

Катерина РУДНИЦЬКА-ШРЕЙ

ВІД ШОЛОМА ДО ПОДУШКИ: ДРАМАТУРГІЯ ПРОВАЛУ ОБРЯДУ В „КОРІОЛАНІ“*

Шекспірів „Коріолан“ — п'єса „жвава“, у ній чимало місця відведено галасу, вона сповнена сценічного руху і рясніє масовими сценами. Дія 1, наприклад, розпочинається появою „юрби збунтованих городян“**, що погрожують заколотом, далі показує глядачам справжню війну, з тривогами, переговорами, сурмами. Не дивно, відтак, що для вистави характерні неодноразові заклики до тиші, почавши з прохання Першого городянина у першому ж рядку: „Стійте, спершу послухайте, що я вам скажу, а потім рушимо далі“ (*Before we proceed any further, hear me speak****)¹. Протягом усієї цієї непростої римської трагедії у Шекспіра присутній на сцені персонаж, який кричить, аби бути почутим, пропонує поради — часто добрі, здатні вирішити виниклий конфлікт. Щоразу його пораду або пропускають повз вуха, або криво розуміють, або не так застосовують. І щоразу той, кому радять,— найчастіше Кай Марцій,— так нічого і не вчиться. Власне кажучи, марні зусилля доброзичливих радників не припиняються аж до самого кінця п'єси, коли Перший сенатор наказує Марцієві й Авфідієві: „Та змовкніть ви обидва!“ (*Peace, both, and hear me speak*, 5.5.110). Ця модель показова для цілої п'єси. Трагедія Кая Марція Коріолана, проте, розгортається у спокійніших сценах вистави, особливо у 2.3, де новопризначуваний консул має пройти римський обряд призначення, і у 4.4, де воїн-вигнанець стає зрадником і входить у вороже місто. Обидві сцени нетипові тим, що представляють Марція на сцені самого, хоч і ненадовго, даючи йому змогу зважити можливості. Що важливіше, в обох сценах Марцій зображений у перехідному стані, причому 4.4 є

* Ця стаття великою мірою є результатом роботи над двома ще студентськими проектами, здійсненими багато років тому. Отож її появу автор завдячує професорам, на чіх семінарах прочитала цю п'єсу: Девідові Бевінгтону, упорядникові „Complete Works of Shakespeare“, керівникові одного з Фолджерівських шекспірівських семінарів, і Аланові С. Дессену (UNC), авторові монографії „Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpretations“ (Cambridge, 1984). Їхні великодушні і помічні відгуки сприяли натхненню, з якими ми досліджували цей текст.

** Городянин, Citizen — це також громадянин (прим. перекладача).

*** Тут і далі (крім окремо застережених місць) — переклад Дмитра Павличка, цит. за вид.: Шекспір Вільям. Твори: У 6 т.— К., 1986.— Т. 5.

¹ Цит. за: Arden Shakespeare. Coriolanus / Ed. Philip Brockband.— London; New York, 1976.

пародією на 2.3. Паралелі у побудові й зовнішній подібності у цих двох сценах недвозначно вказують на тематично-символічні зв'язки між двома перемінами Марція.

Сцена 4.4 набагато простіша за 2.3, бо складається лише з якихось двадцяти шести рядків діалогу. Марцій входить „у подертому одязі, обличчя закрите“ (*in mean apparel, disguised and muffled*)² і звертається до міста Анціума, кажучи, що це маскування захистить його від кари міських сиріт і вдів. Коли Марцій Кориолан стикається з городянином і розпитує про дім Авфідія, він упродовж усієї восьмирядкової розмови надзвичайно звічливий, мережачи свою мову непритаманними йому формулами люб'язності:

„Save you, sir“ (6).

„Direct me, if it be your will“ (7).

„Which is his house, beseech you?“ (10).

„Thank you, sir. Farewell“ (11) (виділення прямим шрифтом наше.— К. Р.-Ш.).

Коли городянин покидає сцену, Марцій обмірковує своє становище у короткому монологі і вирішує, що віддасться на милість „цього ворожого міста“ (*this enemy town*, 24), якому пропонує свої послуги. Кажучи про Авфідія, Марцій опиняється перед питанням менш складним, але не менш важливим, ніж у 2.3, при його „упокореному“ зверненні до римлян, коли реальну смерть було замінено на політичну:

if he slay me

He does fair justice; if he give me way,

I'll do his country service (24—26).

Три ключові складові цієї сцени — незвичне вбрання, розмова з городянином, запропонована послуга — набагато ретельніше розкрито у 2.3, і, як будь-який сценічний відгомін, успіх сцени 4.4 прямо залежить од сили своєї попередниці, сцени упокорення.

Звернення до джерела, яке використав для п'єси Шекспір, показує, що вживання ним таких паралелей зумисне. Перекладаючи Плутарха, Норт пише, що Марцій „замаскував себе в таку одежину і вбрання“ (*dis-*

² Існують певні суперечки щодо автентичності сценічних реплік у „Кориолані“. У своїй передмові до Арденського видання упорядник Ф. Брокбанк (див. пос. 1) наводить аргумент В. В. Грега, що ремарки походять „з ретельно підготованої авторської копії“, і висноує, що „вони написані в стилі драматурга, а не суфлера, зроблені з огляду на живу постановку, хоча не обов'язково плановану“ (*Arden Shakespeare...— P. 3*). Алан Дессен говорить про оцінку Т. Дж. Кінга, коли він у книжці „*Elizabethan Stage Conventions...*“ переконано стверджує: сценічні ремарки в „Кориолані“ не мають особливого значення, оскільки текст не походить з театру і „може відбивати авторські інтенції, яких годі повністю втілити на сцені“ (Р. 23). Сценічні ремарки у цій п'єсі характерні своїм оповідним стилем. Наприклад, сценічна ремарка в 1.7 — короткій сцені, коли військо Тита Партія повертається в римський табір, — містить більше інформації, аніж глядачі могли б висунувати з побаченого на сцені. Ремарка тут детально зазначає, що Партій іде назустріч Комініві й Марцієві; сам же текст більш узагальнено говорить глядачам, що він прямує „до римського табору“. Все ж текст краще орієнтує нас у тому, що мало б відбуватися на сцені, причому Арденське видання не зазначає відступи його від тексту Фоліо.

guised him selfe in suche arraye and attire), „старанно закривши лице“ (*his face all muffled over*) так, що „ніхто не впізнав його“ (*no man knew him*)³. Його пояснення щодо „дивного“ (*straunge*) маскуванн^я знаходять своє відображення в розмові слуг у кінці 4.4: *For ill favoredly muffled and disguised as he was, yet there appeared a certaine majestie in his countenance*. У жодному місці у цій частині своєї розповіді Норт не використовує фразу *in tean apparell* для опису Марція, натомість віддає перевагу повторному вживанню слів *muffled* і *disguised*. Однак фраза *in suche teane apparell* таки з'являється в Нортовому описі обряду впокорення. Переносючи цю фразу в наступні сцени, Шекспір, здається, як можна судити з самого тексту п'єси, мав намір підкреслити спорідненість цих двох сцен на кону.

Повернімося до 2.3: „Входить Коріолан в одежі упокорення“ (*Enter Coriolanus in a gown [роба, шата] of humility*). Як і в багатьох інших центральних моментах у Шекспіра, про переломне значення цієї сцени належним чином мовиться наперед. Глядачі дізнаються про церемонію з трьох різних точок зору. Брут покликається на цей обряд у кінці 2.1:

*I heard him swear,
Were he to stand for consul, never would he
Appear I'th'market place, nor on him put
The napless vesture of humility;
Nor showing (as the manner is) his wounds
To th' people, beg their stinking breaths (229—234).*

Звертаючись до патриціїв, новоназваний Коріолан описує церемонію зі свого погляду:

*I do beseech you,
Let me o'erleap that custom; for I cannot
Put on the gown, stand naked, and entreat them
For my wounds' sake to give their suffrage...
To brag unto them, thus I did, and thus.
Show them th'unaching scars which I should hide,
As if I had receiv'd them for the hire
Of their breath only! (2.2.135—149)*

Третій городянин змальовує цей обряд своїм товаришам на початку 2.3, пояснюючи: „Якщо він покаже нам свої рани й розповість про свої подвиги, ми будемо змушені встромити язика в ті рани й говорити про них. Отже, коли він розкаже нам про свої благородні діяння, ми будемо змушені висловити йому свою благородну вдячність“ (*If he show us his wounds and tell us his deeds, we are to put our tongues into those wounds and speak for them. So if he tell us his noble deeds, we must also tell him our noble acceptance of them, 5—9*). Зокрема, „не показуймося разом, підходьмо до нього по одному, по два, по три. Хай просить кожного зокрема. Кожен з нас матиме приємність обіцяти йому свій голос власним язиком. Наслідуйте мене, я покажу, як біля цього треба проходити“ (*We are not to*

³ Арденське видання включає переказ Норта як додаток, р. 344.

stay all together, but to come to him where he stands, by ones, by twos and by threes. He's to make his requests by particulars, wherein every one of us has a single honour, in giving him our own voices with our own tongues: therefore followme, and I'll direct you how you shall go by him, 42—48).

Усі три уривки будять у глядацтва особливі очікування щодо форми і перебігу того обряду. Обряд упокорення — останній крок у формальному перетворенні Марція в Кориолана, процес, що розпочався у Кориолах, де він виринає з міста, вкритий кров'ю, очищений, освячений і з новим ім'ям. Він приймає це ім'я, відкинувши всі інші винагороди, в тому числі похвалу і здобич, адже єдине, що рухало ним, — це відданість Риму і почуття обов'язку; ім'я „Кориолан“ стає емблемою патріотизму і символом відваги — найблагороднішого поєднання громадянських чеснот (public virtues). Як влучно зробила висновок Волумнія, її син „подвигом наново охрещений“* (*by deedachieving honour newly nam'd, 2.1.172*). Ті самі подвиги і чесноти, яким Марцій завдячує ім'я Кориолан, мають заслужити йому консульство. Тут од Марція вимагається перейти від військового стану до політичних справ; така мета сцени упокорення.

У 2.3.52 супроводжуваний порадами Мененія Марцій входить, повторюючи те, що він має казати городянам:

What must I say? —

*'I pray, sir',— Plague upon't! I cannot bring
My tongue to such a pace. 'Look, sir, my wounds!
I got them in my country's service, when
Some certain of your brethren roar'd and ran
From th'noise of our own drums' (2.3.51—56).*

Дальший діалог ведеться за вказівками Третього городянина, і дія на сцені складається з перемов Марція з групами городян. Звичай вимагає, щоб кандидат у консули принизив себе благанням, даючи плебеям шанс віддати йому свої голоси. Саме це і висміює Марцій:

Cor. *You know the cause, sir, of my standing here?*
Third Cit. *We do, sir; tell us what hath brought you to't.*
Cor. *Mine own desert.*
Second Cit. *Your own desert?*
Cor. *Ay, but not mine own desire.
... 'twas never my desire to trouble the poor with begging.
... I have your alms: adieu! (65—81)*

У своїх „Панегіриках“ Пліній згадує про важливість упокорення серед громадських вождів⁴, і на цій чесноті належним чином наголошено

* Переклад наш.— Є. Г.

⁴ Римляни вважали упокорення однією з найважливіших рис, конче потрібних для того, щоб стати провідником громади. Пліній у своїх „Панегіриках“ (Panegyrics, Loeb, vol. 24, p. 375), з якими Шекспір цілком міг бути обізнаний, вихваляючи римського імператора Траяна, звеличує його скромну вдачу: „You do not direct your subjects to grovel at your feet, returning a kiss with no more than a proffered hand; your lips keep their old courtesy now you are emperor, your hand respects its proper use. You used to go on foot before, you still do now... When the prince moves among his subjects they are free to stand still or approach him, to accompany him or pass ahead, for you do not walk in our midst to confer a benefit by your

у п'єси. Тон Марція тут неоднозначний: його неприховане презирство до голоти протягом усієї п'єси і, зокрема, у рядку 57, його зневага у рядках 62—64 вказують на те, що він не дуже старається приховати своє глумливе ставлення до городян, що й зауважує Третій городянин: „Як дивно все це виходить“ (*But this is something odd*, 82). У рядку 85 Марцій, звертаючись до Четвертого городянина прозою, привертає увагу до речової сторони обряду: „Я одягнений, як велить звичай“ (*I have here the customary gown*). Зосередившись на обрядовому реквізиті, Марцій пропонує власне тлумачення того, що відбувається: „Якщо мудрість народу воліє мого капелюха, а не серце, то я лицемірно кланятимусь, знімаючи його, вдаватиму загального улюбленця — ось вам, беріть донесхочу“* (*Since the wisdom of their choice, is rather to have my hat than my heart, I will practise the insinuating nod, and be off to them most counterfeitly; that is, sir, I will counterfeit the bewitchment of some popular man, and give it bountiful to the desirers*, 97—102).

Зізнавшись у своїй зневазі до обряду, Марцій розчаровує людей у їхньому сподіванні (відомому ще з попередніх сцен), що він покаже їм свої рани. Норт зазначає, що призначення подертого одягу — *teane arparell* — частково полягало в тому, щоб „показувати рани, які вони дістали у війнах на службі речі посполитій як виразний знак і доказ їхньої доблесті“ (*they might shewe them their woundes they had gotten in the warres in the service of the common wealth, as manifest markes ad testimonie of their valliantnes*⁵)... Мененій і Волумнія у 2.1 з якоюсь дивною радістю перераховують двадцять сім ран Марція — ран, що їх Марцій відмовляється показувати городянам. З тексту і контексту зрозуміло, що *одежа упокорення* — це проста роба вільного кроку, аби було краще видно рубці. Цілком імовірно, крій її звичайний; і якщо вона чимось важлива, то це тим, що допомагає відрізнити зовнішність Марція у цій сцені від його зовнішності в решті п'єси, де він вбраний або в уніформу, або в обладунки, і вкритий кров'ю у більшій частині дії 1. Показово, що єдиним винятком тут є сцена 4.4.

У статті „Одіж та жести упокорення“ Ф. Дж. Батлер зазначає, що нехить Марція до обряду — вигадка Шекспіра. Цигуючи Плутархів „короткий, трохи прилизаний опис“, Батлер зауважує, що „Шекспір створив проблему для свого героя, якої навіть близько не було у його джерелі, і вся дія залежить від драматичного ефекту, потенційно закладеного у символічному костюмі“⁶. Тоді як Кориолан Плутарха „без найменшого спротиву погоджується взяти участь у високосимволічному давньому звичаї та обряді [...] Шекспірів герой не лише намагається уникнути його, але й

presence, nor put us in your debt if we enjoy your company. Anyone who approaches you can stay at your side, and the conversation lasts till it is ended by his discretion, not by any loftiness of yours“ (P. 375).

Плїній визнає, що це ще не все, і далі розповідає про колишніх державців, які зневажали простий люд.

* Переклад наш.— Є. Г.

⁵ Arden Shakespear...— P. 331.

⁶ Butler F. G. Vestures and Gestures of Humility: 'Coriolanus' Acts II and III // English Studies in Africa.— 1982.— Vol. 25.— N 2.— P. 81. У цій цікавій статті Батлер досліджує сцену 2.3 і проводить аналогію з коронуванням, а також робить огляд звичайного, священничого та обрядового одягу в добу Відродження. Як додатки до свого дослідження він також подає матеріал про публічне спокутування і Страсний четвер.

хотів би, щоб його скасували: цей звичай є уособленням народної влади і схвалення, які він уважає небезпечними для держави і приниженням для себе⁷. Відштовхуючись від цієї інтерпретації, Батлер уважає традиційне тлумачення *parless* як „витертий, пошарпаний“ (*fhreadbare*) незадовільним у тому, що воно віддає перевагу метафоричному значенню слова над його виразнішим буквальним смислом. Він відзначає, що обрядове вбрання традиційно „безворсе“ (*without nap*), і вважає шекспірівський вислів більш ритуалізованим, аніж Нортів „убога роба“ (*a poore gowne*). Звернувшись до схожої сцени з „Тіта Андроніка“ у пошуках ключа щодо дійсного крою цього одягу, Батлер робить висновок: „Роба упокорення, яку належить одягти Коріоланові, біла, безворса і, ймовірно, вовняна. Вона мала б символізувати не лише бідний люд, який, за законом і традицією, вдягався у вовняні речі, а не в шовки та оксамити, а й також, за контекстом, таку чесноту, як упокорення, покайний стан ума і очищеність оновленої невинності. Таким є давній колір ізраїльських первосвящеників; і колір блаженних на Небесі. Літургійний ужиток цього кольору розмаїтий, досить згадати облачення (убрання) бідних священиків (стихарі-surplices) чи єпископів (стихарі-albs) [...] це і колір двох мантий з тих, у яких коронувалися королі Англії“⁸.

Роба — це лише частина нового костюма Марція. Простежуючи призначення головних уборів у „Коріолані“, Френсіс Тіг вказує, що вони слугують соціальними знаками у виставі. Зокрема, у 2.3 „головний убір є значущим, адже ним Коріолан має показати своє скорення і повагу до плебеїв“⁹. Тіг тлумачить звернення Третього городянина до трибунів у рядку 165 буквально і робить висновок, що іронічні помахи капелюхом видають нещирість Коріолана в його кандидуванні. Хоча важко уявити відкриті кпини Марція над плебеями (враження таке, що він аж надто їх зневажає, щоб удаватися до сарказму), реакція городян у другій половині 2.3 майже однакова. Навіть Перший городянин, головний захисник Марція, визнає, що в нього був трохи не той тон (у рядку 159). Правда і те, що шекспірівський Марцій відмовляється показувати людям свої рани, та й Третій городянин чітко каже:

*He said he had wounds which he could show in private;
And with his hat, thus waving it in scorn,
'I would be consul', says he, 'aged custom,
But by your voices, will not permit me:
Your voices therefore'. When we granted that,
Here was, 'I thank you for your voices, thank you;
Your most sweet voices: now you have left your voices,
I have no further with you'. Was not this mockery?* (164—171)

Рядок 164 відсилає нас до звернення Марція у рядку 77 до перших трьох городян; рядок 166 є прямою цитатою рядка 130, адресованого до Шостого, Сьомого і Восьмого городянина; Марцієва вимога „ваших голосів“ (*your voices*) рядка 168 з'являється і в рядку 125; рядки 169—170 є

⁷ Butler F. G. *Vestures and Gestures*...— P. 82.

⁸ Там само.— P. 84.

⁹ Teague F. *Shakespeare's Speaking Properties*...— Bucknell, 1991.— P. 129.

парафразом 108—109. Дві речі, однак, залишаються незрозумілими, коли Третій городянин описує поведінку Марція. Як і глузування Марція зі „звичаю старого“ (*aged custom*, 1.165), так і його насмішкувате „ваші найсолодші голоси“ (*your most sweet voices*, 1.169) відчуються у його монолозі, що починається з рядка 111. Більшість видань наслідує Роу, додаючи „Обое виходять“ (*Exeunt the two Citizens*) у рядку 110, залишаючи Марція самого на сцені; у Фоліо такого сценічного вирішення немає. Є, однак, ремарка „виходять“ (*exeunt*), вказана для перших трьох городян у рядку 183, і ця поправка здається виправданою. У будь-якому разі, корінь найгірших закидів Марцієві — у цьому чи то монолозі (якщо ми приймаємо додану сценічну поправку), чи то у бічній репліці; хай там як, та коли Марцій говорить цю репліку, Третій городянин перебуває поза сценою, однак цілком логічно, що, віддавши Марцію свої голоси, плебеї говорили між собою. Ба більше, Третій городянин виступає немов речник усіх плебеїв, і важливо не так те, яким чином саме він підслухав монолог Марція, як те, яким чином його взагалі хтось почув: дві проблематичні деталі у скороченій версії монологу Марція, зробленій Третім городянином, відбивають його точність, але водночас порушують питання, як треба ставити цю сцену.

Залишилася ще одна непояснена деталь — рядок 165: *And with his hat, thus waving it in scorn...* Якщо Марцій і „махає зневажливо капелюхом“, у чому не сумнівається Тіг, то, ймовірно, він робить це у рядку 97, під час „лицемірного поклону“ (*insinuating nod*), зазначаючи, що люди „волють мій капелюх, а не серце“ (*havemy hat than my heart*). Малоймовірно, що поєднання Третім городянином Марцієвого зневажливого жесту з його словами „Я ж маю бути консулом!“ (*I would be consul!*) відповідає сценічній дії. Як показує ширше джерело його розповіді, Третій городянин зводить водно кілька монологів і жестів — вони хибують у фактичній точності, але точні за характером. Марцію неодноразово докоряли за надмірну погорду, і він занадто поважний герой, щоб махати капелюхом просто так. Усе це, однак, не применшує доречних зауваг Тіга щодо значення головних уборів у цій п'єсі. Коротко оглядаючи соціальні звичаї і символіку вбрання у часи Шекспіра, Тіг простежує модель: „Зміна головного убору — в шоломі він, вінку чи капелюсі, простоволосий, у шарфі чи шоломі — відповідає зміні ролей, які грає людина — вояк, переможець, політик, прохач, вигнанець чи вояк“¹⁰.

Оскільки перед народом він постає простоволосим, Тіг робить висновок, що плебеї ставляться до Марція не як до рівного, а як до нижчого від себе. Рівний надягнув би капелюха, і Тіг висновує, що Марцій не так витлумачив соціальні символи, таким чином, у суті справи, напрошуючись на критику. Він пише: „Коріолан уважає, що соціальним знаком для громадян-городян є непокрита голова [...] він вірить, що такий жест робить його громадянином“¹¹. Однак ніщо в тексті не вказує на те, що Марцій сам вирішив не покривати голови, — це, як виглядає, є частиною обряду. Можливо, небажання Марція „голим стати“ (*stand naked*) у 2.2.137 стосується доконечної потреби оголити ще й голову, а не просто підтверджує „голизну“ обрядової роби: „Не можу я на площі голим стати, / показува-

¹⁰ Teague F. Shakespeare's Speaking Properties.— P. 130.

¹¹ Там само.— P. 132.

ти рани темним людям, благати їх...“* (*I cannot/Put on the gown, stand naked, and entreat them...*).

На жаль, технічний мінімум цього римського обряду — єдине, що визнає Марцій, та й то неохоче. Вже з перших рядків, які сказав Третій городянин, можна зіставити зовнішню зміну в Марцієві, що вже відбулася, з внутрішньою, яка ще попереду: „От він іде в одежі упокорення, примічайте, як буде поводитись!“ (*Here he comes, and in the gown of humility: mark his behavior*, 2.3.41—42). Але ця зміна так і не відбувається. Сам Марцій визнає, що це роль: „Щоб чернь побачила, як я в тій ролі почервонію“ (*It is a part / That I shall blush in acting*, 2.2.144—145). Ось у чому проблема — Марцій просто грає роль, а не віддається обрядові. Кричуща штучність і відверта поверховість Марцієвої участі в цьому давньому обряді чітко підкреслені у тексті:

*Why in this wolvisish toge should I stand here,
To beg of Hob and Dick that does appear
Their needless vouches? Custom calls me to't.
What custom wills, in all things should we do't,
The dust on antique time would lie unswept
And mountainous error be too highly heap'd
For truth to o'erpeer. Rather than fool it so,
Let the high office and the honour go
To one that would do thus. I am half through,
The one part suffer'd, the other will I do* (2.3.114—122).

Алюзії до гри проступають і далі у монологів Марція, неодноразово підкреслюючи щораз ширший розрив поміж тим, ким він є, і тим, ким мав би стати: „Скажи вже краще — граю я себе“** (*Rather say I play / The man I am*, 3.2.15—16); „Я не зможу зіграти роль, яку мені дали ви“ (*You have put me now to such a part which never / I shall discharge to th' life*, 105—106); „Иди і заслужи новою роллю мою хвалу“ (*To have my praise for this, perform a part / Thou hast not done before*, 109). Ідея ролі вириває ще раз у дії 5, коли Марцій зізнається Віргілії:

*Like a dull actor
I have forgot my part and I am out,
Even to full disgrace* (5.3.40—42).

„Пройшовши й другу роль“*** (*suffered the other part*) — випрохування голосів, Марцій нетерпляче відходить, аби змінити одежу, і виголошує один з найпромовистіших рядків у п'єсі: „І ставши знов собою“ (*and knowing myself again*, 2.3.146), чим показує свою цілковиту й повну відмову від процесу переміни.

Коли озирнутися назад, видно, що радісне вітання Мененія з нагоди повернення героя стає до болю іронічним: „Боги тебе хай увінчають!“****

* Уточнення наше.— Є. Г.

** Переклад наш.— Є. Г.

*** „Витерпівши другий раз наругу“ — переклад Дмитра Павличка.

**** Переклад наш.— Є. Г.

(*Now the gods crown thee!*) — це саме те, чого не сталося: Марцій не зрозумів значення обрядових дій, які він відбув. Завдяки вірнопідданості та невдовзі буде покладена на всежерний вівтар його гордині. І він відтак залишається увінчаний лише в людському, матеріальному вимірі. Роба упокорення — незаперечний символ цієї римської трагедії, Марцієвого провалу в його переході від шолома до диванної подушки. Це неправильно, невдало і безглуздо виконаний ритуал переходу, і його наслідки легко підсумовує Марціїв ворог Авфідій:

*...Whether 'twas pride,
 Which out of daily fortune ever taints
 The happy man; whether defect of judgement,
 To fail in the disposing of those chances
 Which he was lord of; or whether nature,
 Not to be other than one thing, not moving
 From th' casque to th' cushion, but commanding peace
 Even with the same austerity and garb
 As he controll'd the war; but one of these —
 As he hath spices of them all, not all,
 For I dare so far free him — made him fear'd,
 So hated banished*
(4.7.36—47).

Образ *casque* Марція, що її Оксфордський словник (OED) визначає як „шолом“ (*helmet*) — термін, що його помилково вживають до всякого роду військових головних уборів, — дуже добре видно з батальних сцен, які передують 2.3. На подушках лежать сенатори на початку 2.2, готуючись вислужати промову про право Марція на консульство; подушка слугує для публіки видимим знаком того, яка політична посада зараз розігрується. Отже, Авфідієва промова з його оцінкою Марцієвого провалу при переході „від шолома до подушки“ (*from th' casque to th' cushion*) є не просто поетичною, а й практичною, бо відсилає до конкретного реквізиту, використаного в п'єсі раніше. Церемонія у 2.3 мала б підготувати Марція для подушки сенатора через гартування упокоренням його інших чеснот — декотрі з них такі надмірні, що виявляються вадами. Авфідієві коментарі мають для публіки оповідну цінність, бо перебирають минулу поведінку Марція і передрікають його майбутні дії, реакції, що їх Авфідій уже вирішив використати з вигодою для себе. У сцені упокорення показано, що без шолома Марцій — вразливий. Коло замикається у промові Авфідія: Марцій ще раз піймається у словесні пастки свого ворога.

Ось справжня ціна, яку Марцій заплатить за свій провал у 2.3; якщо давніша „ціна — уклінне прохання“* (*The price is, to ask it kindly*, 2.3.75), то тепер ціна — смерть. Коли розглянути питому форму і дух обряду упокорення, то він мав би зробити Марція консулом. Однак він „горде серце прикрив лахміттям“ (*with a proud heart he wore his humble weeds*, 2.3.161) — „лахміттям“, яким „гидував“ (*with what contempt he wore the humble weed*, 2.3.219). І, як наслідок, він завершує обряд незмінний, незрушений і непідготований до майбутніх випробувань. Невдача переслі-

* Переклад наш.— Є. Г.

дує Марція, як видно з самої мови п'єси: покликання на одяг по всьому тексту нагадують публіці про марний обряд. Марцій погрожує Сіцінію: „Витрясу твої кістки прогнилі із твоїх лахманів“ (*I shall shake thy bones / Out of thy garments, 3.1.177*). Волумнія каже Марцію: „Влада — немов костюм: спочатку одягнися, потім зношуй“ (*I would have had you put your power well on / Before you had worn it out, 3.2.17—18*). Кількома рядками далі Мененій, говорячи про Марцієву сутичку з трибунами, каже: „Вернись до них, скажи, що надто різко ти говорив“ (*You must return and mend it, 3.2.26*). За менш лихих обставин Мененій „на свої старечі кості панцер ще одягнув би“ (*put mine armour on*), щоб допомогти Марцію (3.2.34). Небажання Марція з'являтися перед людьми „з нестриженою макітрою“ (*unbarb'd sponce, 3.2.99*) драматично зіставлено з енергійною реакцією плебеїв на оголошення про його вигнання: „Всі кричать, підкидають угору шапки“ (*They all shout, and throw up their caps, 3.3.138*)¹². Водночас ця дія до болю нагадує іншу — коли безпосередньо перед „хрепцям“ Марція воїни підкидали свої шоломи і списи (1.9). Мененій також підкидає шапку, почувши про перемогу Марція (2.1.104). Нарешті, в 5.3 Марцій каже своїй жінці: „Не ті я очі одягав у Римі“^{***} (*These eyes are not the same I wore in Rome, 38*).

Проте остаточна вказівка на провал Марція у сцені 2.3 є у сцені 4.4, де він, вигнаний з Риму, вбравшись в інший дивний одяг, несвідомо пародіює той самий обряд, що мав би винести його на найвищий щабель: „Входить Кориолан у подертому одязі, обличчя закрите“ (*Enter Coriolanus in mean apparel, disguised and muffled*). Звернімося до сцени 4.4: при тому, що вона повторює сценічно 2.3, відмінності між ними побільшують значення 4.4. Те, що трапилося в Анціумі, властиво, мало б відбутися у Римі. Марцій, що спершу впирається вдягати одягу впокорення, згодом намірено вибирає „подертий одяг“ (*mean apparel*). На відміну від своєї „гри“ в 2.3, в 4.4 Марцій не грає жодної ролі. У своїй матеріальній переміні він прагне перейти не від шолома до подушки, а від шолома до іншого шолома — далеко зручніший перехід. Сцена його відступництва (4.4), якій передують сцена 4.3 (де по-іншому розказано про 2.3, без наголошення на Кориолановій зраді), посилює іронію 2.3: Марцій готовий легко перейти у ворожий табір, але не годен подолати межу, що відділяє воїна від державця, у власному суспільстві. Справді, він легко переходить од командування римською армією до очолення сил вольських. Військова справа природна для Марція, простомовного у своїй зневазі до посполитого люду. Глядацькі очікування щодо 2.3 врешті здійснюються в 4.4: Марцій упокоєно просить узяти його на службу у ворожому таборі.

Це прохання, звернене до Авфідія, і вихід Марція на сцену у 4.4 стають справжнім ритуалом упокорення — адже воно вже не ритуальне, а реальне. На Марцієві уже не символічне лахміття, а одяг вигнанця. Його презирство до городян у 2.3 поступається (хоча ненадовго) більш стриманому тону у 4.4. Нарешті, в 4.4 Марцій виражає остаточне впокорення, власновільно віддаючи свою долю на суд іншого. Обряд повністю

* Переклад наш. — Є. Г.

¹² Тієї серйозно аналізує функцію шапок і капелюхів у п'єсі, подаючи це в контексті одягових звичаїв у елізаветинські часи: Teague F. Shakespeare's Speaking Properties.— P. 130 і далі.

** Переклад наш. — Є. Г.

вивершується в розмові з Авфідієм — у 4.5, де текст недвозначно подає, що Марцієві рани, які він ховав у 2.3, тут на видноті чи принаймні він відкрито про них говорить. Марцій розповідає Авфідієві про „вірну службу, походи, кров, пролиту за невдячну мою країну“ (*the painful service ... the drops of blood / Shed for [his] thankless country*, 4.4.69—71), це щось, що він уважав за принизливе показувати на ринковій площі в 2.3.53 і далі. Авфідій прямо вказує на його рубці, і якщо публіці їх не видно, то вони дуже добре бачаться в його словах:

*Let me twine
Mine arms about that body, where against
My grained ash an hundred times hath broke,
And scarr'd the moon with splinters. Here I clip
The anvil of my sword...* (4.5.107—111).

Авфідій знову каже Марцію, що мріє про поєдинок між ними (*twixt thyself and me*), в деталях розвиваючи образ того поединку (4.5.120 і далі)*.

Те, що мало бути суто *ритуалом* упокорення, врешті стало справжнім моментом упокорення. У 2.3 Марцію треба було ризикнути своєю гордістю; в 4.4 він мусить ризикувати життям. Різні аспекти першої сцени тепер набувають нового, позитивного значення. Знову-таки, „його одяг бреше“ (*his clothes made a false report of him*, 4.5.152), цього разу на його честь. І знову його гордовита поза відкриває його справжню природу (4.5.161—162), являючи радше його вроджену шляхетність, аніж некервану зневагу.

Критика у зв'язку з „Коріоланом“ останніми роками будувалася великою мірою на фрейдівських і психоаналітичних підходах, зосереджуючись переважно на образі Волумнії та образах живота¹³. Була написана праця, присвячена славетній алегорії Мененія про живіт. Нещодавно неісторики знайшли в „Коріолані“ чималі поклади матеріалу, і 2.3, як твердять ці критики, безсумнівно, варта ретельнішого аналізу. Прирівнюючи голоси городян до виборчих голосів, Аннабель Паттерсон запроваджує новий теоретичний підхід до цієї п'єси. Вона пише: „В „Коріолані“ шекспірівську публіку вперше запрошують розглянути альтернативну політичну систему, і, що вагоміше, перевірити цілу драматичну дію, присвячену таким питанням: хто буде речником простого народу? яка влада належить простим людям у цій системі? до якої міри народна влада сумісна з національною безпекою?“¹⁴ Паттерсон вивчає взаємозв'язки п'єси і яковитського парламенту, а від розгляду реальної постановки цієї сцени її підхід тільки виграє. Без сумніву, без „голосів“ не було б сцени 2.3, але не можна зневажити і той факт, що не вони, а Марцій проходить випробу-

* „О, як я мріяв про зустрічі нові з тобою! Снилось, як один одному стискаем горло; ах, я пробуджувався напівмертвий, але — один“.

¹³ Дослідження, що провокують думку, це праці Джанет Адельман (Adelman J. Feeding, Dependency, and Aggression in Coriolanus // *Representing Shakespeare* / Ed. Murray M. Schwartz and Coppelia Kahn), Крістофера Гівана (Givan Ch. The Premature Epitaph and the Butterfly // *Shakespeare Studies*.— Vol. 12), М. В. Мак-Каллума (MacCallum M. W. The Disasters of Coriolanus and Their Causes // *Shakespeare's Roman Plays*) та Гейла Керпа Пастера (Paster G. K. To Starve with Feeding: The City in Coriolanus // *Shakespeare Studies*.— Vol. 11).

¹⁴ Patterson A. *Shakespeare and the Popular Voice*.— Cambridge, 1989.— P. 127.

вання, про що живо нагадає публіці сцена 4.4. З багатьох поглядів аргументи Паттерсон переконливі: „Шекспір явно хотів показати, що римські плебеї, хоча й потребували трибунів як структурований засіб для вираження своєї волі, не були нікчемною, безцільною і безсловесною масою“¹⁵. Одначе, коли звернутися до джерел п'єси, то деякі з її положень видаються безпідставними; „центр п'єси — під оглядом і сюжету, і структури — зводиться до двох сцен (не уповноважених ані Плутархом, ані Лівієм), де Кориоланове досягнення консульського звання узалежене від голосу народу як такого, що надає конституційне право“¹⁶.

І „старі“, і нові літературознавці визнають основоположність сцени 2.3, а відтак зрозуміло, що й на публіку справляють враження сценічне дійство і костюм. В інший ключовий момент п'єси текст 4.4 приводить на пам'ять сцену 2.3. Обидві сцени закріплюють Марцієву поразку відповідно в 3-й і 5-й діях, бо йому судилося повторювати свої помилки, проваляючи справи, що вимагають дипломатичних умінь. У дії 3 ці помилки — безглузді; в дії 5 — фатальні. П'єса являє свій трагічний вимір не так завдяки смерті Марція, як тим нищівним обставинам, що супроводили її: коли б, зазнавши одного разу провалу в упокоренні, Марцій навчився, що не треба бути нестриманим у розмовах з Трибунами, він міг би не лютитися від звинувачень Авфідія, а обґрунтовано і спокійно відвести їх. Текст ясно показує, що він нічого не навчився; його обурені реакції завжди одні і ті ж: „Я — зрадник?“ (*How! Traitor? 3.367*) і „Як? Зрадник — Марцій?“ (*Traitor? How now! 5.4.87*). У цьому й полягає драма 4.4, тихий відголос сцени 2.3, сумне нагадування того, що зерна Марцієвого падіння були засіяні ще в древньому громадському обряді.

Переклад з англійської мови
Євгена ГУЛЕВИЧА, Жанни РОГАЛЬСЬКОЇ

Kateryna RUDNYCKA-SHREY

FROM THE CASQUE TO THE CUSHION: STAGING FAILED CEREMONY IN SHAKESPEARE'S „CORIOLANUS“

In William Shakespeare's famous tragedy, Caius Martius, a proud Roman general, leads his army to victory against the Volscians and captures the town of Corioli, earning himself the name „Coriolanus“. In recognition of his heroic deeds, Coriolanus is nominated for consul; one of the steps in the consul election process is a ceremony in which the candidate wears a „gown of humility“ and asks the ordinary people for their votes. This ceremony takes place in Act 2, Scene 3 of Shakespeare's complex play. However, Caius Martius is arrogant and outspoken — the same qualities which make him a successful leader on the battlefield become impediments in his bid for political office. His failure in the „gown of humility“ rite echoes throughout the rest of the play, and his inability to learn from this failure ultimately costs him his life. This article examines the „gown of humility“ rite in 2.3.— an episode that both „oldstyle“ and modern critics acknowledge as pivotal, although their readings vary considerably — and demonstrates how this rite is later parodied and perhaps brought to completion in 4.4. Reading in context of each other, these scenes set up Martius' failures in Acts 3 and 5 and draw attention to the underlying problems of the play.

¹⁵ Patterson A. Shakespeare and the Popular Voice.— P. 132.

¹⁶ Там само.— P. 127.