання єдності місця дії; катарсичний фінал тощо). Безумовно, класичний театр теж веде своє коріння від давньогрецької драми, тому можемо стверджувати, що і Шекспір, і Вілсон мають спільні джерела творчості, але це не означає, що афроамериканський драматург запозичував основні прийоми саме в європейського собрата.

По-шосте, важливою спільною рисою доробків Шекспіра та Вілсона є історична складова їх творчості, спричинена передусім законами часу та громадянською позицією цих авторів. *“Видашне положення історії в культурі англійського Відродження було обумовлено певною фазою процесу формування національної самосвідомості найширших мас народу <...> хроніки Шекспіра нерідко більш історичні, ніж джерела, з яких почерпнуті їх сюжети”,* – стверджує М.А. Барг [2]. Отже, історична драма Шекспіра – крок у формуванні національної самосвідомості, так само, як і Пітсбурзький цикл Вілсона – вивчення формування афроамериканської ідентичності. Джей Плам пише: *“Драматургія Вілсона кидає виклик другорядному становищу афроамериканців у американській історії <...> Вілсон “править” американську історію, змінюючи наше сприйняття реальності, щоб надати статус тому, чому американська історія відмовляла у статусі “реального”* [20, 562].

Таким чином, хоча коріння драматургії Вілсона заглиблено в культурний ландшафт афроамериканської історії, митець завжди торкається універсальних проблем людини, що знаходиться в пошуку сенсу буття та намагається вирватися з ярма соціального гноблення. Хоча Вілсон завжди наголошував на унікальності афроамериканської свідомості та нездатності її повного розуміння білою людиною, наважимося стверджувати, що він знаходиться під сильним впливом канону західної драматургії, і, безумовно, титанічної постаті Шекспіра. Відгороджуючись від білої культури своїм “парканом” афроамериканської особливості, де біль, мудрість й жага до життя злилися в нестерпному блюзі, але обираючи саме театр для вираження цієї особливості,

Вілсон мимоволі виштовхує своїх героїв на підмостки світової культури, де за спиною Троя Максона, який веде моторошний діалог зі Смертю й чекає відповіді або хоча б мовчазного співчуття від темної зали Всесвіту, завжди стоїть тінь його духовного брата Гамлета. На нашу думку, драматург з ім'ям римського імператора та прізвиськом, що означає “син Вільяма”, надто палко доводив свою незалежність від культури генетичного батька-європейця та від одного зі своїх батьків у драматургії – Вільяма Шекспіра. Поведінка Вілсона, як і Троя та Корі, відповідає механізму проходження едіпового комплексу на шляху до чоловічої й соціальної самоідентифікації та формування морального стрижня особистості. Попри намагання довести, що європейські класики не впливали на нього, Вілсон зізнається: *“Коли ти сідаєш писати, ти стаєш кожною людиною, бо стикаєшся з тими самими проблемами”* [22, 22-23]. Ми переконані, що його драматургія – приклад культурного “мулатства”, а основною перспективою подальших досліджень творчості драматурга вважаємо розгляд зіткнення та синтезу африканської та західної традицій у його доробку, у простеженні того, як тісно переплітаються або навіть зливаються в його п'єсах мотиви “чорної” та “білої” культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст, А. А. Ремесло драматурга [Текст] / А.А. Аникст. – М. : Советский писатель, 1974. – 605 с.
2. Барг, М. А. Шекспир и история [Электронный ресурс] / М.А. Барг. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Наука, 1979. – 216 с. – (Серия “Из истории мировой культуры”). – Режим доступа : <http://rikonti-khalsivar.narod.ru/Barg.htm>.
3. Висоцька, Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму [Текст] / Наталія Олександрівна Висоцька. – К. : КНЛУ, 2010. – 456 с.
4. Высоцкая, Н. Транскультура или культура в транс? [Текст] / Н. А. Высоцкая // Вопросы литературы. – 2004. – № 2. – С. 3–24.

5. Денисова, Т. Н. Історія американської літератури [Текст] / Тамара Наумівна Денисова / НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2012. – 487 с.
6. Денисова, Т. Н. Феномен Джеймса Болдуїна: на перехресті культур [Текст] / Тамара Наумівна Денисова // Американський характер: Очерки культури США. Імпульс реформаторства / под ред. О.Э. Тугановой. – М. : Наука, 1995. – С. 156–173.
7. Зборовська, Н. В. Психологія і літературознавство: посібник [Текст] / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
8. Лакан, Ж. Імена-Отця [Текст] / Жак Лакан / Пер. с фр. А. Черноглазова. – М. : Изд-во “Гнозис”, Изд-во “Логос”, 2006. – 160 с.
9. Морозов, М. М. Театр Шекспіра [Текст] / М. М. Морозов / Сост. Е. М. Буромская-Морозова; общ. ред. и вступ. ст. С.И. Бэлзы. – М. : Всерос. театр. о-во, 1984. – 305 с.
10. Шведов, Ю. Ф. Предисловіє [Електронний ресурс] / Ю. Ф. Шведов // Шекспір в змінюючому світі: збірник статей. [пер. с англ.] / Ред. Ю. Ф. Шведов. – М. : Прогрес, 1966. – 384 с. – Режим доступу : <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-menyauschemsa-mire1.html>.
11. Шейко, В.М. Культурологія: навчальний посібник [Текст] / Шейко В.М., Богуцький Ю.П., Германова де Діас Е.В. – Харків : ХДАК, 2011. – 473 с.
12. American Shakespeare: Gwen Ifill talks with playwright August Wilson [Electronic resource] // PBS Newhour. – April 6, 2001. – Online at: http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june01/usashakespeare_04-06.html.
13. An American Shakespeare [Electronic resource] // The Seattle Times. – September 9, 2005. – Online at: http://seattletimes.com/html/editorialsopinion/2002481817_wilsoned09.html.
14. Baldwin, J. Notes of a Native Son [Text] / James Baldwin. – Boston : Beacon Press, 1955. – 175 p.

15. Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama, 1945-2000* [Text] / C. W. E. Bigsby. – Cambridge, England : Cambridge University Press, 2004. – 453 p.
16. Freedman, S. G. *A Voice from the Streets* [Text] / Samuel G. Freedman // *The New York Times*. – March 15, 1987. – P. 49.
17. Jonson, B. *To the Reader: Preface to The First Folio* [Electronic resource] / Ben Jonson. – London, 1623. – Online at: <http://www.shakespeare-online.com/biography/firstfolio.html>.
18. Maufort, M. *Staging Difference: Cultural Pluralism in American Theatre and Drama* [Text] [edit. by Marc Maufort]. – New York : Peter Lang, 1995. – 396 p.
19. Morrison, T. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* [Text] / Toni Morrison. – Cambridge, Harward, 1992. – 112 p.
20. Plum J. *Blues, History and the Dramaturgy of August Wilson* [Text] / Jay Plum. // *African American Review*. – 1993. – Vol. 27, No. 4. – P. 561–567.
21. Ruas, Ch. *Conversations with American Writers* [Text] / Charles Ruas. – NY : Alfred A. Knopf, 1985. – P. 215–243.
22. Savran, D. *August Wilson / 1987* [Text] / David Savran // *Converstaions with August Wilson* [edit. by Jackson Robert Bryer, Mary C. Hartig]. – Univ. Press of Mississippi, 2006. – 260 p. – P. 19–37.
23. Shakespeare, W. *Hamlet* [Text] / William Shakespeare. – NY Dover thrift editions, 1992. – 122 p.
24. Shakespeare, W. *King Lear* [Text] / William Shakespeare. – London : Arden Shakespeare, 1997. – 456 p.
25. Shannon, S. *Blues, History and Dramaturgy: An Interview with August Wilson* [Text] / Sandra G. Shannon // *African American Review*. – 1993. – Vol. 27, No. 4. – P. 539–559.
26. Shannon, S. *The Dramatic Vision of August Wilson* [Text] / Sandra G. Shannon. – Washington, DC : Howard University Press, 1995. – 240 p.
27. Shea, J. *August Wilson's Shakespearean Fools* [Electronic resource] / Jim Shea. – April 14, 2009. – Online at: http://www.augustwilson.net/August_Wilson%27s_Shakespearean_Fools.htm

28. Shipley, J. T. In Praise of English: The Growth and Use of Language [Text] / Joseph Twadell Shipley. – NY : Times Books, 1977. – 310 p.
29. Taylor, G. Afterword: The Incredible Shrinking Bard [Text] / Gary Taylor // Shakespeare and Appropriation [edited by Christy Desmet and Robert Sawyer]. – London : Routledge, 1999. – 256 p. – P. 197–205.
30. Taylor, G. Brush Up Your Shakespeare [Text] / The New York Times. – July 22, 1990.
31. Toomer, J. In Theatre's Pantheon [Text] / Jeanette Toomer // *Black Masks*. – May/June 2006. – Vol. 17. – No. 5. – P. 4.
32. Touhy, J. W. American Shakespeare: August Wilson in his own words. A One Act Play [Text] / John William Touhy. – Life Long Learner Books, 2010. – 43 p.
33. Wilson, A. Fences: a play in two acts [Text] / August Wilson. – NY : Plume, 1986. – 101 p.
34. Wilson, A. Three Plays [Text] / August Wilson. – Pittsburgh : University of Pittsburgh Press 1991. – P. vii-xii.