

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
Класичний приватний університет

ISSN 2225-479X

Свідоцтво про державну
реєстрацію друкованого
засобу масової інформації
№ 15178-3750ПР, серія KB,
24.04.2009 р.

Збірник включено до Переліку
наукових фахових видань
України згідно з наказом
Міністерства освіти і науки
України від 07.10.2016 р.
№ 1222

Ренесансні студії

Випуск 25-26

Запоріжжя – 2016

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4
Р 39

Рецензенти:

д. філол. н., доцент **Т. Г. Свєрбілова**
(провід. наук. співробітник. Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України),
д. філол. н., професор **Н. О. Висоцька**
(професор кафедри теорії та історії світової літератури ім. проф. В.І. Фесенко КНЛУ)

Головний редактор:

д. філол. н., проф. **Н. М. Торкут.**

Редакційна колегія:

академік. НАН України, д. філол. н., проф. **Д. С. Наливайко**,
член-кор. НАН України, д. філол. н. **М. М. Сулима**,
д. філол. н., проф. **М. Г. Соколянський** (Німеччина),
проф. **Ф. Мейджер** (Велика Британія),
проф. **І. Р. Макарик** (Канада),
проф. **Г. Волчанов** (Румунія),
д. філол. н., проф. **П. В. Білоус**,
д. філол. н., с. н. с. **Ю. В. Пелешенко**,
д. філол. н., проф. **О. Д. Турган**,
д. філол. н., с. н. с. **Т. М. Рязанцева**,
к. філол. н., проф. **Л. Я. Потьомкіна**,
к. філол. н., доц. **Ю. І. Черняк.**

Рекомендовано до друку

вченою радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
(протокол № 8 від 01.11.2016 р.)
та вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 3 від 26.10.2016 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2016. – Вип. 25–26. – 311 с.

Випуск містить статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені вивченню літературного процесу доби Відродження та рецепції ренесансної спадщини в культурі наступних епох. У ньому також представлений новий український переклад «Оповіді Лицаря» з поеми Джеффри Чосера «Кентерберійські оповідки».

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4

ISSN 2225-479X

© Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2016
© Класичний приватний університет, 2016

I. Історико-літературний процес

УДК: 821.111-21.09

Михед Тетяна
(Київ)

Квантизація топосу «exile / banishment» у художньому просторі трагедій Вільяма Шекспіра

У статті аналізується смислове наповнення топосу вигнання як одного з домінантних у творчості В. Шекспіра і, з цілої низки геополітичних причин, актуального сьогодні. Про це, принагідно творчості англійського класика, свідчить розвідка J. Kingsley-Smith, в якій відрефлексовані головні літературознавчі здобутки з проблеми, значимість топосу вигнання в сучасному світі (е)мігрантів доводять тези есе Е. Said’а. Синкретичний термін «квантизація топосу» дозволяє продемонструвати типологічну варіативність реалізації кластеру «exile / banishment» у художньому просторі пізніх творів Шекспіра – трагедії «Коріолан» і трагікомедії «Буря», що, з одного боку, прочитуються як своєрідна авторська ревізія «шекспірівського коду», а з іншого – як переконливий доказ невичерпності закладених у топосі смислових потенцій.

Ключові слова: Шекспір, квантизація, топос, вигнання, заслання, Коріолан, Просперо.

“Now, my co-mates and brothers in exile...”
W. Shakespeare. As You Like It

Ймовірно, варто почати з пояснення термінів, що стали смисловими маркерами цієї розвідки. Квантизація – термін, уживаний в музиці і математиці, у першому

випадку слугує на позначення гармонізації, вирівнювання звуків за ритмом чи висотою; у другому – перетворення дискретного сигналу, що є постійним за значенням, на стабільну величину. Тобто квантизація в обох сферах узусу означає кодування простору певними величинами, власне тими «пучками смислів», що, принагідно простору тексту, сприяють формуванню семантичного ядра топосу. Топос, за відомим висловлюванням Е. Курціуса, не лише архетипно сутнісний компонент тексту, а й те «місце розгортання смислів», що структурує художній простір, семантизує його континуум. Для Ю. Лотмана топос – це взагалі сам «просторовий континуум тексту, в якому відображається світ об'єкта»¹, що зумовлює його ефективне функціонування як ретранслятора непросторових параметрів і рівнів тексту. Таким чином, квантизація постає не лише засобом гармонізації семантичних компонентів певного понятійного кластеру, що дискретно присутні у художньому просторі тексту, але вилаштовує їх у фреймово окреслену структуру, перетворюючи на акцентний аксіологічний локус. Сукупність квантизованих кластерів уформовує інтелігібельний рівень матриці художнього тексту як пресупозицію до його можливих (пере)прочитань. У випадку історично-культурної апропріації Шекспірових текстів цей фільтр літературознавчого аналізу видається ефективним, що ми спробуємо показати принагідно дихотомії концептів «вигнання/заслання» на матеріалі двох п'єс – це «Коріолан» (*The Tragedy of Coriolanus*), яку надруковану у Першому фоліо 1623 року, прийнято вважати останньою з політичних трагедій Шекспіра, і «Буря» (*The Tempest*, 1610–1611), що взагалі вважається одним з останніх написаних митцем творів. Що зумовило вибір цих двох п'єс? Звісно, не лише спільна тема вигнання, котра є

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – С. 280.

ключовою для розгортання всієї топіки «Бурі» і, як не дивно, досі залишається «темним місцем» «трагедії Коріолана», продовжуючи провокувати літературознавчі дебати стосовно мотивів поведінки, власне зради, Коріолана. Художній простір обох творів конденсовано репрезентує ті кластери проблем, котрі, з одного боку, уформовують «шекспірівський код», тобто один зі значимих, вітальних і дієвих компонентів західного культурного канону, а з іншого – виявилися аж надто актуальним у нашому суспільному просторі. Шекспіра Бен Джонсон називав «душею свого часу» (*soul of th age*), і ця незбагненна трансцендентна субстанція – Шекспірова Душа, дивовижним чином всотавши дух своєї доби, пропустивши його крізь літературні фільтри і квантизувавши у вічні аксіологічні концепти, виявилась суголосною й нашому часові, українському суспільно-культурному простору початку ХХІ століття.

Тема вигнання належить до найдавніших, власне архетипних у світовій літературі. Дослідники ведуть її початки якщо не з античності (Одісей, Ясон, Медея, практика ostracism або постійно згадувані Овідій і Сенека), то принаймні з Біблії – вигнання з Едему Адама і Єви, місцем заслання яких стала вся земля, прокляття Каїна, Вихід Мойсея, страдницькі мандри Ісуса як необхідна передумова здійснення великої місії = формування нового (у різних сенсах) світу і, обов'язково, віднайдення себе, усвідомлення своєї ідентичності та свого призначення. Тож, зваживши на потужну історичну традицію, навряд чи можливо проаналізувати хоч би найбільш визначне, накопичене дослідниками літератури про вигнання, що набула нової актуальності у ХХ столітті, яке називають добою (е)мігрантів. Обмежусь згадкою про Е. Саїда і його відому працю «Думки про

вигнання» (*Reflections on Exile*, 2000)², окремі положення якої мають універсальний зміст, чим я принагідно скористаюсь. З-поміж багатьох шекспірознавчих досліджень, присвячених дискурсу вигнання, назву ґрунтовну розвідку Jane Kingsley-Smith «Shakespeare's Drama of Exile» (2003)³, котра, узагальнивши здобутки попередників, окресливши переконливий контекст єлизаветинської доби, поставила за мету історико-генетичне пояснення Шекспірового потрактування теми вигнання, що, обмеживши аналітичний інструментарій, у певних моментах привело до спрощення смислів шекспірівського тексту. Я, теж не претендуючи на всеохопність аналітики Шекспірового універсуму і тримаючись у фреймі топосу вигнання, вважаю його тим травматичним досвідом і постійно відчутним, триваючим переживанням, які не підлягають завершенню. Як зауважує Е. Саїд, «вигнанець не знає почуття вдоволення, спокою чи захищеності»⁴. Травма вигнання, байдуже, це *exile* чи *banishment*, семантика яких англійською посутньо різниться, просякає єство і душу вигнанця, вона неминуче коригує/деформує ідентичність, нав'язливо нагадуючи про втрачене минуле (стабільність), неприйнятне сучасне (непевний міжпростір вигнання) і жадане майбутнє (повернення втраченого). Вигнання не просто впливає на спосіб мислення і модель поведінки, вона власне стає *modus vivendi* вигнанця.

У художньому просторі Шекспірових п'єс виразно прокреслені витoki формування такого *modus vivendi*, у нашому випадку, на прикладі легендаризованого образу Коріолана і фікційного образу гуманіста-книжника

² Said E. *Reflections on Exile & Other Literary & Cultural Essays* / Edward Said. – London : Granta, 2012. – 617 p.

³ Kingsley-Smith J.Elizabeth. *Shakespeare's Drama of Exile* / Jane Kingsley-Smith. – New York : Palgrave, 2003. – 237 p.

⁴ Said E. *Reflections on Exile & Other Literary & Cultural Essays* / Edward Said. – London : Granta, 2012. – P. 186.

Просперо, що дозволяє говорити про стандартизацію топосу вигнання Шекспіром – за всієї позірної відмінності життєвих ситуацій і віддаленості у часі й просторі. Як слушно зауважив R. Spencer: «Вигнання – це те явище, котре вщент руйнує наше прагнення мислити однолінійно; у ньому від початку закладена діалогічність»⁵. Вигнанець, відстоюючи свою правоту, стираючи «стигмати вигнання», за влучним означенням J. Kingsley-Smith, вписує травматичний досвід у свою особисту історію і, неминуче, через пам'ять чи дії у колективну історію – наслідок залежить від масштабу особистості. Шекспірові герої – персонажі ренесансної величі. Тому їхня особиста історія і особиста травма, інтенсифіковані ехокамерою вигнання, мають безпосередній вплив на перебіг та ревізію історії суспільної.

Виокремимо кілька типологічно подібних позицій у топосі вигнання, що зазнали квантизації в обох п'єсах.

Перше. Соціальне позиціонування.

І Коріолан, і Просперо посідають високе місце в суспільній ієрархії, відповідно, Риму й Мілану, що, тим не менш, не убезпечило їх від вигнання. Коріолан, протагоніст п'єси і головний герой Риму, від початку існує у двох іпостасях. Він – римлянин, тобто громадянин і воїн, абсолютне втілення Romanitas, тих римських чеснот громадянськості та військової доблесті, що змусили його повстати проти монархічної влади Тарквінія. Його історичний час – політично невизначений, транзитивний, тобто лімінальний простір між монархією (*Regnum Romanum*) і новонародженою республікою (*Res Publica Romanum*). Коріолан – чужий у цьому суспільному просторі, де владу перебирають народні трибуни і де

⁵ Spencer R. Content homeland peace: The motif of exile in Edward Said / Robert Spencer // Edward Said: A legacy of emancipation and representation. – Berkley, Los Angeles & London : University of California Press, 2010. – P. 391.

треба благодіти плебс про прихильність. Він потрапив у пастку між двома політичними системами, і в новій, республіканській системі, для нього місця немає. Поняття громадянськості змінюється на очах у Коріолана-патриція: Сенат змушений рахуватись із забаганками і галасом плебсу. Саме «галасом» вважає вимоги простолюду Коріолан. Його іпостась героїчного воїна, рятівника Риму, суперечить його іпостасі громадянина, що у нових суспільних умовах виявляється у неспроможності до беззаперечного виконання громадянського обов'язку. Акцентуючи увагу на цьому глибинно-драматичному душевному конфлікті Коріолана, котрий аж ніяк не схильний до рефлексій, Шекспір витворює парадигмальний міжпростір побутування воїна як такого: воїн віншується суспільством як ідеальний громадянин, коли віддає за нього життя, і його ганьблять як недостойного громадянина, коли він відмовляється віддати життя за громадянські чи релігійні свободи, або нову форму правління. Ось таким воїном-громадянином, життя якого вібрує на межі життя-смерть і власне є проміжком між смертельною небезпекою та смертю, у п'єсі Шекспіра постає Коріолан, якому, як і Отелло, немає місця в мирному житті. Народ після перемоги над вольсками віднімає у Коріолана найцінніше, що маркувало його як римлянина – власне ім'я, замінивши епонімом за назвою завойованого міста. Полководець Коміній називає це дарунком і тим «додатком шляхетним», який повинен шанувати Кай Марцій, віднині Кай Марцій Коріолан: «*Bearth' addition nobly ever!*» (1.9. 65)⁶. Та цей сигніфікат, що позначає рятівника Риму і мав би доповнити його ідентичність, натомість перетворює його на річ, якою на свій розсуд користуватиметься ненависний йому плебс – розплата за подароване ім'я.

⁶ Тут і далі в тексті поклики за вид.: *Shakespeare W. The Norton Shakespeare. By S. Greenblatt (Ed.). – New York : W. W. Norton., 1997.*

Про це відразу після перемоги говорить Тіт Лартій, думаючи, що Марцій загинув: «Ми втратили тебе, Марцію! / Карбункула такого не знайти, як ти. Ти був солдатом...» (1.4.57-66). Отже, щоб стати Коріоланом, він має перестати (і перестав) бути Марцієм, втратити свою римську ідентичність громадянина й воїна. Коли він піде з вольсками на Рим і Коміній благатиме про милосердя, незворушність Марція змусить його визнати: «"Коріолан" – на це не відгукнувся він, / забув всі імена. / Він був ніщо, не мав він і звання, / аж поки не здобуде собі ім'я в огні палаючого Риму» (*He was a kind of nothing...* (5.1.8–14)). Тобто відтепер Коріолан, до всього, ще принизливо позиціонується у міжпросторі як «річ/thing» і «ніщо/no-thing», що затавровано його агноменом.

Що ж до Просперо, «законного герцога Міланського», як його визначає у переліку дійових осіб Шекспір, то він лише номінально владарює, а по суті – долучений до гнозису книжного знання гуманіст, котрий, на кшталт Вагнера з Гетевого «Фауста», провадить час серед книжок. Просперо, так само як Коріолан, має подвійну ідентичність – владаря і гуманіста-книжника, що існує в ілюзорному, витвореному ним просторі уявної суспільної й родинної гармонії: «Був Просперо державним вмінням славен, / Та він кохався у мистецтвах вільних / І всяких дивних потайних науках. / Отак, всю владу брату передавши, / Я захопивсь мистецтвом чародійним...»⁷. Варто принагідно зауважити розуміння магії і ставлення до неї в добу Ренесансу. Ф.А. Yeats вважає, що при-
таманну багатьом п'єсам Шекспіра атмосферу магічного дійства слід асоціювати з потужною ренесансною традицією потрактування магії як тієї інтелектуальної системи здобуття знання, що включає в себе і наукове

⁷ Шекспір В. Буря // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. – К. : Дніпро, 1986. – Том 6. – С. 373.

пізнання, оскільки, як морально орієнтована діяльність, вона спроможна до об'єднання контрверсійних ідей і позицій. Як переконує F.A. Yeats, алхіміки, тобто маги ренесансної доби, заявляли, що їхня діяльність ґрунтована на побожності й любові, і їхня кінцева мета – це вдосконалення як людського суспільства, так і людської природи взагалі. За F.A. Yeats, у шекспірівський час магію сприймали як один з найвиразніших проявів ренесансної натурфілософії⁸. Тож не випадково саме дух повітря Аріель стає знаряддям, за посередництва якого Просперо реалізує свої магічні дієства.

Обидва Шекспірові персонажі виразно відокремлені від соціуму, попри позірну інтегрованість у нього – Коріолан своєю акцентованою Romanitas, Просперо – книжністю. Їхня окремішність – свідчення їхньої чужості, вони – Інші у своєму соціальному і комунікативному просторі, що стало наслідком їхньої протейстичної ідентичності.

Друге. Ізольованість і самодостатність.

І Коріолан, і Просперо – самодостатні особистості, внутрішня (Коріолан), а на додачу до цього і зовнішня (Просперо) ізольованість яких, зумовили їхню дистанційованість від соціуму. Коріолан вперто протиставляє себе і Сенату, і плебсу, не бажаючи йти на компроміси і приниження, яких від нього очікують при обранні на консульство. За голоси плебсу треба, принаймні, продемонструвати рани, буквально «пролиту кров». Вражає епізод, коли мати Коріолана, Волумнія, і Мененій незворушно обліковують рани Коріолана, що мають засвідчити підставність його претензій на консулат: «Волумнія: Тепер у нього величезні шрами, є що показати народові, коли претендуватиме на місце у

⁸ Yeats F.A. Shakespeare's last plays: A new approach / F. A. Yeats.–London : Routledge and Kegan Paul, 1975. – P. 23.

Сенаті. Він отримав сім поранень, коли відбивав напад Тарквінія. / Мененій: Одне – у шию, два – у стегно, тобто дев'ять, наскільки знаю./ Волумнія: Він мав, до цього, останнього, походу двадцять п'ять ран. / Мененій: Тепер їх двадцять сім. Кожна рана – для ворога могила» (2.1.123–28). Ці рани Коріолана, як і мистецтво магії Просперо, свідчать про його надлюдські можливості, про його вищість у світі плебсу, голоси якого, *vox populi*, він має здобути на виборах. Якщо між Коріоланом і плебсом прірва ненависті і зневаги, то Просперо від народу Мілану («Мене любив народ»⁹) відокремлює його власна зосередженість на собі. Як Коріолан уособлює Рим, так Просперо герметично самодостатній і досконалий у своєму магічному всезнанні. Кожен із них, не бажаючи оприявнювати власну ідентичність у всій її повноті, вдається до своєрідного маскуванню, демонструючи ті публічні персони, за якими ховається істинне обличчя. Цитуючи відомий вислів буддистів: «Все видиме є порожнім». Дистанціювання і свідоме відторгнення соціуму має за наслідок хибну ідентифікацію протагоністів.

Третє. Хибна ідентифікація.

Навіть дочка Просперо, Міранда, не знає достеменно, хто він такий: ні того, що він герцог, ні його чаклунського знання, непевна вона навіть їхніх родинних стосунків: «То ви – не батько мій?»¹⁰. Попри твердження Просперо про любов до доньки і піклування про неї, його маніпулювання її пам'яттю й почуттями до Фердінанда не надто відрізняються від ставлення короля Неаполя Алонзо до своєї дочки, яку він, керуючись державними інтересами, віддав (в оригіналі *banished*) заміж у Туніс. Ймовірно, Калібан єдиний, хто прозирає істинну сутність Просперо, джерела його влади та магії, підбурюючи

⁹Шекспір В. Буря ... – С. 375.

¹⁰Там само.– С. 372.

Стефано і Трінкуло знищити його книжки. Натомість публічний образ Коріолана утвердився в народній свідомості як людини хоч і героїчної, але зверхньої, котра відверто декларує «свою нелюбов до простих людей» (2.3.83). У зрозумілій ненависті до нещодавнього героя плебс не зважає на притаманну йому скромність, відмову від його частки військових трофеїв, милосердя, яке він виявив до полоненого злидаря, в якого колись гостював у Коріолах. Коли Коріолан приходить у Сенат, його не впізнають патриції, так само як не впізнає вождь вольсків Авфідій, до якого він прийде, вигнаний з Риму. Не лише маніфестована ненависть плебсу («невдячна країна») і мовчазна байдужість народу Мілану стали причиною вигнання. Окремішність героя, його Інакшість і не вписуваність у соціум виявляються і на комунікативному рівні через лексичні маркери, до яких вдаються Коріолан і Просперо, характеризуючи своє оточення. Пейоративи обох протагоністів не надто різняться: «тварюки», «пси нікчемні», «зухвале бидло», «безпринципне смердюче стадо», – каже Коріолан про римський плебс; для Просперо вже в ситуації вигнання єдиний підвладний йому на острові представник народу Калібан – «виродок безтямний, гидка потворо», «дикун», «дикий звір», «натура підла», «брехливий раб». Опозиція «протагоніст як Інший – натовп/оточення» стає катастрофічно нерозв'язною, коли Коріолан, звинувачуючи плебеїв у боягузливості й меркантильності, ставить під сумнів їхню римську ідентичність: «Хай краще б варвари вони були – / Як, власне, й є, хоч вилуплені в Римі! / На римлян-бо не схожі ані крихти, / Хоч їх під Капітолієм зачато!» (3.1.237-9) (пер. Д. Павличка¹¹). Варваром називає Калібана Просперо, завдяки чому локус його вигнання набуває додаткових конотацій. У номінуванні

¹¹ Шекспір В. Коріолан [перекл. Дмитро Павличко] // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. – К. : Дніпро, 1986. – Том 5. – С. 527-642.

натовпу як «варварів» ховається глибокий підтекст: плебс втрачає цілісність і довершеність людини – вони голоси, роти, щурі, «звір з багатьма головами». Плебеї – отруйна виразка, що вразила Рим (3.1.82). Тому коли народні трибуни звинувачують Коріолана у зраді Риму і плебс вимагає його смерті («У натовпу відсутня пам'ять» А. де Сент-Екзюпері), яку заміняють ганебним вигнанням, той Рим, який був сенсом його життя і людської сутності, втрачає своє сакральне значення. «Варвари» відмовляють Коріолану у праві бути римлянином, вигнання знищує Romanitas, римський міф, що становить осердя його ідентичності.

Четверте. Вигнання.

Амбівалентна природа людини, в тому числі й вигнанців Шекспіра, виразно оприявнюється поза межами звичного їм суспільства та його моральних конвенцій. Відомі слова Аристотеля з «Політики» про те, що людина за природою своєю потребує життя в суспільстві, бо «людина поза суспільством – бог або звір». Ці характеристики увиразнюються у ситуації вигнання. Коріолана називають «змієм» (3.1.263), «драконом» (5.4.13), «тигром» (5.4.29) і «богом» (4.6.94-96). Але людська ідентичність була втрачена ще під Коріолами, за назвою яких він отримав своє ім'я воїна. З усього сказаного логічно випливає, що Коріолана навряд чи можна назвати зрадником, коли він на чолі війська вольсків йде на Рим. По-перше, він не може зрадити «варварів», а по-друге, Сіціній каже про Коріолана як людину спроможну в спорожнілому місті замінити всіх городян, він один вартий цілого міста (3.1.264-265). Коріолан – сам-один здолав Коріоли, тож у вигнанні він – це уособлення Риму. Тому для нього немає моральної дилеми в тому, як діяти. Адже не плебеї його вигнали: «Я виганяю вас» (*I banish you*) (3.3.127). І ці слова Коріолана актуалізують ті кілька смислових рівнів, що сукупно

привели до вигнання: його вищість і зверхність, його вербальне домінування і прогностику його майбутніх дій: «Мене люблять, коли мене бракуватиме» (4.1.16). Він залишається громадянином Риму і воїном, який мусить очистити його від варварів і повернути втрачену велич: «Я ненавиджу місце, де народився, / І люблю це місто ворогів» (4.4.23-24). Коли Коріолан на благання матері згоджується помилувати Рим, він вперше (і в останнє) зраджує собі – він визнає право цього Риму на існування. Коріолан, трагічна постать вигнанця, бо йому не вдалося «скласти уламки себе, свого життя в нову, цілісну картину» (Е. Саїд)¹².

Інакше реалізував потенціал ситуації вигнання Просперо. Його вигнання від початку, на відміну від Коріолана, було абсолютним – чітко окреслений, фізично обмежений простір острова, на якому мешкають дивні істоти – дух повітря Аріель і варвар Калібан, якому, як і його матері Сікораксі, вигнаній з Алжиру відьми, усіляко протиставляє себе Просперо. Всі вони вигнанці – кожен на свій кшталт. Зауважу, що Калібан вважає себе вигнанцем на власному острові («мене тримаєш ти далеко від решти острова» 1.2.345-6), з яким відчуває органічну спорідненість, природа якого йому близька, але залишається чужою для Просперо. Просперо провів на острові 12 років і нічого не привніс в острівне життя. Усамітнення бібліотеки він замінив усамітненням на острові. Його нездоланна відчуженість виявляється хоч би в тому, що Просперо ближче і довірливіше спілкується в Арієлем, ніж зі своєю донькою. Аріель, як уже згадувалося, стає помічником Просперо у його вигадливій помсті, яку він плекав 12 років. На відміну від Коріолана, рани Просперо глибоко в душі, непомітні окові, вони ятрять його свідомість і душу. Загоїти їх,

¹² *Said E. Reflections on Exile & Other Literary & Cultural Essays / Edward Said. – London : Granta, 2012. – P. 187.*

стерти «стигмати вигнання» повинна маніфестована, візуалізована дія, власне дійство, що має розігратись на острові. Острів стає художнім простором Просперо, який він магічно трансформує у локус вигнання для короля, його почту і, головне, підступного брата Антонію, що узурпував його владу. Як зауважив Е. Саїд, «світ вигнанця виходить не надто органічним, якимось наче вигаданим, подібним до художнього твору»¹³. Вигадливим, химерним, плинним, наче образ Арієля, постає простір острову, в якому, як у ситуації вигнання, немає нічого певного, надійного, стабільного. Адже «у вигнанні, – зазначає Е. Саїд, – тобі нічого не гарантовано». Реальність постає примарною, ілюзорною, а речі й істоти зазнають постійних метаморфоз. «Сама земля, – іронічно зауважує Е. Саїд, – ця міцна, обнадійлива опора, тікає з-під ніг вигнанця; додому дороги немає»¹⁴. Театралізованими лаштунками для обраних волею Просперо актантів постає острів, на якому вигнанцям судилось під суворим контролем і наглядом пережити-відтворити етапи його власних випробувань – буря, рятівний берег, відокремленість від світу, відсутність їжі, фізичні й моральні страждання, божевілля острівної безнадії, а тоді примирення з ситуацією. Просперо, створюючи сцени голоду й божевілля, демонструє втрату людського начала, вияв отого антисоціального «звіра» в людині, від якого застерігав Аристотель. Страждання ворогів Просперо були такими нестерпними, що їм співчував би навіть Арієль, якби, за його словами, мав душу. Тобто Просперо змушує їх у цій ситуації пережити жахливе відчуття втрати себе як *homo sapiens*, те, що пережив він сам. Адже для філософа, гуманіста, книжника Просперо немає страшнішого за вигнання в безум, як для

¹³Ibid. – P.187.

¹⁴Ibid. – P.186.

римлянина Коріолана немає нічого більш страшного за вигнання з Риму.

П'яте і останнє. Замість висновків.

Література вигнання, безвідносно створеного Шекспіром, сьогодні здебільшого розуміється як простір потенційних можливостей, як джерело креативної, трансформуючої сили, що нуртує в людині, і реалізація якої стає можливою саме у міжпросторі, *in no man's land*, або *out of place*, за терміном Е. Саїда. Дім (Рим, Мілан), де тобі не дозволяють, відмовляють у праві бути, стає рушійним імпульсом, каталізатором дій, *idée fixe*, якій підпорядковане життя вигнанців-героїв Шекспіра. Чи стали вони вигнанцями внаслідок *banishment* (за OED, це поняття означає оголошення людини поза законом і примусове вигнання з країни), чи з інших причин опинились у ситуації *exile* (за OED, цей термін включає в себе і *banishment*, а також позначає тривалу відсутність у рідному краї, примусову або добровільну), вони пройшли це випробування і не лише не втратили себе, але змогли безнадійну ситуацію вигнанця-маргінала перетворити на позицію моральної і духовної сили і вищості. Відчути всю повноту оптимістично-трагічних смислів спектру універсального для художнього світу Шекспіра топосу «*banishment / exile*» дозволив оптимізуючий потенціал квантизації, що, за збереження й акцентуації окремішнього, сприяв його гармонійному інкорпоруванню в континуум Шекспірового універсуму.

УДК: 821.111

*Потницева Татьяна
(Днепр)*

Мотив изгнания из рая в английской ренессансной драме (К. Марло «Трагедия Дидоны, царицы Карфагена»)

Потницева Татьяна. Мотив вигнання з раю в англійській ренесансній драмі (К. Марло «Трагедія Дідони, цариці Карфагену»)

У статті розглядається специфічний топос вигнання – «солодка привільна в'язниця», куди потрапляють герої-вигнанці та з якої, як і у біблійному міфі, вони будуть знову вигнані.

Витоки цього мотиву знаходимо у творчості сучасника Шекспіра – Кристофера Марло, у його ранній драмі «Трагедія Дідони, цариці Карфагена». Саме тут починає формуватися складна психологія образів та філософське підґрунтя проблемного плану, що веде надалі до суперечливих образів Шекспіра і філософсько-психологічної насиченості конфліктів у його драмах. Найголовнішим у цьому мотиві є виникнення ситуації вибору між солодким полоном кохання в «ілюзорному раї» та поверненням додому за покликом обов'язку виконати історичну місію. Новим у К. Марло є зображення психологічної складності самого процесу вибору для кожного з героїв.

***Ключові слова:** мотив вигнання, ренесансна драма, клеопатричний сюжет, психологізм.*

Мотив изгнания и образы изгнанников – нередки в английской драме XVI – начала XVII вв., Примеров приводит можно достаточно из творчества Дж. Лили, Т. Лоджа, Т. Кида, К. Марло, Дж. Чепмена, Дж. Уэбстера и др. Безусловно, среди наиболее известных круга читателей и литературоведов произведений, воплотивших

этот топос, оказываются драмы Шекспира – «Буря», «Король Лир», «Цимбелин», «Зимняя сказка» и т. д. Но в предлагаемом исследовании речь пойдет о специфичном топосе изгнания – о «сладостной привольной тюрьме» – своеобразном рае, куда попадают герои-изгнанники и из которого, как в библейском мифе, будут вновь изгнаны.

Само определение «привольная тюрьма» отсылает к шекспировской «Буре». Фердинанд, очарованный Мирандой, скажет: «... *might / But through my prison once a day behold this maid ... all corners else o'th'earth /... Let liberty make use of; / Space enough / Have I in such a prison*» (I,2)¹. На далеком экзотическом острове – символе рая на земле (во всяком случае, для двух возлюбленных – Фердинанда и Миранды) с героя «спадает душевный гнет» и уходит «скорбь от горестного мира». Так, позже английский поэт романтик Дж. Китс нарисует свое представление о рае на земле, некоем острове, рае иллюзорном, безусловно, для всех изгнанников, потерпевших свое кораблекрушение в житейской буре:

*Как описать чудесный остров тот
На глади зыбкой светлого сапфира?
С Дидоны спал бы здесь душевный гнет,
Ушла бы скорбь от горестного мира»²
(Перевод В. Левика).*

В оригинале, как видно, Китс соединяет историю шекспировского изгнанника короля Лира с историей

¹ Shakespeare W. The Tempest / W. Shakespeare // Shakespeare W. The Complete Works. – L., N.-Y : Frederick Warne & Co, 1890. – P. 7. «Пусть на земле везде царит свобода, / А мне привольно и в такой тюрьме». *Перевод М. Донского.*

² Ah! Could I tell the wonders of an isle
That in that fairest lake had placed been,
Could e'en Dido of her grief beguile;
Or rob from aged Lear his bitter teen...
(Keats J.. Imitation of Spenser / John Keats // The Poetical Works of John Keats 1884 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bartleby.com/126/9.html>

других изгнанников – Дидоны и Энея. Об этой истории и пойдет речь подробнее, поскольку истоки мотива «сладостного изгнания» начинаются в интерпретации именно этого сюжета в творчестве современника Шекспира Кристофера Марло (1654–1593), в его ранней драме «Трагедия Дидоны, царицы Карфагена» (*The Tragedy of Dido, Queen of Carthage*). Написанная примерно между 1585–1586 годами и опубликованная в 1594 г. эта драма осталась непереуведенной ни на русский, ни на украинский язык. Отчасти из-за традиционно невысокой ее оценки литературоведами. Однако сегодня при заметном интересе к творчеству К. Марло³, в поле внимания исследователей попадает и эта драма, в которой видят истоки и поэтических открытий, и актуальности проблемно-тематического плана английской драмы XVI – XVII вв., Шекспира, прежде всего.

Главным образом речь идет о формировании сложной психологии образов, о философской проблематике, которая будет с блеском воплощена в творчестве младших современников К. Марло. Литературоведы нередко подчеркивают то, что «Шекспир воспринял и осмыслил те аспекты драм Марло, которые выходили за пределы реалистической условности»⁴ и соотносились с универсально-онтологическими проблемами бытия. Эта глубина и неоднозначность психологических образов и ситуаций у Марло привлечет к нему позже романтиков – Шелли, Ч. Лема, Хезлитта, Суинберна. Последний

³ Тут сошлюсь на одну из последних работ – докторскую диссертацию Рябовой А.А. (*Рябова А.А. Русская рецепция Кристофера Марло. – Саратов, 2015*), убеждающей в том, что интерес к Марло нарастает от первых литературоведческих отзывов в XIX в. до статей и фундаментальных исследований в XX и начале XXI вв.

⁴ "In short, Shakespeare possibly responded most of all to aspects of Marlowe's plays which were not consistent with realistic convention" / *Butler, Chris. Dido Queen of Carthage at Cottesloe Theatre, The National Theatre, L., March – June 2009 // Early Modern Literary Studies. 15.11.2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.purl.oclc.org/emls/15-1/gutlerdi.htm>.*

назовет Марло «отцом английской трагедии и создателем английского белого стиха»⁵.

От первой ранней трагедии К. Марло нити тянутся к сложным противоречивым образам Шекспира, к философско-психологической насыщенности конфликтов в его драмах. И, самое важное, – к одному из кульминационных моментов в мотиве изгнания: возникновению ситуации выбора – либо сладостный плен любви в «иллюзорном раю» либо возвращение домой по зову долга, зову родины, зову той Дали, которая, говоря словами М. Цветаевой – изгнанницы XX века, твердит: «Вернись Домой»⁶.

Трагедия К. Марло о Дидоне и Энее оказалась предтечей того, что литературоведы отмечают и у Шекспира: художественной реализацией «некоего единого клеопатрического мифа-сюжета, в котором переплелись мотивы смерти, любви, вдохновения»⁷.

Связь именно этой трагедии Марло с драмами Шекспира подчеркивалась не раз. Шекспироведы видели ее в мотиве испытания любовью⁸, в сюжетной «матрице», в образах бури, кораблекрушения – как того, что инициирует это испытание. В произведениях Шекспира есть очевидные аллюзии на эту раннюю пьесу К. Марло. Так, в одном из своих монологов (II, 2) Гамлет обращается к актерам и описывает свое впечатление от некоей пьесы (речь идет именно о «Дидоне» Марло),

⁵ "...the father of English tragedy and creator of English blank verse". Swinburne A.Ch. The Age of Shakespeare. Christopher Marlowe. Project Gutenberg. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.Gutenberg.org/ebooks/author/832>.

⁶ Цветаева М. Родина (1932) / Марина Цветаева // Цветаева М. Сочинения: В 2-х тт. – Минск : Народная Асвета, 1988. – Т. 1. – С. 294.

⁷ Акимов Э.Б., Ушакова А.Н. К реконструкции образа-сюжета о Клеопатре (Шекспир, Пушкин, Блок) / Э. Б. Акимов, А. Н. Ушакова // Шекспировские чтения 2006. – М. : Наука, 2011. – С. 281.

⁸ Черноземова Е.Н. Система жанров в английской драме 80–90-х гг. XVI в. Пособие по спецкурсу / Е. Н. Черноземова. – М., 1995. – С. 61-64.

«которая не понравилась толпе», но это была... «отличная пьеса... Один монолог я в ней особенно любил; это был рассказ Энея Дидоне; и главным образом то место, где он говорит об убиении Приама»⁹. В «Буре» в первой сцене второго акта Себастьян, Гонзало и Адриан сравнивают Миранду с Дидоной, царицей Карфагена, отождествляют Тунис с Карфагеном¹⁰ и далее – любовь Фердинанда к Миранде с одной из самих ярких историй о любви, рассказанной античными авторами и К. Марло. Правда, конец этих историй будет разный.

Связь с «Дидоной» Марло у Шекспира выражена и эксплицитно, и ощущается в глубине текста. В большей мере «Дидону» Марло и шекспировскую «Бурю», «Антония и Клеопатру» объединяет похожий по глубинной сути конфликт чувства и долга, в результате которого человек приходит к осознанию смещения/неоднозначности понятий свобода/несвобода. В приводимой выше цитате из «Бури» о «привольной тюрьме» отражено то, что происходит с изгнанниками, попавшими сначала в рай на земле, а потом изгнанными из него – отождествление понятий свобода и тюрьма – *liberty and prison*, что подробно исследует Т.В. Михед¹¹.

К. Марло начинает, а Шекспир по-своему продолжит диалог с греко-римской классикой с позиции своего времени и своих проблем. Оба ощутили сложную незавершенность истории, рассказанной Вергилием и Овидием, новизну их мышления. «Поэтом нового типа» назовет Вергилия С. Аверинцев, отметив его положение «между двумя открытыми, всегда открытыми воз-

⁹ Шекспир В.. Гамлет / Вильям Шекспир // Шекспир В. Соб. соч.: в 8 тт. – М. : ACADEMIA, 1937. – Т. 5. – С. 665.

¹⁰ “*This Tunis, sir, was Carthage*” (Shakespeare W. The Tempest... – P. 8.)

¹¹ Михед Т. Топос «liberty/freedom» як семантичний оптимізатор художнього простору «Бурі» Вільяма Шекспіра // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 2015. – Вип. 23-24. – С. 181-194.

возможностями, двумя пределами своего существования: «льстец или пророк/мудрец»¹².

Открытость и неоднозначность истории «изгнания из рая», представшей в истории Дидоны и Энея у Вергилия, заложена в соответствующем библейском мифе – неоднозначном, проблематичном, со своими «лакунами», которые есть во всей Книге Книг, что позволяет каждому новому поколению заполнять их своим смыслом. Как убеждают исследователи, библейский сюжет не так «прост, как чаще всего трактуется. Ведь грехопадение Евы произошло не тогда, когда она вкусила от древа познания, а когда от него вкусил Адам – в его воле было отвергнуть плод, предложенный Евой, но он этого не сделал»¹³. В Библии сказано: «Адам сказал: «жена, которую ты мне дал, она дала мне от древа, и я съел» (Быт., 3, 12). И далее – «изгнание из Эдема происходит именно из-за того, что Адам проявил склонность к лукавству и неверности (Быт, 3, 22-24). И Ева не была проклята Богом. Проклят змей (Быт, 3, 14), проклята земля за Адама (Быт., 3, 17)». Рассказав историю своих Адама и Евы, в результате которой Ева-Дидона погибает, сжигая себя на костре, Вергилий дальше сосредоточивается на муках совести Адама-Энея, который встречает в мире теней свою возлюбленную в печали и скорби:

*«Долго Эней, потрясенный ее судьбою жестокой,
Вслед уходящей смотрел, и жалостью наполнилось
сердце»¹⁴.*

¹² Аверинцев С.С. Две тысячи лет с Вергилием / С. С. Аверинцев // Аверинцев С.С. Поэты. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 33.

¹³ Журина М.А. Об изгнании из рая / М. А. Журина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.sinergia-lib.ru/index.php?id=36192section id=2161>

¹⁴ Вергилий. Энеида. Пер. С. Ошерова / Вергилий // Вергилий. Буколики, Георгики. Энеида. – М. : Художественная литература, 1979. – С. 253.

По наблюдению С. Аверинцева, Вергилий размышляет в этой истории «о человеке, преодолевающем себя, и об искусстве истории ... о человеке, отрекающемся от своеволия, и о конце и новом начале»¹⁵. И в результате – создавая сложный психологический рисунок своего героя, Вергилий давал новые художественные ориентиры в изображении человека и для К. Марло, и для Шекспира. Творчество этих драматургов открывает галерею «героев нового плана со сложной внутренней структурой»¹⁶.

К. Марло ориентируется и на Вергилия, и на Овидия, воссоздавая в своих красках историю любви «едва ли не самую человеческую во всей античной поэзии»¹⁷. Но все же, в большей мере на Овидия, ставя в центр Дидону, а не Энея (о чем свидетельствует само название трагедии). К. Марло явно симпатизирует Дидоне, как и античный поэт-изгнанник, ощутивший схожесть своей судьбы-изгнания с судьбой Дидоны – царицы Элиссы, финикийской царицы, как помним, которая была вынуждена бежать из Тира после того, как ее брат Пигмалион, царь Тира, убил ее мужа Сахея, чтобы завладеть его богатствами. Дидона бежит на Кипр, а оттуда в Африку, где покупает часть земли и воздвигает свой Карфаген. Но при всем эмоциональном расположении к Дидоне, К. Марло, как и Шекспир в «Антонии и Клеопатре», изображает драму обоих возлюбленных – «двух товарищей по изгнаннической судьбе»¹⁸, находящихся в поисках своей правды, требующей жертв. Всепогло-

¹⁵ Аверинцев С.С. Цит. изд. – С. 42.

¹⁶ Карабегова Е.В. Тема Энея в немецкой литературе XX века / Е. В. Карабегова // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы седьмых Андреевских чтений. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М. : Экон-Информ, 2009. – С. 3-11.

¹⁷ Гаспаров М.Л. Вергилий, или поэт будущего / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Об античной поэзии. – Спб. : Азбука-классика, 2000. – С. 140.

¹⁸ Там же. – С. 140.

щающая любовь Дидоны и Клеопатры к избраннику, ради которого они готовы отказаться от царства, не смогла перевесить чувство долга и «патриотизма» возлюбленного, осознание им своей исторической миссии, несовпадающей с предназначением супруга-царя.

В двадцатой книге «Илиады» Гомера («Битва богов») говорится о том, что «... *предназначено роком Энею спастись, / Чтобы бесчадный, пресекийшийся род не погибнул Дардана*»¹⁹. От Вергилия К. Марло подхватывает и усиливает в образе Энея его способность как на большое чувство, так и «на отречение от него во имя долга перед римской своей судьбой»²⁰. И именно в этом Е. Карабегова видит новизну психологического наполнения образа Энея, которая получит свое дальнейшее развитие в английской ренессансной и, естественно, классицистической драме, где эта дилемма будет центральной.

Проявление обостренного чувства долга, которое у Энея в конечном итоге победит все остальное, – в одном из пронзительных начальных фрагментов трагедии, в том месте, где Эней рассказывает по просьбе Дидоны все подробности гибели Трои и своих близких – отца Анхиса, жены Креусы. Рассказ этот наполнен таким эмоциональным переживанием, которого не передавал до К. Марло, пожалуй, никто. Этот рассказ, взволновавший и Дидону (она скажет, что Эней говорит устами Ахилла – “...*Then speak Aeneas with Achilles tongue*”²¹), положит начало ее чувству к троянскому герою. По сути, Эней мог бы сказать словами Отелло: «*Она меня за муки полюбила,*

¹⁹ Гомер. Илиада. Пер. Н.И. Гнедича / Гомер. – М. : Издатель ГИХЛ, 1960. – Песнь 20. – С. 322.

²⁰ Карабегова Е.В. Цит. изд. – С. 4.

²¹ Marlowe Ch. The Tragedy of Dido, the Queen of Carthage Act 2, Sc. 1 / Ch. Marlowe // The Tudor facsimile Texts. MCMXIV (The Project Gutenberg EBook [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bookmate.com/reader/JPG/Tyw/>

/ *А я ее за состраданье к ним*» (Пер. П. Вейнберг)²². Сострадание Дидоны обусловлено ее сопереживанием о собственной истории, где были и убийства, и предательства. Память о прошлом заставляет ее остановить рассказ Энея, чтобы осмыслить услышанное и далее вновь найти силы, чтобы настаивать на продолжении (*“Nay leave not here, resolve me of the rest”... “O end Aeneas, I can hear no more. I die with melting ruth”*).

Эмоциональный рассказ и эмоциональный отклик на него создают некую параллель судеб Дидоны и Энея, которые сойдутся все же в одной точке, чтобы разойтись навсегда. Ибо в этой точке схождения им выпадет участь принимать судьбоносное решение. Оба – и Эней, и Дидона (а не один Эней, как пишет В. Топоров) – оказываются у К. Марло типом «человека судьбы» с особым предназначением поиска истины²³. В них обоих происходит то, что исследователь видит только в Энее Вергилия – «эмпирическое, внешнее, трансформировалось в транс-эмпирическое, внутреннее и стало духовной опорой, главным жизненным ресурсом»²⁴. Не это ли происходит и с Гамлетом, ставшим «личностью», пережившим борьбу/напряжение между внешним (эмпирическим) и внутренним (транс-эмпирическим) опытом. Эмпирический человек, как отмечает В.Н. Топоров²⁵, не покинул бы Дидону, как не отринул бы Офелию и эмпирический Гамлет. Но для транс-эмпирического человека важнее принципы сформировавшегося собственного

²² *“She lov’d me for the dangers I had pass’d
And I lov’d her that she did pity them”*

Shakespeare W. Othello, the Moor of Venice / W. Shakespeare // Shakespeare W. The Complete Works. – L., N.-Y : Frederick Warne & Co, 1890. – Act I, Sc. 3. – P. 972.

²³ Топоров В.Н. Эней – человек судьбы «средиземноморской персонологии». Часть I. / В. Н. Топоров. – М. : Радикс, 1993. – С. 27.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. – С. 29.

внутреннего кодекса, допускающего грандиозную жертву вплоть до разрушения райской обители и собственной смерти. Эту райскую обитель, свой Карфаген любви у Марло создает для возлюбленного Дидона, преображая своей любовью все вокруг, воспроизводя тот пасторальный рай, который К. Марло рисует в одном из своих стихотворений о влюбленном пастухе, готовом на все ради своей возлюбленной:

*«Come live with me, and be my love
And we will all the pleasure prove
That hills and valleys, dales and fields
Wood or sleepy mountain yield»²⁶.*

При всем том, что и у К. Марло, как у Вергилия, в судьбе героев важную роль играют боги – они управляют и направляют их поступки, инициируют любовь с помощью стрелы Купидона, однако окончательное право выбора на любовь, жизнь и смерть у самого человека. Он сам, оставаясь один на один с гамлетовской альтернативой «быть или не быть», принимает решение – плыть к берегам Италии (Эней), погибнуть в костре любви (Дидона, Анна, Ярбас) .

Как напишет позже Мильтон, развивая свою тему потерянного рая: *“The mind is its own place and in itself / Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven”²⁷*. И его Адам, осознавший в изгнании из Рая высокое предназначение перед Человечеством (*«Я вразумлен: воистину глаза / Мои прозрели, сердце отошло, / Смущенное тревогой о судьбе / Моей и Человечества...»²⁸*),

²⁶ Marlowe Ch. The Passionate Shepherd to his love” / Christopher Marlowe. [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

<https://www.poets.org/poetsorg/poem/passionate-shepherd-his-love>

²⁷ Milton J. Paradise Lost / John Milton. – Book I. – lines 242-270 [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

velib.com/read_book/Milton_dzon/paradise_lost/book_i/

²⁸ Милтон Дж. Потерянный рай, Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. Пер. А. Штейнберга / Джон Милтон. – М. : Наука, 2006. – С. 357.

будет принимать свой выбор, апеллируя к разуму, чувству долга («Ведь разум – это тот же вольный выбор»²⁹).

Новизной К. Марло, как уже отмечено выше, было изображение психологической сложности самого процесса принятия выбора. Его Эней в мучениях будет взвешивать все «за» и «против», уходить и возвращаться к Дидоне и снова уходить уже навсегда:

*По кораблям, троянцы! Я за вами.
Готов, хоть и зовет любовь,
Остаться. Все же я смогу ее покинуть,
И даже, не сказав «прощай», нарушив
Законы мыслимые все любви.
Но знаю: хоть на миг остановлюсь
Для церемонии прощанья,
Как принято среди друзей, –
Вмиг обовьет меня руками,
Жемчужными слезами обольет
И криком оглушит «Останься!».
А в слове каждом будет по короне,
Речь завершаться будет поцелуем, –
Навряд ли выдержу такое испытанье!
Вперед, Эней, к Италии! На море!»³⁰*

Дидона тоже будет переполнена одновременно контрастными чувствами, терзающими ее душу – недоумением, ненавистью, прощением и бесконечной любовью:

*Теперь, Дидона, время настает
С реликвией Энея сжечь себя
И тем его на целый свет прославить
За то, что предал и убил Царицу.
Вот меч его, который он поднял
В пещере темной и поклялся
Быть верным мне в своей любви.*

²⁹ Там же. – С. 71.

³⁰ Marlowe Ch. Tragedy of Dido, the Queen of Carthage... – Act 4, Sc. 3.
Перевод мой – Т. П.

*Пусть первым поглотит тебя огонь
Как клятвопреступленья страшный знак!
А вот – его одежды, в них сама
Его я нарядила первый раз,
Когда на берег он сошел. Горите!
И эти письма, строчки лживых слов –
Горите все дотла в безжалостном огне!
Теперь же, боги, в чьих руках судьба
Всех, кто под небесами обитает,
Вас умоляю, не давать покой
Предателям на их родной земле!
Пусть их в Италии терзает мука
О совершенном клятвопреступленьи!
А смерть моя Победе даст начало,
С героем новым буду отмищена
Тем, что его мечом сравняю
Энея земли. Большие никогда
Не быть с землею нашей ей в союзе!
Littora littoribus contraria, fluctibus undas
*Impresor: arma armis: pungent ipsig nepotes:*³¹
Эней неверный, оставайся жить!
Дидона верная готова к смерти!»³²*

По мнению исследователей, именно эта контрастная разновекторность мыслей и чувств в решении проблемы чувства и долга дала импульс к ее антитетической интерпретации (antithetical interpretation) в последующей литературе: “the moralistic”, “pro – duty” в классицистической драме и «pro – passion” в романтизме³³.

³¹ «Ныне, впредь и всегда, едва появятся силы,
Берег пусть будет, молю, враждебен берегу, море –
Морю и меч – мечу: пусть и внуки мира не знают!»
Так говорила она и металась мыслью нестойкой;
Жизни постылые дни ей хотелось прервать поскорее»
(Вергилий. Энеида... – С. 215).

³² Marlowe Ch. Tragedy of Dido, the Queen of Carthage... – Act 5, Sc. 2.
Перевод мой – Т. П.

³³ Munson D.S. Marlowe / Deats Sarah Munson // The Marlowe Society. Dido, Queen of Carthage. Themes in The Play [Электронный ресурс]. – Режим

Психологический рисунок колебаний Энея как бы рифмуется с антитетическим процессом колебания Дидоны, создавая полифонизм произведения, контрапунктическую композицию – все те приметы поэтики драмы, которые осваиваются и вводятся К. Марло. Финальная встреча и расхождение двух линий судьбы – один из самых впечатляющих в эмоциональном плане эпизодов трагедии, переведенных на музыкальный язык в опере Г. Перселла (Henry Purcell, 1659–1695) «Дидона и Эней». Создана эта опера была, безусловно, по мотивам истории, рассказанной Вергилием, но в ней со всей очевидностью ощутимо и влияние версии К. Марло. Как скажет Р. Роллан, «Сцена прощания и смерти Дидоны могла бы одна обессмертить это произведение»³⁴. При жизни композитора опера была поставлена в Англии лишь однажды – в 1689 г.

Кульминационный момент истории Дидоны и Энея найдет свое эмоционально-психологическое воплощение в искусстве, литературе последующих столетий. Одно из известных произведений И. Бродского – стихотворение «Горение» (1981), построено на аллюзии на эту античную историю, на ее трагический финал: *«Я слышу сквозь хруст в кости / Захлебывающееся “еще” / И бешеное “пусти”»*.

Вариативный (а отсюда – эмоционально насыщенный) мотив изгнания из рая в трагедии К. Марло будет подхвачен его младшими современниками, доведен до кульминации в романтическом искусстве с его осознанием разлада, несовпадения мечты и действительности. По этому поводу Бодлер найдет уникальную поэтичес-

доступа : <http://www.marlowe-society.org/marlowe/work/dido/interpret/themes.html>

³⁴ Роллан Р. Английская опера в XVII веке (М. Локк, Г. Перселл) / Р. Роллан // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие, Вып. 2. – М. : Музыка, 1987. – С. 174-195.

кую формулу, блестяще воспроизведенную М. Цветаевой в своем переводе стихотворения французского поэта «Плавание»:

*Мы всходим на корабль
И происходит встреча
Безмерности мечты
С предельностью морей
(Бодлер. Плавание, 1859)*

Понимание предельности безмерной мечты о рае, ее иллюзорности – как лишь сладкого сна Купидона – отразит у К. Марло формировавшиеся уже в ренессансную пору представления о несовпадении иллюзии и реальности, кажущегося и сущностного³⁵. Карфаген – создаваемый Дидоной рай любви на земле – оказался иллюзией, которой суждено было рассыпаться, погибнуть «задолго до пророчества Катона». Взойдя на свой погребальный костер, Дидона «видела, как в мареве костра, / Дрожащем между пламенем и дымом, / Беззвучно рассыпался Карфаген / Задолго до пророчества Катона»³⁶. Но как скажет в конце шекспировской «Бури» Просперо:

*Мы созданы из той же самой ткани,
Что грезы; наша маленькая жизнь –
Лишь островок среди океана снов» (IV, 1)³⁷*

³⁵ Горбунов А.Н. О мнимом и сущем. Три английских пьесы начала XVII в. / А. Н. Горбунов // Три пьесы английского Возрождения в переводах Григория Кружкова. – Томск : СК-С, 2011. – С. 4.

³⁶ Бродский И. Дидона и Эней / И. Бродский // Сборник русской поэзии «Лирикон» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : liricon.ru/didona-i-enej.html

³⁷ “We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep”
(Shakespeare W. The Tempest... – P. 17.)

УДК: 821.111:316.48:316.722

Пронкевич Олександр
(Миколаїв)

Досвід алжирської неволі в художньому доробку Сервантеса

Завдання статті проаналізувати скальдові елементи невірницького дискурсу в художньому доробку Сервантеса. В центрі уваги опиняється образ християнського невірника в мусульманському полоні. Аналіз вставної новели про «полоненого капітана» з роману «Дон Кіхот» і повчальної новели «Великодушний коханець» доводить, що для Сервантеса перебування на алжирській каторзі стало плідним досвідом, який визначив деякі головні риси світогляду та естетики. Це була велика життєва школа, в якій сформувались толерантність Сервантеса до Іншого разом з його критичним мисленням і християнським стоїцизмом.

Ключові слова: *неволя, конфлікт цивілізацій, мультикультурність, Інший, активність жінки.*

Ім'я Сервантеса і неволя неодривно пов'язані одне з одним. Як зауважує Марія Луїса Пенья Трістан, «солдат, колишній полонений і письменник, Сервантес поєднав у своїх творах про невірництво елементи, які, з одного боку, характеризують його як військового і літератора, а, з другого, демонструють величність всього найкращого, що подарувала світу література його часу».¹ Логічно, що саме Сервантес стає взірцем спротиву для тих людей, які гостро відчують несвободу і знаходять у собі сили протистояти несправедливості суспільства і долі.

¹ Peña Tristán M.L. La esclavitud en la literatura española de los Siglos de Oro / María Luisa Peña Tristán : [Tesis doctoral]. – Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2012. – P. 265.

I. Історико-літературний процес

Підтвердженням цих слів є рядки Івана Франка, які передують його поетичному переказу «Дон Кіхота»:

*Каліка-воїн, він вертав
У рідний край назад,
Та на судно його напав
Із Туніса пірат.*

*П'ять літ в тяжкій неволі був,
В кайданах протомивсь,
Та хоч грозила смерть не раз
З поганцем не миривсь. //*

*«Один каліка той, – казав
Поганий пан його, –
Грізніший він для Туніса,
Аніж іспанців сто.*

*А як свободен день настав,
Він в рідний край верта,
Воює шпадою й пером
В тяжкій боротьбі життя».²*

В образі Сервантеса побачили відображення власних біографій борці за українську незалежність, зокрема, Є. Сверстюк та інші українські дисиденти його покоління, які опинилися у в'язниці – спочатку в переносному значенні цього слова – в СРСР із його переслідуваннями «людей свободних», а потім і буквально – на нарах радянських концтаборів. Вони зуміли захистити свій творчий дух за драматичних і навіть трагічних обставин, і тому прекрасно розуміли автора «Дон Кіхота»: «Неволя бусурманська – знайомий нам з дитинства мотив», – зізнається Є. Сверстюк.³

² Франко І. Пригоди Дон Кіхота / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 4. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 174.

³ Сверстюк Є. Вибитий із сідла (Мігель Сервантес) [Електронний ресурс] / Євген Сверстюк // Український центр. Література. – Режим доступу : <http://www.ukrcenter.com/Євген-Сверстюк/48184-1/Вибитий-із-сідла-Мігель-Сервантес>.

Перебування католиків у мусульманському полоні – поширена тема в іспанській літературі Золотої доби. Ось як пояснює цей факт Мігель Анхель Бунес Ібарра: «Невільництво – жива і болісна ілюстрація конфронтації католицизму й ісламу за часів Модерності, зокрема, в період між 1570 і 1670 роками, коли градус протистояння між цими двома світами постійно зростає. У творах, у яких ідеться про в'язнів ісламу, не згадуються ані політичні, ані економічні обставини, які приводять людину в полон. Натомість акцент робиться на моральних аспектах і на цінностях, які уособлюють чоловіки й жінки. Література про полонених покликана проілюструвати перемогу найвищих ідеалів, зрозумілих широким колам читачів тієї епохи. Їм подобалися моральні приклади, представлені у формі пригодницьких оповідей. У такий спосіб відбувалося утвердження цінностей, на яких трималася іспанська нація й католицька релігія».⁴

В іспанській літературі періоду Ренесансу і Бароко чимало творів, у яких ідеться про католицьких невільників, що потрапили в полон мусульман. Відкривають список дві патраньї⁵, що увійшли до «Патраньюело» («Patañuelo»), видані 1567 р. Хуаном Тімонедою. Віддав данину цій темі й Лопе де Вега у своїх новелах «Мученик честі» («La desdicha por la honra») і «Гусман Сміливий» («Guzmán el Bravo»), які були видані 1624 р. окремою книжкою разом із двома іншими новелами «Поневіряння Діани» («Las Fortunas de Diana») та «Розсудлива помста» («La prudente venganza»). Не можна оминати увагою знамениту п'єсу Педро Кальдерона де ла Барки «Стійкий принц» («El príncipe Constante») (1628 р., надруковану 1636 р.), в якій образ

⁴ Bunes Ibarra M.A. De. Las crónicas de cautivos y las vidas ejemplares / Miguel Ángel de Bunes Ibarra // Hispania sacra. – 1993. – Vol. 45. – N° 91. – Pág. 71.

⁵ Патранья – коротке оповідання, анекдот-байка.

християнського героя-невільника мусульман набуває рис святого. Жіночо-барокові версії історій невільників знаходимо в новелах Марії де Сайас-і-Сотомайор (María de Zayas y Sotomayor) «Обман на випередження» («El prevenido enaño») зі збірки «Новели любовні й повчальні» («Novelas amorosas y ejemplares», 1638) та «Рабиня свого коханого» («La esclava de su amante»), яку було включено до книги «Любовні розчарування» («Desengaños amorosos», 1659).

Проте жоден зі згаданих авторів особисто не зазнав досвіду полону. Вони фантазували й вигадували, а Сервантес писав про те, що побачив і пережив, завдяки чому зумів реалістично змалювати внутрішній світ самих невільників, а також зрозуміти культуру їхніх господарів-мусульман. «Провівши в полоні п'ять років, – пише М. Луїса Пенья Трістан, – Сервантес добре пізнав цінність свободи, але написані ним твори були результатом не тільки його особистого досвіду в якості невільника, а й чимось складнішим. Художній світ письменника вмістив у собі цілий комплекс елементів і ознак доби, які він геніально переосмислив і залишив у спадок найпомітніше літературне явище свого часу».⁶

Думок і переживань, які сформували невільницькій досвід Сервантеса, вистачило на цілу низку творів. Серед них декілька п'єс: комедія раннього періоду «Алжирські звичаї» («Los tratos de Argel») 1580-х рр., комедії пізнього періоду «Зухвалий іспанець» («El gallardo español»), «Алжирська каторга» («Los baños de Argel»), «Велика султанша донья Каталіна де Овьєдо» («La gran Sultana doña Catalina de Oviedo»), вміщені у книзі «Вісім комедій і вісім інтермедій», що побачила світ 1615 р. Темі невільництва присвячені відома «вставна» новела з першого тому «Дон Кіхота» (1605) і «повчальна» новела

⁶ Peña Tristán M.L. La esclavitud en la literatura española ... – P. 330.

«Великодушний коханець» («El amante liberal»). Слід згадати ще одну повчальну новелу «Англійська іспанка» («La española inglesa»), в якій героїня є бранкою англійців, пасторальний роман «Галатея» («La Galatea»), а також останній роман письменника «Поневіряння Персілеса і Сехісмунди» («Los trabajos de Persiles y Segismunda»).

Таким чином, тема мусульманської неволі (і полону загалом) є константою творчості Сервантеса. Згадані твори об'єднує стійкий набір мотивів, проблем, особливостей поетики, які повторюються і варіюються від твору до твору, що дає змогу стверджувати, що перед нами не просто набір художніх текстів, споріднених спільною тематикою, а справжній невідомий дискурс. Він в узагальненому вигляді характеризується такими рисами.

1) Неволья постає у письменника як нелегка смуга випробувань, що кидає виклик людині й виховує її.

2) У центрі уваги автора завжди перебуває герой опору, який застосовує свої розум, волю й уяву, аби врятуватися. Він намагається знайти відповіді на найскладніші «метафізичні» питання буття.

3) Доля персонажа вписана в перебіг глобальних цивілізаційних процесів, зокрема, війну між християнством і мусульманством.

4) Дослідження душевного життя полоненого вирізняється психологічною витонченістю й глибиною. Розкриттю внутрішнього світу персонажів сприяє любовна інтрига і всі пов'язані з нею конфлікти (між обов'язком і почуттям, між релігією батьків і релігією коханого).

5) Значну увагу автор приділяє активності жінки, яка наважується діяти всупереч нав'язаним правилам.

У цій розвідці я маю намір торкнутися тільки декількох найважливіших аспектів цього дискурсу в

Сервантеса, як їх представлено у лише двох прозових творах письменника: «вставній» новелі з «Дон Кіхота», яка в іспаністиці отримала назву «Полонений капітан» («El capitán cautivo») і повчальній новелі «Великодушний коханець» («El amante liberal»)⁷. Вибір саме цих творів пояснюється тим, що вони більш відомі українському читачеві.

Розпочати треба з історії алжирського невільника з першого тому роману «Дон Кіхот». Вона знаменита тим, що серед численних персонажів новели Сервантес зображує самого себе як взірцевого борця за свободу: «Один лише бранець безпечно собі мався, гишпанський вояк на прізвище Сааведра. Добре він дався туркам узнаки всякими своїми штуками, щоб якось на волю вирватись, отже не чіпав його наш пан – і сам не бив, і другим не велів, ба навіть слова гнилого йому не сказав, хоч ми боялись, що й за найменшу витівку не минути йому палі, та й сам він часом було потерпав»⁸.

Домінантна риса вдачі капітана-невільника, протагоніста новели – шляхетність. Саме вона мобілізує його волю і спрямовує його життя. Він стає військовим, б'ється проти невірних у битві при Лепанто і, як Сервантес, замість радості перемоги зазнає гіркоти полону: його викрадають мусульмани, відправляють до Стамбула, далі він вже в якості раба бере участь у Наваринській битві з турецького боку, а потім його продають жорстокому й жадібному до золота Гассану-Азі, який відвозить його до Алжиру. Турки помилково приймають його за знатну особу (ще один «збіг» із біографією Сервантеса), і тому примушують тяжко

⁷ *Cervantes Saavedra M. de. El amante liberal* [Електронний ресурс] / Miguel de Cervantes Saavedra // Ciudad Seva. – Режим доступу : <http://ciudadseva.com/texto/el-amante-liberal/>.

⁸ *Сервантес М. де. Дон Кіхот* / Мігель де Сервантес. – К. : Дніпро, 1995. – С. 257.

працювати, чекаючи на викуп. Бажання втекти з полону ніколи не залишає героя. Головний його мотив – не падати духом і намагатися визволитись. Очевидно, благородство, з яким поводить ся невільник, приваблює Зораїду, яка дізналася про християнську віру від своєї молочної мамки. Вона фінансує викуп невільника та його товаришів, а потім всю втечу, кидає свого батька Хаджи-Мурата, розбитого горем, на півострівці з показовою назвою Кава Румія (у перекладі з арабської «Лукава християнка»). Врешті-решт невільник і Зораїда опиняються в Іспанії, де вона приймає хрещення.

«Історія невільника» ставить цілу низку життєво важливих етико-філософських і культурологічних проблем. Одна з них – протистояння ісламу та християнства. Пригоди «полоненого капітана» і закоханої в нього мусульманки Зораїди розгортаються на тлі, як сказали б сьогодні, конфлікту цивілізацій. Весь розділ XXXIX – це грандіозний вступ, який змальовує боротьбу католиків і турків за володарювання над світом і за утвердження гегемонії своєї релігії.

Відповідно до традицій іспанської літератури того часу, поневіряння «алжирського невільника» осмислено в релігійно-філософських тонах. В основу його життєвої історії покладено біблійну притчу про блудного сина, якого батько ставить перед вибором «церква, море або королівська служба». Дон Фернандо обирає солдатську службу і завжди керується визнанням вищої цінності християнської релігії. Уособленням перемоги християнства над ісламом є доля Зораїди.

Відносно віри цього жіночого персонажа серед науковців існує дві точки зору: або її християнство є формальним, тобто вона використовує віру для того, щоб звільнитися від батька, або вона вірить у Христа щиро й глибоко. На користь другої думки свідчить аргумент, що її вчинки цілком органічно підтверджують вчення Фоми

Аквінського. Відомий дослідник Сервантеса Морон Арройо зауважує, що «всі події відбуваються в межах, встановлених теологічною доктриною».⁹ Це стосується насамперед акту хрещення Зораїди, який, на думку науковця, здійснюється відповідно до всіх приписів теології. «Зораїда не була хрещена, як стверджує невільник, тому що вона не була у смертельній небезпеці, а хрещення дорослих у католицькій церкві відбувається лише тоді, коли вони пізнають віру, за винятком випадків, коли для їхнього життя є смертельна загроза».¹⁰ Так само відповідає релігійній доктрині й привласнення Зораїдою батьківських багатств під час втечі, а також її рішення примиритися з тим, що християни кинули Хаджи-Мурата в розпачі. За висловом Морона Арройо, «навернення до християнства виправдовує будь-який розрив із біологічними родичами, якщо вони становлять перешкоду на шляху здійснення обов'язку до навернення тих, хто прийшов до християнської віри».¹¹ Сервантес із неперевершеною психологічною майстерністю описує цей процес розриву між батьком і Зораїдою. Тут драматургія сягає справжніх шекспірівських масштабів, не випадково Морон Арройо порівнює страждання покинутого Хаджи-Мурата з муками Отелло: батько спочатку погрожує дочці, потім умовляє її і, врешті-решт, буквально розривається від болю, залишений на півострівці. Цей момент є одним із найбільш напружених в усьому першому томі, адже в ньому людське єство розкрито з небаченою глибиною і трагізмом.

Додаткової гостроти глобальному двобою цивілізацій додає ще одна колізія, пов'язана з подоланням

⁹ *Morón Arroyo C. La historia del cautivo y el sentido del Quijote / Ciriaco Morón Arroyo // Iberoamericana. – 1983. – N° 18. – Pág. 104.*

¹⁰ *González Echeverría R. Cervantes' Don Quixote / Roberto González Echeverría. – Yale : Yale University Press, 2015. – P. 146.*

¹¹ *Morón Arroyo C. La historia del cautivo y el sentido del Quijote / Ciriaco Morón Arroyo // Iberoamericana. – 1983. – N° 18. – Pág. 104.*

расових і культурних розбіжностей між чоловіком і жінкою, які люблять одне одного. «Ця новела розповідає не тільки про нерівний шлюб із соціального та економічного погляду, а й про одруження, яке скасовує расові й релігійні відмінності», – зазначає Роберто Гонсалес Ечеверрія.¹² Зораїда – дочка мавра, її обранець – іспанець і християнин. Будучи кульмінацією в низці вставних новел першого тому «Дон Кіхота», «історія невільника» є трансцендентною в усіх смислах цього слова.

Вставна новела «про полоненого капітана» відбиває ще одну важливу особливість художнього мислення Сервантеса – його мультикультурну чутливість. На цю рису світогляду письменника вказує Діана де Армас Вілсон: «Романи Сервантеса демонструють захоплення фігурою «Іншого», незалежно від того, де цей «Інший» перебуває: в межах самої Іспанії (цигани, баски, морилки) або в американських колоніях, «першій периферії модерного світу». Так само як античний роман, романи Сервантеса – і «Персілес» навіть більшою мірою, ніж «Дон Кіхот», – живляться енергетикою багатомовності й позиціонують себе як такі, що народжуються внаслідок перетину різноманітних культур і мов».¹³ Сказане є слухним і відносно ставлення Сервантеса до ісламу, яке вирізняється однозначним ідейним засудженням, але набагато більшою терпимістю на практиці, ніж можна було б очікувати від полоненого, який провів у мусульманській неволі п'ять років.

Доказом такої толерантності до людей з ісламським минулим є одна деталь, на яку читач натрапляє в романі «Дон Кіхот». У заїзді разом з іншими новелу про

¹² *González Echeverría R.* Cervantes' Don Quixote ... – P. 145.

¹³ *De Armas Willson D.* Where does the Novel Rise? Cultural Hybrids and Cervantine Heresies / Diana de Armas Willson // *Cervantes and His Postmodern Constituencies.* – New York and London : Garland Publishin, Inc., 1999. – P. 53–54.

«полоненого капітана» слухає суддя, який не звертає уваги на «нечистоту крові» Зораїди: оскільки вона вже прийняла хрещення, то питання про її мусульманське походження (як у релігійному, так і в расовому вимірах) для нього знято. Немає сенсу нагадувати, що така демонстрація терпимого ставлення служителя закону до Зораїди було позитивним прикладом для Іспанії, що перебувала напередодні вигнання маврів і вже буквально закипала від расової ненависті.

Ще одним проявом «мультикультуралізму» Сервантеса є картина середземноморського світу, який у новелі про алжирського невільника змальовано як багатоголосий і багатомовний у сучасному розумінні цього слова. У просторі твору діють ренегати – так називали людей, які переходили з християнства в іслам і навпаки. Представники різних рас і релігій не тільки воюють, а й активно спілкуються між собою таким собі суржилом (саме цей термін вживає Микола Лукаш), сконструйованим із суміші романських, арабської, турецької та інших східних мов. На думку Д. де Армас Вілсон, ця мовна суміш (*mezcla*), або «байстрюча мова» (*bastarda lengua*), так само як змішані шлюби персонажів¹⁴ є даниною арабському впливу на іспанську культуру, яку репрезентує в романі Сід Ахмед Бененхелі.

І, нарешті, у творі яскраво проявляється активність жінки, яка самостійно обирає свою долю і будує її, рятуючись сама і рятуючи з полону коханого чоловіка. Сервантес набагато випередив час, проявивши таке шанобливе ставлення до жіноцтва. Зораїда поводить себе як інша героїня «Дон Кіхота», Доротея, яка сміливо вирушає на захист власної честі. Мусульманська дівчина керує всією втечею. У культурному й психологічному планах це надзвичайно складний жіночий персонаж: «її

¹⁴ Ibid. – P. 58.

постать об'єднує в собі три іпостасі: ренегатки, святої і спокусниці» (Роберто Гонсалес Ечеверрія).¹⁵ Вона навіть іде на прямий розрив із батьком, незважаючи на всі страждання, які спричиняє йому цей крок.

Дія другої новели Сервантеса «Великодушний коханець» відбувається в Нікосії, на Кіпрі, який захопили турки. Головними героями є Рікардо і Леоніса, чії поневіряння розпочинаються на Сицилії. Дівчина від початку не звертає увагу на молодика, внаслідок чого той впадає у меланхолію. Крім того, він буквально скаженіє від ревнощів, адже на руку Леоніси Корделіо претендує заможний світський юнак Корнеліо, до якого як до нареченого батьки красуні ставляться з більшою прихильністю, ніж до Рікардо, не через те, що дівчина його кохає, а тому що одруження з ним може принести матеріальну вигоду й високе соціальне становище. Під час прогулянки Рікардо влаштовує Леонісі огидну сцену ревнощів, і в цей момент їх обох викрадають бізертські корсари, які напали на Сицилію. Персонажів розлучають і відправляють у рабство до різних господарів. Горе Рікардо безмежне, оскільки він бачить, як корабель, на якому перебувала Леоніса, зазнає аварії, і молодик вирішує, що його кохана загинула. Як з'ясовується пізніше, вона вижила і, переходячи від одного господаря до іншого, врешті-решт стала рабинею того самого власника, що й Рікардо. Побачивши одне одного, вони мусять удавати, що незнайомі. Вони називають себе вигаданими іменами, майстерно грають на любовних пристрастях мусульман до своїх християнських рабів (дружина господаря закохана в Рікардо, а її чоловік – у Леонісу). Фінал новели щасливий: друг Рікардо Махамуд, ренегат, який був християнином, а потім прийняв іслам, влаштовує втечу Леоніси, Рікардо і своєю

¹⁵ *González Echeverría R. Cervantes' Don Quixote ... – P. 148.*

власну, щоб повернутися до Європи, аби знову навернутися до християнства. Персонажі тікають до Сицилії, де Леоніса зустрічає батьків і Корнелію, але виходить заміж за Рікардо, оскільки той, як «алжирський невільник» із «Дон Кіхота», проявив благородство й великодушність і довів, що по-справжньому кохає її.

У новелі набувають розвитку деякі важливі риси невільницького дискурсу, які проявились у вставній новелі алжирського невільника: 1) знову йдеться про конфлікт християнської та мусульманської цивілізацій; 2) читач опиняється в мультикультурному середовищі, в якому відбуваються різноманітні контакти між різними народами, вірами і расами; 3) жінка діє активно й намагається керувати своєю долею. Проте слід відзначити, що невільницькій дискурс у Сервантеса в цій новелі значно ускладнюється через те, що картина світу, змальована письменником, розглядається крізь барокове світовідчуття. Бароковий світогляд зумовлює жанровий склад повчальної новели: твір поєднує в собі елементи візантійського і рицарського романів, риси яких копіює і водночас пародіює. Бароковими також є риси динамізму й театральності у Сервантесовому невільницькому дискурсі. Нарешті, автора тепер набагато більше цікавить мінлива індивідуальна психологія, ніж релігійно-філософські абстракції. Повороти сюжету стрімкі й несподівані, а характери самих персонажів плинні, нестабільні, суперечливі. Вони постійно грають ролі та вдягають маски. Герої трансформуються, пристосовуючись до гри випадку. Кохання Рікардо й Леоніси розвивається складними шляхами, які нагадують лабіринт, що складається з психологічних, історичних і культурних обставин, загроз, небезпек. Автор веде персонажів крізь поневір'яння, щоб вони не тільки повернули собі свободу і знайшли свою любов, а відкрили власне «я» – пізнали себе і навчились керувати

собою та розпізнавати знаки, що їм підказує провидіння та їхній досвід.

Як типовий бароковий персонаж, Рікардо нищий і піднесений водночас: йому доводиться тяжко працювати над собою, аби перемогти душевний розпач, ревності й бажання бути одноосібним власником Леоніси. Він вимушений змінити себе, буквально заслужити кохання Леоніси своїм розумом, волею, винахідливістю, витримкою і головне – готовністю зректися чоловічого егоїзму. Наприкінці пригод він погоджується з тим, що саме Леоніса робить вибір, із яким чоловіком їй залишитись: світським красенем Корнеліо чи Рікардо, який довів свою відданість справами. Вона промовляє врешті-решт: «Я твоя, Рікардо, і залишусь твоєю до смерті, якщо яке-небудь особливе міркування не примусить тебе відмовити мені в руці, якої я прохаю в тебе, як свого чоловіка» («Tu ya soy, Ricardo, y tuya seré hasta la muerte, si ya otro mejor conocimiento no te mueve a negar la mano que de mi esposo te pido»).¹⁶

Ця сміливість думки Сервантеса відносно активності жіноцтва у визначенні власної долі випереджає час. Леоніса є однією з попередниць кальдеронівських героїнь, які являють собою органічний синтез сексуальної привабливості й цнотливості та чистоти. Леоніса наділена всепереможною фізичною красою: в неї закохуються всі чоловіки, незалежно від релігій, соціального становища і віку. Аналогічний вплив на чоловіків здійснюють Хустіна, Росаура та інші жіночі персонажі знаменитого драматурга: вони водночас притягують своєю красою й охолоджують стриманістю у проявах почуттів. Героїня Сервантеса йде навіть ще далі: вона абсолютно раціональна у своєму виборі. Вона порівнює обох коханців, враховуючи, що для неї зробили

¹⁶ *Cervantes Saavedra M. de. El amante liberal ...*

Корнелію та Рікардо, і віддає серце останньому, оскільки переконалася, що його кохання до неї є справжнім. Вона має більше прав у своєму виборі, ніж її батьки та потенційний чоловік. Тому, на мій погляд, у назві новели міститься певна іронія: Рікардові нічого не залишається, як бути великодушним, тому що тільки такий варіант поведінки йому залишає жінка.

З іншого боку, вільний вибір Леоніси є лише видимістю, тому що риторичні маніпуляції Рікардо закривають для неї всі інші можливості, крім однієї – вибрати його, а не його суперника. Андрієнн Л. Мартін вивчає цю софістиковану стратегію, застосовуючи до інтерпретації новели «Великодушний коханець» принцип «контрапунктного читання», обґрунтований Е. Саїдом. Вона прагне «виявити знаки, які залишились поза увагою»¹⁷ інших інтерпретаторів. Дослідниця, зокрема, зосереджується на проявах сексуальності Леоніси, Рікардо та Корнелію. Вона доводить, що Рікардо зумів непомітно нав'язати Леонісі переконання, що його суперник є боягузом (що насправді підтверджується прикладами його поведінки), якого вирізняє «фізична, сексуальна і моральна імпотенція».¹⁸ Окрема роль відводиться натякам Рікардо на те, що Корнелію може бути схильним до гомосексуальних стосунків, які вважалися в часи Сервантеса чимось негідним чоловіка і християнина. Розповідаючи про своє кохання до Леоніси ренегату Махамуту, Рікардо зазначає, що зачіска Корнелію нагадує дівочу, що його руки і шкіра є занадто ніжними, а запах, що оточує його тіло, вказує на те, що він, мов жінка, користується косметикою. Звичайно, було б

¹⁷ *Martín Adrienne L. Rereading El amante liberal in the Age of Contrapunctual Sexualities / L. Martín Adrienne // Cervantes and His Postmodern Constituencies. – New York and London : Garland Publishin, Inc., 1999. – P. 152*

¹⁸ *Ibid. – P. 154.*

наївним вірити описам Рікардо, адже він намагається знищити свого суперника морально і навмисно перебільшено фемінізує його зовнішність і манери, але обрана ним тактика принесла плоди – Леоніса зробила вибір на користь Рікардо.

Деякі інші елементи невольницького дискурсу Сервантеса також набувають у новелі амбівалентності. Це стосується антиісламської пропаганди, яку автор включає в текст. Вона починає переростати в критику імперської свідомості загалом, що ставить під сумнів велич Іспанської імперії. Османська імперія заснована на корупції, стверджує Мухамад. Розповідаючи про процедуру заміни одного посадовця іншим, він зауважує: «Посади, як і призначення, даються не за заслуги, а за гроші; все продається і купується» («porque no se dan allí los cargos y oficios por merecimientos, sino por dineros: todo se vende y todo se compra»). Проте Сервантес на власному досвіді мав можливість переконатися, що й Іспанська імперія потерпала від корупції та фаворитизму. Тому твердження, що скрізь і все в Османській імперії тримається на насильстві, що є свідченням недовговічності самої імперії і всього гріховного мусульманського світу, є водночас попередженням, адресованим елітам Іспанії.

Сервантес використав свій невольницький досвід для написання вершинних творів літератури, в яких осмислив феномен ув'язнення надзвичайно глибоко і запропонував модель переживання душевних втрат, завданих полонем. Безумовно, письменник у дусі часу, в якому він живе, трактує неволю як епізод світового християнського джихаду проти ісламу. На рівні сюжетів і жанру він також багато в чому слідує конвенціям доби, представляючи глобальні проблеми крізь призму любовних пригод, але й рішуче виходить за межі загальноприйнятих правил. Зокрема, свій власний полон, а також неволю своїх персонажів він бачить як ситуацію,

I. Історико-літературний процес

в якій людина бореться з долею або знаходить шляхи для самовираження. Він вчиться розрізняти відтінки культурних смислів і людських взаємин і критично ставитись до побаченого. Також варто пам'ятати, що невільницький дискурс у Сервантеса вписаний у глобальну світоглядно-естетичну зміну, спричинену переходом від Ренесансу до бароко. На прикладі своїх персонажів, що опинилися в рабстві, письменник «навчає» читачів водночас розуміти смисли універсальних явищ і ставити індивідуально-конкретне вище за абстрактно-програмове. В центрі уваги письменника – конкретний живий індивід із усією його складною інтелектуальною роботою та психологією, який навіть у неволі знаходить засоби й сили, щоб зберегти власну гідність, благородство, тверезість критичної думки, відкритість свідомості новому досвіду, і прагне перетнути кордони, накреслені гендерними, расовими й культурними перешкодами.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК: 821.111:821(4)0:7.04

*Павленко Ірина
(Запоріжжя)*

«Остави свѣтъ другимъ, и плачь въ пустыняхъ въ вѣкъ», ... Гертруда: шекспировские героини в художественной системе трагедии А.П. Сумарокова «Гамлет»

У статті проаналізовано особливості інтерпретації сюжету і образів героїнь (Гертруди, Офелії) шекспірівської драми в однойменній п'єсі творця російської класицистичної драматургії О.П. Сумарокова. Аналіз твору «Російського Расіна», оцінки його сучасниками (М.В. Ломоносовим, В.К. Тредіаковським) дозволили припустити: трансформація сюжету і характерів героїнь зумовлені не лише бажанням письменника-класициста «виправити» твір «дикуна», але і прагненням обґрунтувати законність правління Єлизавети та водночас попередити про небезпеку морганатичних шлюбів, внаслідок чого до влади може прийти самозванець-тиран. Цими ж причинами пояснюється порушення єдності дії та торжество законності й добра в п'ятій дії трагедії теоретика російського класицизму. Образи героїнь сумароківського «Гамлета» розглядаються в контексті російської історії та соціокультурної ситуації, що склалася за часів правління Єлизавети Петрівни, доводиться закономірність мотиву покаяння і віддалення у пустинь (монастир) Гертруди, її турботи про передачу престолу синові. Думка про необхідність династичної передачі влади призвела до переосмислення образу Офелії, якій уготована доля добропорядної дружини законного освіченого короля, потенційної матері законних

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

спадкоємців трону. У статті також розглядаються особливості імпліцитного і експліцитного прояву концепту вигнання в сюжеті п'єси (пустинь як добровільне вигнання-покаяння Гертруди, можливість щастя в чужих землях для Гамлета і Офелії, спроби Гамлета вигнати із власного серця Офелію як дочку вбивці Полонія та ін.), аналізуються причини довготривалого вигнання самого твору з репертуару російського театру за часів правління Катерини II.

Ключові слова: О.П. Сумароков, російська версія «Гамлет. Трагедія», концепт вигнання, жіночі образи, Гертруда, Офелія.

Творчість Шекспіра стає відомою російському читачеві лише в період становлення в російській літературі класицизму та активних пошуків взірцевих західноєвропейських авторів, серед яких і був знайдений «Шекеспир, хотя непросвещённый»¹, як охарактеризував його в «Эпистоле о стихотворстве» засновник російського класицистичного театру Олександр Петрович Сумароков. Давно відомо, що саме він першим з російських письменників у 1747 році згадує ім'я великого драматурга у віршованому трактаті, а у 1748 році пише п'єсу «Гамлет»², яку вперше поставили на сцені у 1750 році. Це була друга трагедія автора, і у його літературній спадщині стояла осібно. Інші п'єси, написані наприкінці 40-х – на початку 50-х років, орієнтувалися на події та імена, почерпнуті з історії Давньої Русі, що, з одного боку, мотивувалося концепцією власної античності, з іншого, цю концепцію доводило та стверджувало думку про можливість запозичувати натхнення і сюжети з минулого власної країни.

Питання про те, що саме Сумароков вводить Шекспіра в «тезаурус русской культуры» розглядалося неодноразово. Дослідники, рецензенти та критики (від

¹ Сумароков А.П. Эпистола II (о стихотворстве) // Русская поэзия XVIII век. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 663.

² Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) А. П. Сумароков. – СПб. : имп. Акад. наук, 1748. – 69 с.

О. Пушкіна³ та С. Глінки⁴, В. Лебедева⁵, П. Флоренського⁶, Л. Виготського⁷ та М. Євреїнова⁸, до Ю. Стенніка⁹, В. Лукова¹⁰, М. Захарова¹¹, Ю. Левіна¹² та ін.) часто

³ Пушкин А.С. О народной драме и драме "Марфа Посадница" // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. – Т. 7. Критика и публицистика. – 1978. – С. 149.

⁴ Глинка С.И. Очерки жизни и избранные сочинения Александра Петровича Сумарокова: в 3-х частях. – Ч. 1–3. – СПб. : В тип. С. С. Глинки и К", 1841.

⁵ Лебедев В.А. Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года [Электронный ресурс] / В. А. Лебедев // "Русский вѣстникъ". – 1875. – Т. 120, No 12. – Режим доступа : http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1880oldorfo.shtml

⁶ Флоренский П. Гамлет / Свящ. Павел Флоренский. Сочинения в четырех томах. – Т. 1. – М. : Издательство «Мысль», 1994. – С. 253–254.

⁷ Выготский Л.С. Психология искусства / Л. С. Выготский / Предисл. А. Н. Леонтьева; Коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В. В. Иванова: 3-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.

⁸ Евреинов Н.Н. История русского театра / Н. Н. Евреинов. – М. : Эксмо, 2011. – 477 с.

⁹ Стенник Ю.В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова. (К постановке вопроса) / Ю. В. Стенник // XVIII век. Сборник 9. – Л. : Наука, 1974. – С. 227–249; Стенник Ю. Сумароков-драматург / Ю. Стенник // А. П. Сумароков. Драматические сочинения. – М. : Искусство, 1990. – С. 18-19.

¹⁰ Захаров Н.В., Луков Вл.А. Шекспир и шекспиризм в России / Н. В. Захаров, Вл. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 1. – С. 98–106; Захаров Н.В., Луков Вл. А., Гайдин Б.Н. Гамлет как вечный образ мировой культуры / Н. В. Захаров, Вл. А. Луков, Б. Н. Гайдин // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 16 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. – М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. – С. 15–28; Луков Вл.А. Телевидение: тезаурусные проблемы социализации. / Вл. А. Луков // Тезаурусный анализ мировой культуры : Сб. науч. трудов. Выпуск 13 / под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова. – М. : МГУ, 2007. – С. 65–72; Луков Вл.А., Захаров Н.В., Гайдин Б.Н. Шекспировские штудии IV: Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры: Монография. Для обсуждения на научном семинаре 23 апреля 2007 года / Отв. ред. Вл. А. Луков; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т гуманит. исследований. – М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. – 86 с.

¹¹ 12; 13; 14; 15] Захаров Н.В. Рецепция Шекспира в творчестве Сумарокова / Н. В. Захаров // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Выпуск 13 / под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова. – М. : МГУ, 2007. – С. 74–78; Захаров Н.В., Луков Вл.А. Шекспир и шекспиризм в России...; Захаров Н.В., Луков Вл. А., Гайдин Б.Н. Гамлет как вечный образ мировой культуры...; Захаров Н.В. Концепция

пишуть про те, що в трагедії «Гамлет» Сумароков «удосконалив» «дикуна» Шекспіра та відкоригував його твір у відповідності до вимог французької класичистичної трагедії. (Недарма ж він так пишався ім'ям Російського Расіна). Про те, що це був власне російський твір, пишуть рідко. Ще рідше (мабуть, тільки у роботах Ю. Стенніка¹³) зустрічається думка про те, що п'єса Сумарокова вписується у загальний соціокультурний контекст епохи правління Єлизавети Петрівни і відповідає рівневі розвитку російської літератури, яка поступово повертала до європейського річища. І що ще, здається, важливіше, але практично не враховується у літературознавчому дискурсі, п'єса відповідала рівневі поглядів, смаків і запитів російського глядача, який тільки формувався, його естетичним та політичним потребам і власним національним традиціям.

Мета цієї розвідки – проаналізувати деякі особливості інтерпретації жіночих образів п'єси великого драматурга та імпліцитний і експліцитний прояви концепту вигнання у першій російській інтерпретації сюжету шекспірівського «Гамлета».

шекспиризма в русской классической литературе / Н. В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 2. – С. 145–150; *Захаров Н.В.* Начало культурной ассимиляции Шекспира в России / Н. В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 3. – С. 144–147; *Захаров Н.В.* Шекспиризм в русской литературе / Н. В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 3. – С. 175–180; *Захаров Н.В.* Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус / Н. В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 1. – С. 131–140.

¹² *Левин Ю.Д.* Шекспир / Ю. Д. Левин // Русско-европейские литературные связи: Энциклопедия. – С.-Петербург: С.-Петербургский государственный университет, 2008. – С. 244–247; *Левин Ю.Д.* Англо-русские литературные связи / Ю. Д. Левин // Русско-европейские литературные связи: Энциклопедия. – С.-Петербург: С.-Петербургский государственный университет, 2008. – С. 26.

¹³ *Стенник Ю.В.* Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова...; *Стенник Ю.* Сумароков-драматург...

Створення О.П. Сумароковим власної версії добре відомого в Європі сюжету було зумовлене декількома чинниками: необхідністю «випрямити» та «причесати» шекспірівську драму у відповідності до вимог класицистичного театру, наблизити зміст п'єси до світовідчуття глядача і виховати його, проінтерпретувати актуальні для тогочасної Росії події та у завуальованій формі застерегти царицю від хибних кроків.

Показова історія підготовки твору до видання. Відомо, що за відступ від єдності дії у першій трагедії «Хорев» О.П. Сумароков був підданий різкій та педантичній критиці свого постійного суперника-опонента В.К. Тредіаковського¹⁴. «Гамлет», на погляд класицистичної естетики, грішить тим самим (на це звернув увагу Ю. Стеннік¹⁵). Перед виданням автор повинен був показати твір М. Ломоносову та В. Тредіаковському, що він і зробив, правда, давши їм на ознайомлення та рецензування по одному дню. Рецензенти поставилися до «Гамлета» доволі лояльно¹⁶, що чомусь не відзначається дослідниками, і на явне розгалуження сюжету і «два развязывания, ... два узла, а следовательно, не одинакое, а двойное представление»¹⁷ увагу не звернули. Навряд чи це можна пояснити нестачею часу, як стверджує сучасний дослідник і

¹⁴ Тредиаковский В.К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю / В. К. Тредиаковский // Критика XVIII века. – М. : ООО «Издательство "Олимп"»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 100.

¹⁵ Стенник Ю.В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии...

¹⁶ Відгук першого і дуже прискіпливого критика – В.К. Тредіаковського засвідчив, що ця трагедія відповідала класицистичному баченню жанрового канону: «в ней, по моему мнению, не видно ничего предосудительного никому доброму, но, напротив того, кажется она мне довольно изрядною» (Тредиаковский В.К. Цит. вид. – С. 100).

¹⁷ Тредиаковский В.К. Цит. вид. – С. 100.

публікатор сумароковського «Гамлета» М. Амелін¹⁸. П'єсу вони прочитали уважно, оскільки В. Тредіаковський зробив декілька зауважень щодо стилю, а М. Ломоносов вибухнув відомою епіграмою з приводу невірною, на його думку, вживання слова «трогать»¹⁹, Побачити таке при побіжному читанні неможливо. Однак порушення однієї з преславних трьох єдностей їх не стурбувало. Можливо тому, що п'єса була потрібна не тільки Сумарокову, оскільки в ній були поставлені питання, що хвилювали все суспільство.

Проблема влади та її династичного спадкування у післяпетровські часи стає актуальною як ніколи і проходить через всю російську культуру XVIII ст., що мала виразно державоцентристський характер. І якщо у п'єсі Шекспіра увагу зосереджено на герої, людині, особистості, то у Сумарокова вона акцентована на інтересах держави і законності престолонаслідування. Тому п'єса сприймалася глядачами як ствердження правомірності та справедливості успадкування трону Єлизаветою Петрівною. Очевидно, трагедія була покликана не лише стверджувати законність приходу до влади (шляхом воєнного перевороту) доньки Петра I, але й попереджала про небезпеку морганатичного шлюбу, що могло привести на престол чергового самозванця. Вірогідно, саме це і змусило М. Ломоносова та

¹⁸ Амелин М. Вступительная статья [// Александр Сумароков. Гамлет. Пьеса. Вступительная статья Максима Амелина. – «Новая Юность». – 2003. – № 4 (61).

¹⁹ Він вважав, що в контексті всієї сцени слово «трогать» надає двозначність майже непристойну, що й демонструє в епіграмі:

*Женился Стил, старик без мочи,
На Стелле, что в пятнадцать лет,
И не дождавшись первой ночи,
Закашлявшись, оставил свет.*

*Тут Стелла бедная вздыхала,
Что на супружню смерть не тронута взирала.*

(Ломоносов М.В. «Женился Стил, старик без мочи...» // М. В. Ломоносов. Избранные произведения. – Л. : Сов. писатель, 1986. – С. 258.)

В. Тредіаковського погодитися на її видання і постанову на сцені та «не побачити» очевидні погрішності. Алюзії на дійсність і бажання надати урок імператриці виявилися сильнішими за естетичні принципи й турботу про збереження жанрового канону.

Якось дивно «Гамлет» Сумарокова став співзвучним не лише подіям, що вже недавно відбулися, і поточним (для Сумарокова в час написання), але й тим, що сталися пізніше: приходу до влади Катерини II. Для сучасників вона була ініціатором скинення з трону чоловіка. Думка про те, що Петра III вбили за її наказом або за її мовчазної згоди, закріпилася у суспільній свідомості. Та й занадто довге регентство, практично, самовластя, дало привід асоціювати Павла, який втратив батька та надовго був відсторонений від корони, з російським Гамлетом²⁰. П'єса Сумарокова ніби передбачала майбутнє, тому після перших постанов тривалий час не могла ані видаватися, ані ставитися на сцені.

Невходження трагедії до репертуару російських театрів у часи правління Катерини II є симптоматичним. Цариця проголосила: «Театр есть школа народная; она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе и за нравы народа мой ответ Богу»²¹. Сумароківський «Гамлет» до програми цієї школи не входив.

Твір, що міг підтримувати думки про незаконність і злочинність правління Катерини, трагізм долі її сина та постійно актуалізовану небезпеку нового самозванця-тирана, що прийде до влади через морганатичний шлюб, був вигнаний зі сцени, а право на повернення отримав лише після смерті імператриці, коли в театрі панували

²⁰ Жилкин В.С. Русский Гамлет [Електронний ресурс] / В. С. Жилкин. – Режим доступу : <http://www.russdom.ru/2004/200410i/20041012.html>

²¹ Цит. за : Дризен Н.В. Материалы для истории русского театра / Н. В. Дризен. – М., 1905. – С. 98.

Я.Б. Княжнін, М.П. Ніколев, В.О. Озеров та інші, коли спектакль став звичним видовищем, «смотритель» став іншим, а Шекспір прийшов до глядача і читача в російських перекладах. У 1787 р. М.М. Карамзін переклав прозою «Юлія Цезаря». У двох номерах очолюваного М.О. Полевым журналу «Московский телеграф» за 1827 р. були надруковані фрагменти перекладу «Гамлета» М. Вронченка, а роком пізніше повний текст перекладу вийшов окремим виданням. Отже сенсу в постановці «Гамлета» Сумарокова вже не було. Про трагедію згадували дуже рідко і говорили як про невдачу першу спробу рецепції шекспірівської драматургії в Росії. І говорили з позицій свого часу, а не сумароківської епохи в драматургії.

Мотив вигнання відчувається і в самому творі, пов'язаний він із героїнями, образи яких кардинально переосмислені. По суті, персонажі живуть цілком самостійним життям, у якому дивно спадкуються мотиви і сюжетні ситуації шекспірівської драми. Лінії Гертруди та Офелії в п'єсі Сумарокова практично не перетинаються, жодного разу вони не з'являються на сцені одночасно. Гертруда не згадує про Офелію, а та, в свою чергу, вірить батькові, що Гамлета старшого вбила саме дружина.

У відповідності до вимог часу, в основі сюжету трагедії Сумарокова – конфлікт розуму та почуття, обов'язку/честі та пристрасті. Уявлення автора про пристрасть як силу руйнуючу але рівновелику розумові та честі, очевидно, єдина мотивація поведінки Гертруди. Виходячи з окремих реплік, саме пристрасті керують її вчинками, чим і скористався Клавдій, розпалюючи в ній ревності та недовіру до чоловіка: Ратуда згадує розповіді королеви:

*... Клавдий ваш союз с супругом разрушал
И как его тебе неверности внушал,
Которых, как я мню, конечно, не бывало.*

*Как сердце на него твое ожесточало,
Как многожды тебя к убийству он влачил...*²²

Під впливом руйнуючого почуття вона стає дружиною Клавдія та допускає його до трону.

*Любовь произвело во мне твое злодейство!
Супружество мое с тобой — прелюбодеяство.*²³
*Как честь мою любовь сквернейша поглотила,
А я тебя на трон монаршеский пустила.*²⁴

Таким чином реалізується улюблена думка Сумарокова-драматурга про те, що пристрасті руйнують людину та її долю, підштовхують до злочинів, тому необхідно підпорядковувати їх розумові.

Гертруда відчуває провину під впливом сина, якого вона любить понад усе та боїться втратити. Материнські почуття посилюються по мірі її розчарування в Клавдії, оскільки той, ставши королем, не бачить більше причин лицемірити і прикидатися. Якщо шекспірівська героїня намагається примирити нового чоловіка і Гамлета, то у п'єсі Сумарокова королева різко відвертається від чоловіка, коли усвідомлює його злочинність, пагубний вплив на неї, небезпеку, яка йде від нього, загрозу собі та життю сина. У ній прокидається розум, що веде до каяття і роздумів про честь і обов'язок.

А оскільки ці думки переслідують Гертруду, що мусила після смерті чоловіка берегти престол для сина, бути достойним регентом, то не випадкові думки героїні про справедливе та мудре правління:

*Царь мудрый есть пример всей области своей,
Он правду паче всех подвластных наблюдает
То помня всегда, что краток смертных век,*

²² Сумароков А. Гамлет. Пьеса. Вступительная статья Максима Амелина [Электронный ресурс] // «Новая Юность». – 2003. – № 4 (61). – Режим доступа :

²³ Там само.

²⁴ Там само.

*Что он в величестве такой же человек.
Рабы его ему любезные суть чады,
От скипетра его лиется ток отрады.
Мил праведным на нем и страшен злым венец,
И не приблизится к его престолу льстец ».*²⁵

Правда, звучать вони у надії напоумити та примусити розкаятися Клавдія, за що той оголошує Гертруду божевільною та замишляє її вбивство.

Практично, п'єса Сумарокова – трагедія Гертруди, яка дозволила вбити чоловіка і надала можливість зійти на трон тирану, а пізніше зрозуміла власну злочинність, розкалася і замислилася про спокутування гріхів

Шекспірівський Гамлет, розчарувавшись у матері, а тому у всіх жінках і в людстві, радить Офелії піти до монастиря. Для нього монастир – спосіб збереження чистоти, одна з форм вічного вигнання, придбання можливості не примножувати гріховність світу. У п'єсі Сумарокова Гертруді, що розкаюється, Арманс радить:

*Пусти из глаз своих потоки слезных рек,
Остави свет другим, и плачь в пустынях век.*²⁶

Пустинь у православ'ї – чернече відокремлене та віддалене від монастиря маленьке поселення у безлюдній місцевості. Тут, у віддаленні від метушні, молилися за відпущення гріхів. У пустині, де закони жорсткіші, а умови життя важчі, ніж у звичайних монастирях, пропонують усамітнитися Гертруді для спокутування гріхів. Таке вигнання усвідомлюється героїнею як закономірність, необхідність, турбота про власну душу, спасіння від нових спокус. Вона готова до нього, оскільки має спокутувати свої злочини і сподівається на моральне переродження:

Я свет покину век и скроюсь в лесы темны,

²⁵ Там само.

²⁶ Там само.

*Жилищи будут там пещеры мне подземны.*²⁷

У контексті всього твору така доля правительки, яка до того ж стала нелюбою чоловікові, є не випадковою. У Росії монастир неодноразово служив місцем заслання тих цариць, які ставали вдовами, і навіть тих, чий чоловіки залишалися на троні.

Російську історію Сумароков знав добре, неодноразово звертався до неї у своїй творчості. І це стосується не лише запозичення імен чи топонімів із літописів, але і його власних досліджень, зокрема таких, як «Краткая Московская Летопись», «Первый и главный Стрелецкий бунт», «Второй Стрелецкий бунт», «Краткая история Петра Великого». Відомо йому було й про долю багатьох царських дружин, яких могли відправити до монастиря за бездітність або просто за те, що набридли своєму чоловікові. Знав і про те, що багато хто з цариць несподівано вмирали чи то за бажанням чоловіків, чи то через підступи вельмож, що, вірогідно, саме так сталося з першою і, мабуть, єдиною коханою дружиною Івана Грозного. У Сумарокова знаходимо своєрідний перелік дружин російських царів, зокрема й Івана Грозного: «1. настасья романовна юрьева: скончалася: мать царя ѳедора ивановича. 3. марья темрюковна княжна черкаская: разведена. 4. марѳа василіевна собакаина: пострижена. 5. анна григоріевна васильчикова: погибла. 6. княжна долгорукова: погибла. 7. дарья ивановна колтовская: пострижена. 8. марѳа ѳедоровна нагихъ: мать царевича димитрія: осталася вдовою» (збережено орфографію видання 1787 р.).²⁸ Мотив монастирського

²⁷ Там само.

²⁸ Сумароковъ А.П. Краткая Московская Лѣтопись [Електронний ресурс] / А. П. Сумароковъ // Полное собрание всѣхъ сочиненій въ стихахъ и прозѣ Александра Петровича Сумарокова. – Изданіе второе, часть VI. – М.: В унiversитетской типографіи у Н. Новикова, 1787. – Режим доступу: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0390oldorfo.shtml

життя Гертруди у п'єсі Сумарокова з'явився ще й тому, що її чоловік-тиран замислився про одруження з Офелією. В історії російських правителів були відомі чисельні шлюби з дівчатами з боярських родин, при цьому обрання нареченої могло відбуватися при живій дружині, яку заздалегідь відправляли до монастиря. Російський глядач знав про такі шлюби Івана Грозного, про друге одруження Петра I, тож для нього це було знайомим, звичайно, осуджуваним, але не надзвичайним явищем.

Доля Гертруди, таким чином, цілком вписується в історію російських монарших родин, щоправда, у Сумарокова до монастирського життя королева прагне сама. Думка про пустинь не покидає героїню, однак в обмеженому трьохма єдностями часопросторі класичистичної п'єси вона не залишає міста, а лише декларує свої наміри. Гертруда не може віддалитися від державних справ, доки влада не повернулася до законного спадкоємця – Гамлета.

*В пустынях обитать намеренье взяла
И ждет, чтоб сына лишь увидеть ей на троне,
К спокойству Дании в родительской короне.*²⁹

Оскільки після вбивства Гамлета-батька вона має стати регентом, то передати владу справжньому королеві може і мусить тільки мати. І це також відома в російській історії колізія (згадаймо. приміром, Олену Глінську, Наталію Нарішкіну, Катерину I), тому жіноче правління-регентство не могло здивувати російського глядача. Тим більше, що п'єса писалася за правління доньки Петра I, коли поширювалися чутки про її морганатичний шлюб, а отже й про загрозу захоплення влади її чоловіком. Таким чином, доля літературної героїні певною мірою корелює з історичними реаліями тогочасної Росії. Теж саме, до

²⁹ Сумароков А. Гамлет...

речі стосується й долі інших персонажів першої російської інтерпретації шекспірівської п'єси.

У трагедії Сумарокова жорстокість Клавдія, його лицемірство і прагнення до безмежної влади – явище вроджене, яке не могло здолати виховання. Він жодним чином не пов'язаний із династією Гамлетів, тож може бути чоловіком королеви, але не королем. Не маючи прав на престол, він тимчасово узурпує та всіляко намагається зберегти владу. Його доля в п'єсі – символічне і досить прозоре попередження для всіх шукачів руки російської цариці Єлизавети.

Надмірна жорстокість та підступність Клавдія у п'єсі Олександра Сумарокова зумовлені ще й тим, що пасинок дізнався правду і став небезпечним. За регентства Гертруди Клавдій юридично є співправителем. Якщо вона здійснить погрози та віддалиться у пустинь замолювати гріхи, він повністю втратить право на владу, оскільки трон отримає Гамлет – законний правитель. Саме тому Клавдій замислює вбити Гертруду та пасинка. У такому разі він отримає спадщину дружини і стане єдиним володарем Данії. Однак цього не буде, якщо Гертруда піде до монастиря, а Гамлет залишиться живим.

Характерно, що сумароківський принц не виїжджає з міста, а Клавдій не намагається його будь-куди спровадити. Гамлета намагаються вбити дома, що також відповідало російській дійсності тих часів, коли невгодних спадкоємців саджали у в'язниці чи відправляли до монастирів, цілі родини зсилали на Північ або до Сибіру. Тож відправлення героя до чужих земель для того, щоб вбити, було для глядача незрозумілим: адже розправитися з ним можна і вдома. Адже свіжою ще була пам'ять про трагічну долю царівни Софії та родини Анни Леопольдівни, а також законного спадкоємця трону Іоанна Антоновича.

Сумароківський Гамлет, розуміючи ворожість Клавдія, певний час намагається уникнути прямого протистояння. Вони з Офелією мріють залишити місто і жити подалі від безчинств вітчима. У важкі часи молоді люди, про взаємне кохання яких відомо і батькам, і Клавдію, сподіваються знайти спасіння у добровільному вигнанні. Офелія нагадує Гамлетові:

*Коль много раз мои ты слезы отирал,
Которы ты своим несчастьем извлекал,
Как мы супружества, которого желали,
Во граде сем иметь уже не уповали?
Ты был отечество свое покинуть рад
И убежать со мной в какой незнатный град,
Хоть в самый дальний край пространная вселенной,
И жить в убожестве, в любви уединенной
Там, оба пременив несчастных имена, –
Где делися вы, те драгие времена?
Вы в горестях, в слезах еще мне сладки были,
И безмятежну жизнь несчастливym сулили.
А днесь, когда берет любовник мой венец,
Приятным мыслям всем приходит, ах! конец.
За что ты пременил те мысли в мысли люты?*³⁰

Закохані мріють про скромне буття пересічних людей, далеко від міської метушні та боротьби за трон, добре усвідомлюють труднощі життя, в якому вони стануть іншими, змінять навіть імена, але зрештою стануть щасливими. Таких метаморфоз їм вдається уникнути, однак Офелія все ж таки стикається з проблемою вигнання. Це – вигнання із серця Гамлета (до чого, принаймні, деякий час прагне герой) через те, що її батько виявляється посібником тирана.

Помста сумароківського Гамлета спрямована як на Клавдія, так і на виконавця його волі Полонія, тому він намагається змінити своє ставлення до Офелії – доньки

³⁰ Там само.

ворога. Підкорюючись обов'язку, він має покарати злочинця і всіх його домочадців (у Росії XVII ст. прийнято було карати всю родину винуватого перед престолом). Саме цим, власне, і мотивує Сумароков підкреслено жорстоке ставлення Гамлета до коханої. В цей час їй погрожує реальне вигнання – заслання. Однак Гамлетові почуття протистоять його розумові, тож остаточно відмовитися від Офелії він не може.

Шекспірівський герой вбачає в обраниці доньку Евфая, принесену в жертву по волі батька. У Сумарокова мотив дочірньої жертвності намічений у річищі класицистичного конфлікту почуття та обов'язку. Офелія має жертвувати своєю долею заради батька, але така жертва для неї є важкою і вкрай небажаною (від заміжжя з Клавдієм вона відмовляється). Смерть Полонія звільняє її від будь-яких обов'язків перед ним.

Створюється досить цікава, певно мірою дзеркальна ситуація: Гамлет живе думкою про помсту за батька і саме цим керується у своєму ставленні до Офелії. Полоній накладає на себе руки, бо не здатен більше протистояти Гамлетові, але про помсту з боку Офелії й мови бути не може, оскільки її батько – злочинець, який сам зробив свій вибір. Він покараний Богом, тому й обов'язок перед ним єдиний – оплакати та поховати, після чого можна вийти заміж за Гамлета.

Я все исполнила, что дочери надлежало:

Ты само, Небо, днесь Полонья покарало!

Ты, Боже мой! ему был долготерпелив!

*Я чту судьбы Твои! Твой гнев есть справедлив!*³¹

Після викриття усіх підступів Клавдія та само-вбивства Полонія всі перепони до щастя Офелії й Гамлета зникають, і разом з короною законний спадкоємець трону отримує можливість одружитися з

³¹ Там само.

коханою. Шлях до монастиря їй заказаний. Вона повинна стати дружиною Гамлета: рід має продовжуватися. Трон дістається законному спадкоємцеві і має бути переданий його синові. У цьому логіка фіналу трагедії Сумарокова.

Попри закони жанру у ній відсутня трагедійна розв'язка, перемагає розум, справедливість, добро. З розвитком подій сумароківський герой поступово розширює уявлення про свій обов'язок. Спочатку він має помститися за смерть батька. Але батько був королем, тож потрібно повернути трон і закон у свою країну. Отже обов'язок сина полягає не лише у помсті Полонію і Клавдію, а й у розумному та законному правлінні.

У Шекспіра цей мотив відсутній, більш того, після загибелі всіх героїв, що могли претендувати на престол Данії, його займає представник іншої династії. У Сумарокова, у відповідності до тогочасної політичної ситуації в Росії, трон отримує законний спадкоємець. І це можна вважати своєрідним виправданням правління Єлизавети Петрівни.

Хепіенд, звісно, суперечив жанровому канону трагедії, але навіть найжорсткіші критики – Ломоносов і Тредіаковський – можливо, з причин далеких від літератури, не зробили з цього приводу жодного зауваження.

Аналіз написаної за шекспірівськими мотивами трагедії О. Сумарокова дозволяє говорити, що проблема вигнання позначилася як на змісті, так і на долі цього твору, який під впливом зовнішніх обставин (насамперед політичних) на довгий час був вилучений із російського театрального репертуару. Суттєва транс-формація образів шекспірівських героїнь у п'єсі «Російського Расіна» мотивована не тільки і не стільки класицистичним драматургічним каноном, скільки історичною і соціокультурною ситуацією, адже автор розраховував на те, що його твір матиме вплив на імператрицю.

УДК 821.512.161

Прушковська Ірина
(Київ)

Турецький шекспірівський дискурс

У статті досліджено шляхи «входження» Шекспірового слова до турецької культури і літератури зокрема. З'ясовано, що ознайомлення турецького соціуму з творчістю Великого Барда відбулося передусім завдяки діяльності турецьких перекладачів. Виявлено, що послаблення політичних утисків і активна європеїзація турецького суспільства, створення театральних спілок і театрів сприяли представленню творчості Шекспіра на турецькій сцені. Поява в Османській державі на початку ХХ ст. поодиноких праць, поетичних творів, присвячених великому драматургу, підтверджує, що постать Шекспіра поступово знаходить відгомін у турецькому суспільстві. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що шекспірівський дискурс має важливу ідейну, формуючу, естетичну функції в турецькій культурі.

Ключові слова: Шекспір, турецька література, переклад, театр, культура.

Творчості Шекспіра притаманний «дивовижний ореол нерозгаданої таємниці та магічної привабливості»¹ попри величезну кількість наукових розвідок, театральних інтерпретацій, наслідувань, стилізацій, адаптацій. Результати різноформатного масштабного відзначення у світі 400-ї річниці від дня смерті Шекспіра вкотре змушують переконатися у «недовивченості» його творчої особистості, багатогранності впливу класичного тексту на соціуми та їх культури, що обумовлює **актуальність**

¹ Торкут Н. Шекспірознавчий дискурс ХХ століття: специфіка і тенденції / Наталія Торкут // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 2003. – Вип. 9. – С. 73.

здійсненого дослідження. Розвиткові Шекспірівського дискурсу в турецькій культурі сприяла унікальна спроможність творчості Барда народжувати інтерпретації нових культурних сенсів у нових часопросторових координатах. **Метою** розвідки є дослідити шляхи «входження» Шекспірового слова до турецької культури і літератури зокрема, а також розглянути форми його існування у сучасних турецьких літературних текстах.

Сьогодні творчість Шекспіра впевнено увійшла до турецького наукового дискурсу. Існують розвідки літературного доробку Шекспіра в площині літературознавства (О. Есеменлі, Х. Язиджи, М.Х. Чалишкан, А. Дагистанли, Ч. Пантер), перекладознавства (Н. Деміркол, М.М. Сарма, Н. Ічоз), компаративістики (М.А. Озтюрк), психології (Ф.Г. Артукоглу, М. Коч). Функціонування шекспірівського «тексту» в турецькій літературі вперше стає предметом дослідження в українському сходознавстві, розширюючи існуючі турецькомовні розвідки, акцентуючи увагу саме на літературній площині, що обумовлює **наукову новизну** пропонованої статті.

Шекспірове слово увійшло до турецької культури, і літератури зокрема, разом із становленням турецької авторської драми європейського зразка (після 1859 р.), із формуванням таких нових для турецької драматургії жанрів, як комедія (Алі Хайдар Бей (1836–1914) – «Незалежний гість», «Балакучий перукар», «Краса») і трагедія (Намик Кемаль (1840–1888) – «Батьківщина або Сілістра», «Чорна біда»), що моделювалися за жанровими кліше західно-європейської драми².

Ознайомлення турецького соціуму із творчістю англійського драматурга відбувалося насамперед завдяки активній діяльності перекладачів («Отелло» (1870-ті) у перекладі Хасана Бедреддіна Паші і Манастирли Мегмета

² And M. Osmanlı tiyatrosu kuruluşu gelişimine katkısı / Metin And. – Ankara : Ankara üniversitesi yayınları, 1976. – S. 201.

Рифата; «Венеціанський купець» і «Комедія помилок» (1884–1887) у перекладі Орікагасизаде Хасана Сирри Бея; «Ромео і Джульєтта» і «Два веронці» (1886) – у перекладі Міхрана Бояджияна; «Гамлет», сорок два сонети (1887–1888) у перекладі Мегмета Надіра Бея). Важливу роль у знайомстві османців із творчістю Шекспіра зіграв переклад турецькою книги Віктора Гюго «Вільям Шекспір»³.

Активна європеїзація турецького суспільства на початку ХХ ст. сприяла створенню театральних спілок і театрів. З'являється нагода представити Шекспіра на турецькій сцені. Так, у 1912 р. відомий турецький режисер, актор Мухсін Ертугрул на сцені місцевого турецького театру презентує глядачам п'єсу Шекспіра «Гамлет» у власному перекладі й виконанні головної ролі. 1914 року було засновано навчальний заклад «Дарюльбедаї», одним із перших випускників якого стає Каміль Риза (псевдонім Отелло Каміль), великий шанувальник творчості Шекспіра. Із своєю трупкою він об'їздив майже всю Анатолію зі спектаклем «Помста араба» за мотивами шекспірівської трагедії «Отелло».

На користь твердження про те, що творчість Шекспіра у першій половині ХХ ст. поступово викликає резонанс у турецькому суспільстві, слугує поява поодиноких праць, поетичних творів, присвячених великому англійському драматургу. 1921 року з-під пера відомого турецького поета Тевфіка Колайли (Нейзен Тевфік) (1879–1953) з'являється вірш «Шекспір»:

*Şekispir'in bütün asarına değil, birine
Feda imiş Britanya o hikmet efserine.
Ne muhteşem, ne derin bir mehabet-i takdir,
Yeter bu İngiliz'in ilme aşkını tasvir.*

³ Enginün İ. Tanzimat devrinde Shakespeare: Tercümeleri ve tesiri / İnci Enginün. – İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, 1979. – S. 300.

*Revân eder acı sözlerle tayf-ı hikmetini,
Bu serzeniş ile sezmiş vatan muhabbetini.
Британія схиляється перед творчістю
Цього вінця знань.
Яка чудова похвала,
яка любов англійців до науки
І тане у глибині часу
Ця смута і любов до батьківщини⁴.*

1934 року Дженап Шахабеттін друкує книгу «Вільям Шекспір», у якій вперше турецькою мовою представлено біографію, життєвий та творчий шлях Шекспіра⁵. За представлення Шекспіра турецькому читачеві/глядачеві беруться відомі турецькі літератори: Халіде Едіп Адивар, Сабахаттін Еюбоглу, Улькю Тамер, Джан Юджель, Міна Урган, Берна Моран, Талат Саїт Халман.

У 60–70-ті рр. ХХ ст. в Туреччині спостерігається спад зацікавленості творчістю Шекспіра з причин радикального переосмислення традиційних культурних цінностей та сприятливих політичних і культурних умов для ствердження національної ідентичності. Вересневі ж події 1980 р. (військовий переворот) стають відправною точкою політичних і культурних змін, що спровокували набуття турецькою літературою «заблокованого характеру»⁶. У 80–90-ті рр. ХХ ст. турецька література, й драматургія зокрема, переживає «тематичну» кризу, зумовлену політичними та економічними проблемами. У цей час автори п'єс намагаються художньо осмислити

⁴ *Tevfik N. Şekspir / Neyzen Tevfik // Antoloji*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.antoloji.com/neyzen-tevfik/siirleri/ara-/siral-/sayfa-4/>.

⁵ *Avcı Z. Şekspir'den Shakespeare'e: Üstadın Anadolu macerası / Zeynep Avcı // BBC Türkçe*, 7 Mayıs 2014 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/05/140507_shakespeare_anadolu_zeynep_avci.

⁶ 12 Eylül ve Edebiyat [Електронний ресурс] // 12.09.2009. – Режим доступу : <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/12-eylul-ve-edebiyat>; *Türkeş A.Ö. Darbeler; Sözün Bittiği Zamanlar / A. Ö. Türkeş // Nece Hayat, Edebiyat, Siyaset*. – 2004. – Özel Sayısı : S. 90/91/92. – İstanbul, 2004. – S. 430.

сучасну ситуацію, вдаючись до мови алюзій, активізується історична та історико-біографічна драма, зростає інтерес до світової драматургії (К. Гольдоні «Слуга двох панів», М. Гоголь «Ревізор», Е. Йонеско «Король умирає») і шекспірівської зокрема («Король Лір», «Гамлет»)⁷.

Окрім сценічних адаптацій творів Шекспіра чи не вперше доробок Великого Барда починає функціонувати у турецькій літературі як інтертекст. Так, один із найпопулярніших сучасних поетів, новелістів Туреччини Муратхан Мунган, який активно травестує відомі образи, насичує цитатами й відсиланнями до творів класиків світової літератури, не оминає увагою й творчу особистість Шекспіра. В оповіданні «Корабель Стельяноса Хрисопуласа» зі збірки «Сорок кімнат» (1987) турецький письменник формує маргінальний образ молодого драматурга на ім'я Шекспір. У містечку, куди має прибути корабель з головною героїнею Антигоною, готується свято. А до свята – спектакль «Дванадцята ніч» «молодого драматурга на ім'я Шекспір»⁸. У романі «Високі підбори» (2002) вживане автором ім'я Великого Барда асоціативно проектує образ знаної, відомої людини: «Сінан був наче дитина. Йому завжди хотілося бути кращим, першим... Можливо, усі митці такі. Знаю, що він багато із собою боровся, але йому дуже хочеться, щоб тільки про його особистість і говорили. Не можна вихваляти когось у його присутності, якщо до цього не сказати приємні, хвалебні слова на його адресу. Навіть якщо йдеться про Шекспіра!»⁹.

⁷ Şener S. Cumhuriyet'in 75 yılında Türk tiyatrosu / Sevda Şener. – Ankara : Türkiye iş bankası kültür yayınları, 1998 – S. 200.

⁸ Mungan M. Kırk oda / Murathan Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2014. – S. 24.

⁹ Mungan M. Yüksek Topuklar / Murathan Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2014. – S. 436-437.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Досить неординарним з точки зору поєднання образів є оповідання М. Мунгана «Гітлер та Гамлет». Автор розкриває ідею представлення образів на початку твору: «Виявляється, що дядько Гамлета, якого той ніяк не міг убити, – Гітлер. Ось із цього твердження і випливає вся суть оповідання»¹⁰. В оповіданні дія розгортається навколо Автора, Режисера, Гамлета. М. Мунган змальовує складний процес «творіння» художнього слова, його герой – Автор, «проаналізував різноманітні наукові статті, режисерські постановки, ознайомився із спогадами акторів і режисерів світових театрів, аби намалювати у своїй уяві власного Гамлета»¹¹. Режисер презентує глядачам п'єсу про Гамлета, створюючи атмосферу нескінченного театрального процесу: сцена, на якій виступає Гамлет, завішена декількома завісами, тоді як для одного кола глядачів та чи інша дія скінчилася і Гамлет йде за куліси, розпочинається дія для інших, тих, хто знаходиться по інший бік сцени. У Гамлета немає і хвилини відпочинку, не існує «закулісного життя», він постійно переміщується з одного театрального простору до іншого, отримуючи оплески від нової глядацької аудиторії.

М. Мунган екстраполює головного героя – Гамлета на ХХІ ст. і наділяє його чарами вічності. Гамлет, спостерігаючи за процесом творення Автором літературного шедевра, висловлює власну думку щодо свого існування у творі в якості героя. Він підказує Авторові, що вже застарий для ролі Гамлета¹², що відчуває страшенну втому, роздратування, які накопичилися за стільки століть¹³, разом із тим усвідомлює свою велич, адже живий і через

¹⁰ *Mungan M. Yedi kapılı kırk oda / Murathan Mungan. – İstanbul : Metis yayınları, 2013. – S. 231.*

¹¹ *Ibid. – S. 233.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid. – S. 234.*

«чотири, п'ять століть»¹⁴. Гамлет М. Мунгана із мечем у руці полює на Гітлера, але замість нього вбиває Полонія, який оживає у кожній новій дії уявного спектаклю. Гамлет ніби благає Автора припинити цей жахливий коловорот, аби не згадувати про скоєне¹⁵, він боїться болю, який переслідуватиме його й після смерті, адже, якщо є тінь померлого, то є й існування, а існування – біль¹⁶.

Муратхан Мунган зображує Гітлера тінню часу, віддзеркаленням негативних сторін людської сутності: «Королева, вдивляючись у величезне дзеркало, бачить відображення Гітлера. Вони зустрічаються очима, впізнаючи у глибині поглядів той бруд, який притаманний їм обом...»¹⁷. Гітлер, як і Гамлет, чекає за кулісами на свій вихід, але, як зазначає М. Мунган, його куліси – то історична межа, а історія, на відміну від справжнього мистецтва – вмирує, тож його герою не варто плекати надії на вічність, на яку заслуговує Гамлет¹⁸.

Відомий турецький драматург Більгесу Еренус (1943) у п'єсі «Радощі болю» (1991) розробляє одну з традиційних тем світової літератури – тему «людини на переломі історії», її самоідентифікації, морального вибору – і свідомо апелює до Шекспірового досвіду художнього осмислення цієї проблеми. За основу сюжету взято події 12 вересня 1980 р. та їх вплив на долю чотирьох молодиків. Чи не вперше в історії турецької драматургії у цьому творі репрезентовано розгалужений сюжет: паралельно розвиваються кілька сюжетних ліній, пов'язаних із долею кожного з персонажів, які водночас мають точки перетину. Зачин п'єси формує інтрига навколо

¹⁴ Ibid. – S. 239.

¹⁵ Ibid. – S. 253.

¹⁶ Ibid. – S. 271.

¹⁷ Ibid. – S. 252.

¹⁸ Ibid. – S. 274.

фотографії трьох юнаків. Усі троє – за демократизацію суспільства, за зміну політичних установ. Позиція четвертого, який знімає на плівку, невідома. Це теж один із нових прийомів, введених Б. Еренусом: інтрига, яку не розкрито до кінця п'єси. Образи історичного часу умовно поділяють твір на дві частини: до військового перевороту і після. Це дає можливість вмонтувати у твір елементи детективу: дівчина, яка знаходить фотокартку, намагається дізнатися, що сталося із тими молодими людьми, як склалося їхнє життя. Розв'язка кожної з сюжетних ліній драматична, адже військові події в Туреччині назавжди змінили долі людей. Перший юнак перетворюється в антигероя, ставши після відомих подій багатієм, що ладний за «зелені» продати душу. Другий перерізає собі вени, не витримавши знущань у в'язниці, а третій при звичаюється до алкоголю, усвідомивши, що всі його намагання випускати революційний журнал зійшли нанівець. Щоб створити певне послання молодому поколінню й «пом'якшити» трагічний фінал, автор розробляє оптимістичний варіант: дівчина намагається повернути мрії і сподівання третьому юнакові, вважаючи, що легше вилікувати хвору на алкоголізм душу, ніж змусити багатія повернути собі совість. П'єса не лише сучасна за змістом, а й акцентовано національна, її сюжет пов'язаний із ключовим моментом турецької історії.

У «Радощах болю» Б. Еренус пропонує кілька ймовірних поведінкових моделей (пасивність, агресія) в умовах політичної кризи і при цьому творить символічний образ дівчини як вищого судді з майбутнього, збагачуючись життєвою мудрістю Шекспіра. Проте ця дівчина – туркеня, яка є свідком військового перевороту 1980 р. в Туреччині і яка прагне допомогти пред-

ставникам своєї нації вистояти на шляху руйнації цінностей¹⁹.

П'єса «Антоніус, Клеопатра» Орхана Гюнера (1992) – алюзія на трагедію «Антоній і Клеопатра» В. Шекспіра. Антоніус О. Гюнера – великий завойовник, до нестями закоханий у Клеопатру, який володіє принаймні двома західними мовами – французькою і англійською. Дещо іронічний образ «героїчного» полководця формують широко відомі комунікативні кліше обома мовами:

Клеопатра: Починай ти.

Антоніус: Ні, прошу.

Клеопатра: Я прошу.

Антоніус: Ladies first!²⁰.

І Антоніус, і Клеопатра, і навіть Цезар, незважаючи на впізнавані імена, є масками, за якими ховаються образи сучасників. Так, Цезар піклується про стан сучасного турецького театру, драматургії, намагаючись переконати інших у важливості зберегти їхній високий рівень: «Цезар: Стривайте, ви не можете вбити глядача. Думаєте, легко сьогодні виховувати справжніх шанувальників мистецтва? Це ж такі примхливі люди, які всюди можуть насолодитися чимось цікавеньким: і в супермаркетах, і на стадіонах, і по телевізору»²¹. Дія твору відбувається переважно у спальні, занадто відверті сцени, детальне змалювання саме фізичної насолоди в рази применшує алюзивність на класику, чимраз виразніше формуючи сучасний світ сприйняття відносин між протилежними статями. І лише історично відомі факти у вигляді окремих реплік-вкраплень переадресовують читача до першотвору. П'єсу Орхана Гюнера можна

¹⁹ Erenus B. Acılar şenliği / Bilgesu Erenus. – İstanbul : Akış yayıncılık, 1991. – 79 s.

²⁰ Güner O. Toplu oyunları 1. / Orhan Güner. – İstanbul : Mitos boyut yayınları, 1996. – S. 90.

²¹ Ibid. – S. 92.

схарактеризувати як постмодерністську гру в трагедію, у якій немає чітко визначеного конфлікту, гостроти, глибокого філософського змісту.

Неджаті Джумали у п'єсі «Батьківщино, батьківщино» (1990) вводить у репліки персонажів фрагменти світового інтертексту, зокрема алюзію на шекспірівські трагедії, унаочнюючи таким чином літературну атмосферу зображеної доби, розширюючи часові межі сприйняття явищ турецької драматургії:

Кемаль (До Меліка): Як ти? Чому на порозі стоїш, не проходиш?

Ей, Меліку, Меліку

Чому кишені діряві?

(Сміється) Чи краще так:

Ей, Меліку, Меліку,

Хто збив тебе з пантелику?²²

У передмовах до більшості своїх творів відомий турецький драматург М. Байдур (1951–2001) висловлює подяку як турецьким митцям, так і представникам світової культури, зокрема Шекспіру, окреслюючи в такий спосіб власну лектуру й зазначаючи, що без знайомства з їхніми творами його п'єс могло б і не бути²³. У деяких творах М. Байдура наявний шекспірівський дискурс, який задає певний тон сучасному тексту. Так, у п'єсі «Вершник у масці» (1990) одна з героїнь стверджує, що під маскою таємничого героя ховається чоловік, дуже схожий на Шекспіра²⁴.

Турецька дослідниця Зейнеп Авджи у статті «Від Шекспіра до Shakespeare: анатолійські пригоди майстра слова» (2014) наводить цікаві факти, пов'язані із функціонуванням творчості Шекспіра у турецькому

²² *Cumalı N. Bütün oyunları 2 / Necati Cumalı. – İstanbul : Cumhuriyet kitapları, 2004. – S. 636.*

²³ *Baydur M. Tiyatro oyunları / Memet Baydur. – İstanbul : İletişim yayınları, 2009. – S. 12.*

²⁴ *Ibid. – S. 280.*

драматургічному і телевізійному просторах: Айла Алган – одна з небагатьох актрис, що зіграли Гамлета. Так, з 1962 по 1965 рр. у Стамбульському місцевому театрі під режисурою Мухсіна Ертугрула вона грала і Гамлета, і Офелію²⁵. 1976 року на телеекранах з'являється фільм режисера Метіна Ерксана «Жінка Гамлет або янгол помсти», головну роль в якому виконала Фатьма Гірік. Фільм отримав визнання як на батьківщині, так і за кордоном завдяки участі у міжнародних кінематографічних фестивалях²⁶.

1998 року в Ізмірському місцевому театрі вперше презентували повнотекстового «Гамлета». Під режисурою Ишила Касапоглу п'єса тривала близько семи годин²⁷. Бюлент Емін Ярар – єдиний турецький актор, який зіграв усі ролі з «Гамлета» в одній виставі (2003 р., Стамбульський Державний театр)²⁸. У 2013 році режисером Гюльшахом Оздеміром Коркюреком було представлено широкому загалу короткометражний документальний фільм «Бути Шекспіром у Туреччині», який починається сим-волічною фразою: «Бути чи не бути?»²⁹.

Вкотре переконуємося, що Бард з Ейвона – творець на «всі часи» (Бен Джонсон) і всі народи. Шекспірівський дискурс має важливу ідейну, формуючу, естетичну функції в турецькій культурі. Завдяки численним перекладам, переспівам, представленню на турецькій сцені творчості великого англійського драматурга турецький літературний і мистецький простори мають у своїй основі міцну «цеглину» англійської культури.

²⁵ *Avci Z. Op. cit.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

УДК 82=161.2

*Лановик Мар'яна, Лановик Зоряна
(Тернопіль)*

Український Гамлет як європейський прорив національного самовизначення

У статті на прикладі низки художніх творів (М. Рильського, М. Бажана, О. Тарнавського та ін.), наукових (І. Франка, О. Тарнавського та ін.) та публіцистичних (Д. Донцова, Є. Маланюка, М. Хвильового) праць аналізується динаміка й еволюція рецепції та інтерпретації образу Гамлета і концепції гамлетизму в українській літературі першої половини ХХ ст. Простежуються різні рівні осмислення Гамлетівського дискурсу в широкому контексті історичних подій епохи. Основна увага звернена на специфіку реінтерпретації концепції гамлетизму в українській літературі діаспори в її неперервному діалозі з материковою літературою, а також на відновлення історичної правди в історії постановок драми Шекспіра на українській сцені. Наголошується на причинах заборони постановки «Гамлета» українською мовою та на значенні її втілення для утвердження європейського вектора розвитку української культури.

Ключові слова: *гамлетизм, рецепція, український Гамлет, театральні постановки «Гамлета», Іван Франко, Євген Маланюк, Остап Тарнавський.*

Шекспіровий Гамлет справедливо вважається осердям авторських міфів літератури Заходу, адже з багатьох образів, що у певні часи та за певних обставин прочитуються як символи, архетипи, знаки епохи, його неослабний пульсуючий магнетизм не виявляє ознак згасання. Навпаки – від часу створення «Гамлета» і до сьогодні можна чітко простежити траєкторії культурологічних міфологізацій, де кожна національна література

Європи позначена певним типом гамлетизму, який по-новому виявлявся в умовах різних ментальних та ціннісних орієнтацій. Саме ці нові прочитання класичного твору В. Шекспіра виявляють **актуальність** сучасних досліджень.

Наукова новизна запропонованої розвідки полягає у з'ясуванні рецепції та осмисленні образу Гамлета і концепції гамлетизму (у різних її виявах) в українській діаспорній художній літературі та публіцистиці на тлі історичних подій ХІХ – першої половини ХХ ст. та у неперервному діалозі з українською материковою літературою.

Широкий спектр значень образу Гамлета та їх можливих прочитань закладений в оригіналі. Гамлетизм постає як багатоплощинна ситуація вибору: у що вірити, чому поклонятися, що цінити, як ставитися до добра і зла, справедливості і несправедливості, кохання, життя і смерті – що у підсумку становить ситуацію трагічних пошуків істини, сенсу існування.

Гамлетизм на сьогодні сприймається як своєрідний лейтмотив західної культури. Однак можна простежити певну відмінність у сприйнятті гамлетизму як індивідуального прояву митця, коли він виливається у конфлікт окремої особистості й світу, становлячи трагедію окремої людини, що не належить своєму часові (Г. Блум¹ вважає, що саме Шекспір у «Гамлеті» винайшов таке поняття, як особистість), та гамлетизму як вияву узагальнення певних домінант цілого покоління чи нації, що загострюється у час нездоланих конфліктів, які усвідомлюються необхідністю боротьби з дійсністю та безсиллям це зробити.

До певних спостережень спонукає також контраст, який виявляється у сприйнятті образу Гамлета імперськими та бездержавними літературами. Зокрема,

¹ Bloom H. Hamlet / Harold Bloom // Bloom Harold. Shakespeare / The Invention of the Human – London : Forth Estate, 1998. – P. 383-434.

відомий скептицизм чи «перелицювання» образу Гамлета у французькій літературі, що, очевидно, закорінений у традицію вольтеріанства (як відомо, Вольтер недолюблював Великого Британця, вважаючи його образи варварськими і грубими). Показовими у цьому сенсі були також подібні тенденції у сприйнятті в Російській Імперії, навіть в особі її «кращих умів». Таким був вирок «безплідному», сповненому вад, суперечностей і помилок Гамлету, висловлений І. Тургенєвим: «Гамлети достоєнно є некорисними для маси, вони їй нічого не дають, вони їй нікуди вести не можуть, тому що самі нікуди не йдуть... вони нічого не знаходять, нічого не винаходять і не залишають за собою сліду, окрім сліду власної особистості, не залишають за собою справи»².

Натомість гамлетизм літератур поневолених суголосний із романтизмом літератур, що перебувають під гнітом: цитуючи В. Хезлітта, Г. Блум підтверджує його думку, що явище романтизму значною мірою було породжене образом Гамлета, і що романтики могли з упевненістю визнати: «ми – це ті, хто є Гамлетом»³. Романтизм підневільних націй – це завжди звернення у минуле, в історію, зосередженість на втраченому (коли привиди минулого закликають до помсти); це завжди сторінка історії в трагічну епоху, існування нації на межі життя та смерті, часто позначена розчаруваннями і крахом ілюзій. Тоді трагізм образу Гамлета нашаровується на трагізм історичної ситуації, доповнюється трагізмом долі авторів, закорінених у шекспірівське світочуття. Такий тип гамлетизму часто постає як прагнення свободи і змін, як конфлікт особистості та системи, коли «час звихнувся», а «весь світ – тюрма»; водночас – безсилля кращих людей «не свого» часу в

² Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. / Тургенев Иван Сергеевич. – Москва – Ленинград : Наука, 1964. – Т. 8. – С. 179-180.

³ Bloom H. Op. cit. – P. 413.

намаганнях цей час направити, де «пророча готовність» не може подолати «таємних законів подій».

Прикметним у цьому зв'язку є розуміння того великого протистояння, яке відчували гноблені літератури у прагненні мати «свого Шекспіра», перекладеного рідною мовою, мати «свого Гамлета» – поставленого на сцені, як свідчення причетності до спільної долі Західної культури. Українська культура, що постійно розривалася між східними та західними впливами, відчувала цю напругу особливо гостро. Щодо польських впливів, то не зайвим буде згадати, що перша польська постановка «Гамлета» відбулася саме у Львові 1816 року, де в афіші трупи Антона Змієвського, львів'янина за походженням, було зазначено, що переклад з англійської мови на польську зроблено через німецький посередник. Як вказував Валер'ян Ревуцький у своїй короткій розвідці «До історії українського “Гамлета”», ця постановка набула широкого розголосу й в українському середовищі: «Після цього протягом дев'ятнадцятого століття на сценах різних міст України відбувалися численні вистави «Гамлета» за участю найвизначніших акторів, з яких треба зазначити Е. Россі (в італійській мові), Л. Берная (в німецькій), російських трагіків П. Мочалова, М. Рибаківа, М. Іванова-Козельського та інших»⁴. Однак тоді про власне українського «Гамлета» не можна було й помислити.

Найпромовистіші епізоди початку цього протистояння – від відлуння мотивів та образів Великого Барда в українському письменстві часів самого Шекспіра і до культурного відродження України – окреслив І. Франко, котрий у своїй статті «Шекспір в українців», що вперше була опублікована німецькою мовою 18 квітня 1903 року у віденському тижневику «Die Zeit», з цього приводу

⁴ Ревуцький В. До історії українського «Гамлета» / В. Ревуцький // Клен Ю. Твори: в 4 т. / Фундація ім. Ю. Клена. – Т. 4. – Торонто, 1960. – С. 7-8.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

писав: «Звичайно, від цих примітивних початків до пізнання самого Шекспіра було ще далеко, дуже далеко. До цього часу треба було ще перейти широке море крові і злиднів, так звану добу руїни, що виповняє майже цілу другу половину XVII ст., яка Україну по цей бік Дніпра перетворила майже в пустелю. Опісля треба було пережити ще одне століття важкої недуги й обезсилення, поки під кінець XVIII ст. не стали прокидатися перші паростки нового відродження української літератури, цим разом значно певніше, чим попередніми часами, основані на чистій народній мові і сучасних демократичних принципах. А потім треба було ще одного століття, під час котрого «молода» українсько-руська література могла розвиватися тільки поволі і в найважчій боротьбі за своє існування. Та це століття тягнулося чортівськи довго, і воно не минуло ще й досі, і є признаки на те, що воно може потривати навіть 150 літ або ще й довше!»⁵. Зайве, мабуть згадувати, що це було століття емських і валуєвських указів, тюрем і заборон.

Утім, боротьба за український голос в Європі тривала, з приводу чого І. Франко далі у своїй статті зазначав: «Як виглядала ця боротьба за існування, можна пізнати вже з цього факту, що найбільший поет цієї «молодої» української літератури, Тарас Шевченко, щойно серед мертвих киргизьких степів за Аральським озером, куди його за написання одної вільнодумної поеми було заслано на довічну військову службу в карній роті (з одночасною забороною що-небудь писати або малювати), поневолі знайшов час на студії творів «божественного Шекспіра» в російському перекладі»⁶. Саме у цей час у листі до А. Лизогуба від 11 грудня 1847 р. Шевченко писав: «Якщо знайдете в Одесі

⁵ Франко І. Шекспір в українців / Іван Франко // Франко І. Зібр. творів: у 50-ти т. – Т. 34. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 381.

⁶ Там само. – С. 381-382.

Шекспіра, переклад Кетчера..., то пришліть ради розп'ятого за нас, бо, ей-богу, з нудьги одурію».

Українські варіанти Шекспіра, зокрема й «Гамлета», поставали у великому протистоянні. У «Передмові» до Кулішевого перекладу трагедії «Гамлет, принц датський» (Львів, 1899) І. Франко згадує про перших перекладачів драми – Павлина Свенціцького – поляка, родом з України, який у 1865 р. в 3-5, 7-9 числах «Ниви» опублікував перший акт української версії «Гамлета, датського королевича», зроблений з польського посередника; а також Михайла Старицького, який в 1882 р. у Києві видав перший повний віршований переклад «Гамлета». Очевидно, І. Франко не знав про переклад, зроблений у проміжку між двома вказаними Ю. Федьковичем, який, не володіючи англійською мовою, робив його з німецького посередника. Також, мабуть, не знав про те, що до публікації перекладу М. Старицького, узимку 1873 року в Києві, усупереч численним заборонам, аматорським театром двічі було здійснено постановку «Гамлета», до якої музику написав М. Лисенко: вперше – у домі Мозера на Хрещатику, вдруге – у домі А. Кониського на Бібіковському бульварі. Ролі виконували: Гамлет – М. Старицький, Офелія – О. Лисенко, Полоній – М. Лисенко, королева – О. Щітковська⁷. Хоча вистава була поставлена лише в уривках, її можна вважати репетицією до повнокровного українського втілення «Гамлета».

Саме, як вказує І. Франко, переклад М. Старицького викликав шквал протидії з боку російських критиків, які були проти українських перекладів закордонних письменників. Про тональність їхніх думок свідчать вже самі назви статей: «Гамлет в постолах» (газ. «Киевлянин»,

⁷ Ваніна І. Шекспір на українській сцені / І. Ваніна. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – С. 23.

1882 р., № 323), «Новые способы обработки языка» (газ. «Одесский вестник», 1883, 26). Згодом з цього приводу І. Франко зазначав: «Скільки пригадую собі, російська критика, мало тямуча, а то й кермована злою волею, кинулась була на д. Старицького за сей переклад, закидаючи йому богзна-яке кування слів. Перечитуючи тепер його переклад, ми переконуємося, що ті закиди були в найбільшій часті неоправдані»⁸.

П. Куліш – знаковий український романтик почав перекладати Шекспіра саме з трагедії «Гамлет», яку, за визначенням І. Франка, вважав «найгеніальнішим твором Шекспіра». Переклад П. Куліша І. Франко оцінював досить високо, вважаючи, що Куліш «дав нам переклад, з яким можемо без сорому показатися в концерті європейських перекладачів великого британця. ... Вже те одно, що Куліш своїм перекладом відкриває перед нами широкі перспективи, куди може дійти наша мова своїм багатством, своєю мелодійністю та різноманітністю свого ритму, – вже те величезна його заслуга»⁹. Саме з «Гамлета» розпочався великий задум: «Шевченків товариш по праці й недолі П. Куліш, був тим, хто довгі літа після Шевченкової смерті постановив дати українському народові перший повний переклад творів Шекспіра»¹⁰. У вище згаданій праці «Шекспір в українців» І. Франко описує ситуацію, чому, на той раз уже через польські ідеологічні підступи та інтриги, цьому задуму не судилося здійснитися. І лише через два роки по смерті П. Куліша в його архіві вдалося віднайти десять драм Шекспіра у повному перекладі українською мовою та видати їх за кошти «безіменного добродія», який

⁸ *Франко І.* Передмова [до видання: Уільям Шекспір, Гамлет, принц датський] / Іван Франко // Франко І. Збір. творів: у 50-ти т. – Т. 32. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 168.

⁹ Там само. – С. 169.

¹⁰ *Франко І.* Шекспір в українців ... – С. 382.

пожертвував на їх видання 4000 флоренів. Потім же цей добродій призначив ці кошти разом із прибутком з видання на створення фонду імені Шекспіра «з метою сприяти появі добрих перекладів на українську мову класичних творів чужих літератур»¹¹. Цим проектом опікувалися представники «Старої громади», і прикметно, що новий етап українського культурного відродження теж проходив під знаком Шекспіра.

У підсумку І. Франко акцентував і той факт, що «В Росії годі було й думати про друк цих перекладів; там ще й досі залишається в силі указ від 16 травня 1876 року, який забороняє всі переклади з чужих мов на українську. Тому-то й решта Кулішевих перекладів Шекспіра появилися у Львові»¹².

Не зайвим буде згадати, що й з приходом на українські землі радянської влади, попри позірну зміну орієнтирів щодо національної політики, цей указ не втрачав своєї сили і дієвості. Промовистим свідченням того, як російська інтелігенція ставилася до української мови є цитований у праці М. Хвильового «Україна чи Малоросія?» лист найбільш «демократичного» із літературного середовища Сталіна – російського пролетарського письменника Максима Горького, написаний у відповідь на лист українського пролетарського письменника Олекси Слісаренка із пропозицією перекласти його повість «Мать» для українського «молодняка» хоча би у скороченому вигляді. «Уважаемый Алексей Андреевич, я категорически против сокращения повести «Мать». Мне кажется, что и перевод этой повести на украинское наречие тоже не нужен. Меня очень удивляет тот факт, что люди, ставя перед собой одну и ту же цель, не только утверждают различие наречий – стремятся сделать наречие «языком», но ещё и угнетают тех

¹¹ Там само. – С. 385.

¹² Там само.

великороссов, которые очутились меньшинством в области данного наречия. При старом режиме я – посильно – протестовал против таких явлений. Мне кажется, при новом режиме следовало бы стремиться к устранению всего, что мешает людям помогать друг другу. А то выходит курьёзно: одни стремятся создавать «всемирный язык», другие – действуют как раз наоборот. А. Пешков»¹³. У 1934 році Олекса Слісаренко був заарештований, а у 1937 р. розстріляний разом із 1111 представниками української культурно-мистецької і політичної еліти у Сандармосі.

У 20–30-х роках ХХ століття більшість української, просвітолюбсько налаштованої інтелігенції було знищено. Багато з представників «Розстріляного Відродження» відчували тяжіння Шекспірового магнетизму щодо неповоротності долі. Були й ті, які відкрито намагалися осмислити ситуацію, що склалася в Україні, крізь призму гамлетівського світочуття.

Так, у 1919 р. М. Рильський пише поезію «Як Гамлет придивляюсь я до хмар» (що пізніше увійшла до збірки «Під осінніми зорями», 1926). У ній він роздумує про призначення митця. Тут образ Гамлета постає як внутрішній протест проти догідництва, фальші і лицемірства у мистецтві, водночас проти приписів, якими має керуватися письменник: «*Не слухай, принце, непотрібних слів / Улесливо-брехливого вельможі*»¹⁴. Подібна позиція була спільною для українських неокласиків, що відкидали можливість того, щоби справжнє мистецтво служило політиці, тим більше, радянській ідеології. У 1922 р. у збірці М. Рильського «Синя далечінь» образ Шекспіра з'являється в однойменній поезії, де

¹³ Хвильовий М. Україна чи Малоросія? / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Твори. – К. : Наукова думка, 1995. – С. 739.

¹⁴ Рильський М. Як Гамлет придивляюсь я до хмар / Максим Рильський // Рильський М. Зібр. тв.: у 20 т. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 129.

змальовано Великого Барда, перед яким «в затуманеній далі / Проходили і блазні й королі»¹⁵. У 1929 р. у творі «Принц Данський» український поет знову повертається до Шекспірового образу. Підзаголовок «Під хвилиною зневіри» вказує на тональність, в якій переосмислюється ситуація Гамлета, у той час, коли «ніч чужа і темна... І марні всі слова, – і всі пісні даремно / Грудьми кривавими у мури б'ють нічні»¹⁶. Тоді ж ще один неокласик і побратим М. Рильського по перу, М. Зеров у своєму творі «Poor Yorick»¹⁷ писав про приреченість поета бути бідним Йоріком, що має жити за приписами і писати на догоду тих, хто при владі.

У цей же час у 1928 р. з'явився твір М. Бажана «Розмова сердець», у якому, якщо аналізувати його за офіційною версією, з Шекспірового Гамлета є лише ідея сумнівів та роздвоєння особистості, а також – образ привида, який розповідає про «великий, / понурий, / імперський кабак // І розжоване серце моє!»¹⁸:

*Кожен серце кричуще своє розп'яв
На столах кабаків,
на хрестах перехресть,
І ніхто не закрив, і ніхто не сховав
Язви велику честь.
Язва віків,
язва століть,
Благословенна язва та
На тому ж небі процвіта,
Де й п'ятикутний знак горить...*¹⁹.

¹⁵ Рильський М. Шекспір / Максим Рильський // Рильський М. Збір. творів: у 20 т. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 167.

¹⁶ Рильський М. Принц Данський / Максим Рильський // Рильський М. Збір. творів: у 20 т. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 292-293.

¹⁷ Зеров М. Твори: у 2 т. / Микола Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 40.

¹⁸ Бажан М. Твори у 4 т. – Т. 1.: Поезії та поеми 1923–1983 / Передм. Л. Новиченка. – К. : Дніпро, 1984. – С. 88.

¹⁹ Там само. – С. 88.

Далі з'являються промовисті образи зламаних, пощерблених, загублених і прострелених сердець; поета, що *«частку сплачує свою / Дешевими й фальшивими словами»*; *«рабів раба і служників слуги»*, кабаків, церков і цвинтарів країн. Навіть в офіційній версії ця поема М. Бажана постає дуже неоднозначно, містить численні натяки на імперську російську і радянську дійсність щодо ставлення до людини, людської гідності. Про те, що була інша версія цього твору, ми дізнаємося з тих фрагментів національної пам'яті, які збереглися в середовищі української діаспори. Так, Є. Маланюк у своїй розвідці «З Київського Парнасу останніх літ» (1931)²⁰ в огляді тогочасних збірок М. Бажана вказує на існування у поемі «Розмова сердець» «післяслова», яке було вилучене в усіх наступних виданнях, у тому числі й відсутнє в академічному чотиритомнику автора. Однак, Є. Маланюк подає цей фрагмент скорочено. Іншу його версію знаходимо у «Розстріляному Відродженні» Ю. Лавріненка²¹, однак без останнього рядка, який, можливо, «загубився» через технічний недогляд. Відтворене із цих двох джерел «післяслово» завершувалося однозначною вказівкою на гамлетівську ситуацію:

Читальнику! Вельмишановний мій!
Невжеж насправді це лише цинічна містика,
Розхристана, без фігового листика,
Симптом моїх психостеній?
О ні, бо я не гірш од Вас
Сам знаю твердо аж на диво,
Що бачить привиди в наш час –
Невитримано і шкідливо.
Тому – це так собі, чи вправа, чи прийом,

²⁰ Маланюк Є. З Київського Парнасу останніх літ / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. – Торонто : Гомін України, 1962. – С. 269-289.

²¹ Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. Антологія 1917–1933 / Ю. Лавріненко. – Instytut Literacki, 1959. – С. 340.

*Бо вчити тут когось я не бажаю зовсім;
Аджеж не йти ж на тебе напролом,
Гамлете з спілки радслужбовців!*

Неоднозначним у цьому тексті постає й образ привида, який може бути трактовано цілком по-різному: чи-то як тінь минулого, чи-то як «привид комунізму» з першого рядка «Маніфесту», який у час написання поеми, як відомо, уже кілька десятиліть поспіль «блукав Європою» (утім, набув уже російської сутності, на що вказує старий віщмундир). Є. Маланюк та Ю. Лавріненко вкладали у цей образ ідею привида «достоевщини». Такий підхід у трактуванні підтримує сучасна дослідниця Віра Агеєва, яка вбачає у цій примарі тінь минулого із загрозою «достоевщини» як ознаки духовної небезпеки через «слабкий інстинкт духовного самозбереження»: «Розмова сердець», ця дискусія про загрозливу епідемію «російської імперської істерики», тим напруженіша, що вести її доводиться з власним же двійником»²². М. Бажан оцінює свій час як хворий духом і хоче зректися цієї хвороби розколотості й жадання самоспалення. «Часо-простір, у якому розгортається дія, з неймовірною, майже надсадною старанністю й послідовністю представлено як простір розпаду й занепаду, як відразливе нагромадження брудних, знечищених уламків і шматків, решток якогось цілковито знищеного світопорядку. Понурий колорит, означений багатьма відтінками чорно-сірого спектра..., усі поверхні й оболонки роз'їдаються брудом, слиззю, іржею, грибком, лишаями і виразками. Це світ, що втрачає форму...»²³. Від себе можемо сказати, що саме така втрата форми відповідає світові, що «вийшов з уторів».

²² Агеєва В. «Невже тільки вічно незрячий блажен?» / В. Агеєва // Агеєва В. Дороги й середохрестя: Есеї. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. – С. 137-138.

²³ Там само. – С. 142.

Далі у дослідженні В. Агеєвої йдеться про необхідність «зректися накинених впливів та повернути відібрану, затоптану й заборонену *власну традицію*, осягнути тяглість національної історії... Усе це потребує неймовірних, на межі витривалості зусиль, невинного протистояння»²⁴, – тобто, знову ж таки проблема переводиться у площину загальнонаціональну. І така можливість розглядається як історичний шанс України, можливість якого відчували високодуховні й інтелігентні сучасники М. Бажана: «Вражає наснага, з якою утверджується кредо цілого покоління, що не хоче приймати політичну поразку як присуд і остаточну втрату. Вони прагнуть виграти – так часто варійований у Миколи Бажана мотив «гри одчайної» у межевій і загрозливій ситуації – на полі культури»²⁵.

Очевидно, саме під таким кутом зору варто розглядати продовження цієї теми в М. Бажана у його поемі «Смерть Гамлета» (1932), – тобто не вважати її цілковитим радянським пристосуванством, як-то утверджено і в сучасних дослідженнях з проблем гамлетизму²⁶. У центрі проблеми твору – «блудливі блукання роздвоєних душ», які «фільтрують рідесеньку душу свою»:

Стоїш у ваганні,
 двоїшся,
 і мариш
У трансі проблем, і дилем, і оман.
І чуєш, як хтось промовляє –
товариш!

²⁴ Там само. – С. 143.

²⁵ Там само. – С. 145-146.

²⁶ Див.: Горенок Г.Ю. Гамлет і гамлетизм у європейській літературі першої половини ХХ століття / Горенок Галина Юріївна. – Дис... канд. н. зі спеціальності 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, 2007. – 222 с.

*І чуєш, як інший нашіптує –
пан!²⁷*

Автор усвідомлює, що зараз розігрується нова драма історії, нова національна драма, де син генерала, гетьманський нащадок, внук прусського юнкера стають «снобами дволичності», приречені носити «змучений грим», ховати свого двійника, мов дідівську крилатку у шафі. На таку ж долю приречені й поети, що вже не можуть заховатися у башту зі слонової кості:

*Бо снайпери чорні – залога у башті,
У башті із кості слонової рим.
І рими уміють стріляти.
І зважте –*

На кого стріляють, змагаються з ким!²⁸

Цей фрагмент, як і багато інших у поемі, звучить амбівалентно, адже автор розуміє, що слово є зброєю по обидва боки барикад. Неоднозначно постає й фінал, в якому вчувається заклик про те, щоби помер Гамлет, який вагається, а народився новий Гамлет:

*І станете в лави, де кожен робочий,
Де кожен засмаглий в боях рудокор
Навчить вас дивитися ворогу в очі,
Навчить вас застрелити ворога в лоб²⁹.*

На сьогодні, з відстані часу, мабуть, наївно було би асоціювати ці військові лави однозначно із лавами радянської армії. З огляду на інтелектуалізм М. Бажана, важко припустити, що він поставав за тих, що «вивчають скорочені курси естетики / Погромів Петлюри і кар Колчака». Однозначності нема і в самому тексті. У цьому вкотре підтверджується оцінка М. Бажана, висловлена Є. Маланюком: «До пристосуванства надається він

²⁷ Бажан М. Твори у 4 т. ... – С. 117.

²⁸ Там само. – С. 119.

²⁹ Там само. – С. 120.

досить слабо...»³⁰. Натомість є низка протиставлень: Гамлет – гамлетики (швидше за все, саме у такому трактуванні цей образ був уособленням негативних тенденцій роздвоєності і вагань у працях ідеологів української діаспори), Принц Данії – Принц Солдафонії, – *«на два стани розпався вік»*. У той час дехто з українських письменників намагався бути причетним до обох станів. Наприклад, В. Сосюра у поемі «Два Володьки» (1930), висловив трагізм роздвоєння і внутрішньої боротьби Володьки-комунара і Володьки-націоналіста. Активно публікуючи твори першого Володьки, він, водночас писав інші твори (поєми «Мазепа», «Махно», «Ваал», «Каїн», «Христос», «Розстріляне безсмертя»), які майже півстоліття чекали свого оприлюднення. Подібну форму самозбереження обрали М. Рильський, коли уже всі його побратими-неокласики були репресовані, П. Тичина, змінивши сонячні кларнети на «мальовану дудку», і той же М. Бажан.

Також твір М. Бажана «Смерть Гамлета» може бути інтерпретований по-іншому, якщо його розглядати в контексті суперечки про гамлетизм, що розгорілася в тогочасному середовищі української еміграції, де образ Гамлета став своєрідним символом інтелектуальної дискусії. Цілісну ідеологему гамлетизму виробили теоретики-вісниківці. Найбільшою мірою вона окреслена і зреалізована у доробку одного із найяскравіших представників «вісниківської квадриги» Євгена Маланюка. Еволюцію концепції українського гамлетизму можна простежити у двотомній «Книзі спостережень» (Торонто 1962, 1966), що стала підсумком усієї його громадсько-політичної діяльності. Однак праці, що ввійшли до цього об'ємного видання, визрівали і писалися вже починаючи з 20–30-х років XX століття.

³⁰ Маланюк Є. З Київського Парнасу останніх літ... – С. 273.

Суть концепції українського політичного гамлетизму стисло і чітко сформульована у вступному слові до другого тому «Книги спостережень»: «Дивна річ. Рік 1917 застав нас народом, якого мілітарний (чи мілітантний) інстинкт був безумовно живий. Ми не були звалашені нашою історією, хоч яка жорстока вона не була. Але поміж тим живим мілітантним інстинктом і тодішнім мозком народу залягала величезна відстань: інтелект не вірив інстинктові, інстинкт не знаходив інтелектуального оформлення. І звідси той *гамлетизм*, що тривав фактично більш року. А історія знає не роки, а місяці, тижні, години й навіть хвилини, які потім приходилося відпокутовувати десятиліттями, ба й століттями»³¹.

Хоча, очевидно, не Є. Маланюк був зачинателем цієї концепції, бо вже у праці Дмитра Донцова «Невільники доктрини»³², що вийшла у світ 1928 р. (і перевидана у 1958 р. в Торонто під назвою «Роздвоєні душі»), подібна думка чітко сформульована: «Розгублені, роздвоєні, знеохочені і зневірені, згрижені сумнівами, озлоблені, з надламаною душею, з розтраченими ідеалами, з безсило затиснутими кулаками, шпурнуті на коліна ворожою дійсністю, розчаровані в своїй «інтелектуальній вітчизні» Росії, розчавлені між російсько-большевицьким молотом і українсько-національним ковадлом – стоять безпорадно ці Гамлети (і просто кар'єристи ренегати) перед розбитим коритом... Веселі були зажинки, сумні обжинки!»³³.

Услід за Д. Донцовим, Є. Маланюк теж найбільшою проблемою і провиною української нації, що у буреломні

³¹ Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – Том. 2. – С. 6.

³² Донцов Д. Невільники доктрини / Дмитро Донцов // Літературно-науковий вісник. – 1928. – Річник XXVII. – Книжка IX. – Т. XCVII. – Вересень. – С. 69-87.

³³ Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов. – Львів : книгозбірня «Просвіти», 1991. – С. 92.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

1917–1918 роки втратила шанс на власну Державність, вважав її роздвоєність і нерішучість, що й окреслює терміном «гамлетизм». Він охоплює різні явища духовної культури нації: розколотість свідомості чи «двоєдушіє» (трагічним апогеєм якого стали життя і творчість геніального українця Гоголя), двомовність («двоязичіє»), роздвоєність думки, ідеологічні хитання, покірنا згода з усім, що відбувається («покивання главою») і т. п. І як наслідок: «всі аксіоми з-перед чвертьстоліття робляться з н о в у теоремами, які – протягом нового чвертьстоліття – треба буде «дискусійно» д о в о д и т и... під регіт вельми втішеного тим ворога. І знову буде «схід чи захід», «приватна власність чи колхоз», «Шевченко чи Маркс» і т. д., і т. п. І степовий Гамлет буде врочисто, всоте, втисячне, розв'язувати питання «to be or not to be?»...³⁴ І проблема не була би такою трагічною, якби не стояло питання бути чи не бути Україні сучасною н а ц і є ю?³⁵

Великою мірою ця проблема закорінена у свідомості самих українців, століттями поневолених і гноблених: «Малоросійство було, є і, певно, буде, особливо в історії культури... однією з найістотніших проблем. В сучасній стадії нашого національного життя проблема малоросійства, беручи її якнайширше, набирає гостроти «бути чи не бути»³⁶. «Національний гермафродитизм», як й інші форми роздвоєння особистості Маланюк вважає прапричиною більшості наших нещасть і невдач.

Дуже ймовірно, що М. Бажан був обізнаний із цими роздумами українських емігрантів. Як знаємо з історії, у час, коли в діаспорі велася дискусія про гамлетизм у його негативних проявах, та коли писалася поема М. Бажана

³⁴ Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1962. – Том. 1. – С. 111.

³⁵ Маланюк Є. Книга спостережень... – Том. 2. – С. 44.

³⁶ Там само. – С. 30.

«Смерть Гамлета» з її ідеєю про те, що «на два стани розпався час», в материковій Україні із першого «стану» залишалося все менше представників. Освальд Бурггардт, створивши у 1930 р. переклад «Гамлета», що майстерністю в рази перевершував версії попередників, змушений був утікати від переслідування і опинився в еміграції, а його текст на десятиліття був забутий. Окремі з тих, яких ще не зачепила хвиля репресій (вони будуть знищені кількома роками пізніше, у тому числі й Лесь Курбас, який «давав історичний початок життю Шекспіра на українській сцені»³⁷), відповідали М. Бажану у своїх творах. Такою зокрема була позиція Євгена Плужника, що полемізував із Бажаном у поезії «Ходить... все ходить»³⁸. Його слова «Господи – Боже! Которий вік!? / Принце, повірте мені, – забагато!» звучать і як століття тривання Гамлетової трагедії, і, водночас, проектується на українську ситуацію: який вік бездержавного безправ'я, тюрем і заборон, циркулярів і приписів згори? який вік української зневіри, відчуття високого поклику, пророчої готовності... і безсилля супроти замкненого кола протистояння!

Це – лише окремі промовисті приклади присутності гамлетівського дискурсу в просторі української культури «зламу віків». Безумовно, таких творів було значно більше. Приховано гамлетівські ідеї були завуальовані й у мотивах безумства та удаваного божевілля, що найгостріше постали в «Санаторійній зоні» М. Хвильового та «Народному Малахії» М. Куліша; а згодом – з новою силою виринули у час шістдесятництва. Як-от у «Гамлеті» (1968) Л. Первомайського, з посвятою М. Бажану, де утверджено ідею про удаване тихе

³⁷ Ревуцький В. До історії українського «Гамлета»... – С. 10.

³⁸ Плужник Є. Вибрані поезії / Євген Плужник. – К. : Рад. письменник, 1966. – С. 210.

божевілля, бо *«таким ще дозволяють говорити»*³⁹; утім – безвихідь та ж:

*Не боячись ні шпаги, ні отрути,
Весь вірність, саможертва й чесний чин,
На власний запит: бути чи не бути?
Загибеллю відповідає він*⁴⁰.

Суголосними у той час будуть думки й С. Голованівського у його «Гамлеті» (1967), який переосмислить проблеми лукавства, служіння владі, рабів партитури у час, коли *«бути чи не бути / вирішувати матимеш не ти»*⁴¹. Його слова *«Сто поколінь, а музика та сама, / Там сама кров на тлі тисячоліть»*⁴² теж проектується і на вікову славу Шекспірової драми, і на триваючу трагедію української нації.

Трагізм ситуації української нації перших десятиліть ХХ ст. був підсилений штучним голодомором в Україні, в осмисленні причин якого Є. Маланюк знову мірятиме рівнем трагізму у драмах Шекспіра. Його точка зору буде знову безкомпромісною: драматична доля Шекспірівського Гамлета може вважатися «найбільшою трагедією людства» на тлі іншої епохи, інших історичних обставин, але не в контексті нелюдського нищення нації – і мислячих духовних людей, і створених ними артефактів культури – українського Розстріляного Відродження, голодоморів і ГУЛАГів. У нарисі про наслідки голодомору в Україні «PRO MEMORIA (Волошкові очі)», що вперше побачив світ у 1935 р., Маланюк стверджує, що «Зусилля Шекспірів всього світу були б безсилі і марні», щоби змалювати образ вмираючої з

³⁹ *Первомайський Л.* Гамлет / Леонід Первомайський // Сузір'я ліри. Поезії. – К. : Дніпро, 1976. – С. 44-45.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ *Голованівський С.* Гамлет / Сава Голованівський // Голованівський С. Поезії. – К. : Дніпро, 1990. – С. 114-115.

⁴² Там само. – С. 115.

голоду «дитини, що сиділа біля трупа матері при дорозі і широко розкритими волошковими очима, в яких стояв німий запит, дивилася то на матір, то на світ, не розуміючи, що сталося»⁴³. Трагедія однієї людини, що не здатна побороти системи, багатократно блідне у порівнянні із трагедією багатомільйонного народу, що не може протистояти своєму нищенню і забуттю.

Паралельно із трагедією нації Маланюк розглядає трагедію творчої особистості, що не в силах протистояти ідеологічному тиску і терору. «Мимоволі пригадується розмова Гамлета з акторами з приводу гри на флейті. «Коли ти не вмієш грати на цій д у д ц і, – каже Гамлет Гільденстернові, – як же ти можеш грати на людській душі? (Цитую з пам'яті). <...> Ні. Мистецтво не лише «душа», але також і не та «дудка» з Гамлетової розмови. Треба лише, щоб «душа» діткнулася тієї «дудки»: бо з їх сполучення, м у з и к о ю постає, з р о д ж у є т ь с я твір»⁴⁴. Саме у контексті цих розмислів і можна зрозуміти глибинну сутність Маланюкового звернення до Павла Тичини у поезії «Сучасники», написаної в листопаді 1924 р.: *«від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась»*. Підтвердженням того, що це – алюзія на Гамлетівський вислів, є завершальний образ поезії:

*І вночі мертвий місяць освітлить з-за сірої хмари
Божевільну Офелію – знов половецьких степів*⁴⁵.

Так низку алегорично-метафоричних образів поневоленої України доповнить ще один – божевільної Офелії, що постане знову ж таки жертвою бездіяльності чи душевного роздвоєння її Гамлетів. Як бачимо, Маланюк-експресіоніст у поезії був суголосний з німецькими експресіоністами (особливо Г. Гаймом), для

⁴³ Маланюк Є. Книга спостережень... – Том. 1. – С. 379.

⁴⁴ Там само. – С. 138.

⁴⁵ Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк. – Упоряд. та передм. Т.Салиги. – Львів : УПІ ім. Івана Федорова; Фенікс Лтд., 1992. – С. 47.

яких образ утопленої Офелії став символом смерті істини і краси в жахливі роки початку ХХ ст. Але в нього (як і в більшості представників поневолених літератур) світова скорбота, помножена на національну трагедію, набуває іншого пафосу і звучання: смерть окремої людини, якою би драматичною, незбагненою, невблаганною вона не була, ніщо у порівнянні зі смертю багатомільйонної нації, що стала жертвою бездушних половців.

Згодом обставини радянської дійсності породили новий тип українського Гамлета, що відлунював у десятках високих душ, визнаних психіатрами КДБ божевільними та запроторених й утримуваних у психіатричних лікарнях. Такою була доля талановитого українського митця Зиновія Красівського, який відчув на собі багаторічну неволю – і психіатричної клініки КДБ, і ув'язнення таборів строгого режиму, який написав свого «Гамлета» в очікуванні карного вироку під арештом. Це був один із безлічі тих випадків, коли каральна машина вирішувала за тебе – «бути чи не бути». Таким же духом божевільної абсурдності і розпачем гамлетівської безвиході пронизано твір В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно» зі збірки з промовистою назвою «Веселий цвинтар» (1970). Не менш трагічним був кінець життя талановитих українських митців «гамлетівського духу» – і зламу віків, і представників покоління шістдесятників.

Парадоксально, але саме у той час, коли автори з гамлетівським духом відкрито вступили у двобій із системою, активізувалася офіційна доктрина фальшування українського Гамлета. Так, книги І. Ваніної⁴⁶, за винятком окремих поодиноких фрагментів, можуть цілком сприйматися, як уславлення «російського Шекспіра» на українській сцені крізь призму марксистсько-ленінської

⁴⁶ Ваніна І. Шекспір на українській сцені...; Ваніна І. Українська шекспіріана. До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені / І. Ваніна. – К. : Мистецтво, 1964. – 204 с.

ідеології та пролеткультівських циркулярів. Автор по-своєму трактує, чому театру ім. М.К. Заньковецької у 1925 р. було відмовлено у проханні на дозвіл постановки «Гамлета»: «молодий театр» мав занадто мало досвіду, щоби міг впоратися з таким завданням; подає офіційну владну версію про діяльність Леся Курбаса, «режисера-диктатора» театру «Березіль», де, як повідомляли «Вісті» від 30 травня 1924 р. «насилують талановитих акторів»⁴⁷; вказує на численні ідеологічні помилки у роботі українських театрів. У поданій автором «Хронології прем'єр Шекспірівських вистав в українських театрах» перша постановка «Гамлета» позначена датою 12 травня 1956 р. (Харків. Український драматичний театр ім. Т. Шевченка. Постановник Б. Норд, художник В. Греченко⁴⁸). На жаль, ця помилка (чи свідоме перекручення фактів), як і низка інших неточностей, перенесена й у новітні розвідки з української шекспіріани⁴⁹.

І знову ж таки, саме в середовищі української діаспори збереглися свідчення про вирвані сторінки з історії, у тому числі й щодо долі українського «Гамлета». Такою є розвідка О. Тарнавського «“Гамлет” на українській сцені», видана вперше окремою брошурою у 1943 р. в окупаційному Львові, згодом як окреме значно розширене дослідження – увійшла до книги праць «Відоме й позавідоме»⁵⁰.

О. Тарнавський окреслює проблему, чому через заборони українських вистав російським режимом провідники українського театрального життя, які намагалися ставити твори європейських драматургів, не

⁴⁷ Ваніна І. Шекспір на українській сцені... – С. 52.

⁴⁸ Ваніна І. Українська шекспіріана... – С. 203.

⁴⁹ Горенок Г.Ю. Цит. вид. – С. 106.

⁵⁰ Тарнавський О. «Гамлет» на українській сцені / Остап Тарнавський // Тарнавський О. Відоме й позавідоме. – К. : Видавництво «Час», 1999. – С. 514-538.

мали змоги на постановку «Гамлета». Ця доля наприкінці ХІХ ст. спіткала і львівський театр «Бесіди», задля якого зробив свій переклад «Гамлета» Ю. Федькович, хоч він і не перебував під царським режимом. Найближчим до реалізації вистави «Гамлет» був Лесь Курбас. Однак, ні йому, ні Я. Бортнику, тодішньому керівникові Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка не вдалося втілити цей задум у життя. Вперше цю виставу «зреалізував» Львівський Театр під час напруженого воєнного часу 1943 р. під проводом двох співробітників і послідовників розстріляного на Соловках Леся Курбаса, Йосифа Гірняка і Володимира Блавацького.

Долю цієї постановки автор дослідження подає на розлогому тлі нелегкої історії розвитку українського мистецтва, зокрема й театрального руху у Львові (від його зародження у 1842 р., крізь перипетії заборон в умовах польської окупації після Першої світової війни), на тлі визрівання театральних груп: театру ім. Тобілевича «Заграва», театру ім. Старицького, театрів Когутяка, Карабіневича, театрів «Веселка», «Зарево», «Відродження» та ін., театру ім. Котляревського в Галичині, який був створений злиттям двох провідних груп (театру ім. Тобілевича й театру «Заграва») й очолюваний Володимиром Блавацьким.

Саме на основі цього театру в час німецької окупації у Львові було створено Львівський Театр. Згодом з'явилися й театри опери й оперети (на той час такого театру не було навіть у Польщі) та театр балету, а також театр комедії. Перелік вистав, які відбулися у цих театрах, поданий у розвідці О. Тарнавського, не просто дивує, а навіть шокує – десятки творів світової класики стали доступними для українського глядача. Для їхніх втілень до Львова з'їжджалися актори, режисери, оперні співаки, балетмейстери з усієї України. Широту тла, на якому подано цю історичну постановку «Гамлета»,

доповнює детальний огляд тогочасних постановок інших творів Великого Барда, а також – огляд історичних доль існуючих та загублених перекладів творів Шекспіра українською мовою – до і під час війни.

Прем'єру «Гамлета» О. Тарнавський називає «короною вистав Львівського Театру»⁵¹. Задля цієї постановки на замовлення театру відомий культурний діяч, інтелектуал європейського рівня Михайло Рудницький зробив спеціальний переклад, який «було прочитано перед виставою під час сеансів в театрі у присутності не лише директора театру Блавацького і режисера Гірняка, а й авторів і спеціалістів-україністів як рецензентів»⁵². Це дало змогу внести у текст корективи і відшліфувати його до найвищого рівня. Підготовка до постановки тривала кілька місяців. О. Тарнавський був не просто свідком цього творчого процесу, а й його учасником, бо відповідав за рецензії на вистави цього театру, тому завжди бував і на пробах, і на режисерських читаннях.

Згодом у спогадах про цей епізод зі свого життя О. Тарнавський напише про те, що актори готувалися до прем'єри «Гамлета» «із набожністю», детально подасть перелік мистців, причетних до постановки: директор театру Володимир Блавацький, якому «довелось бути першим українським Гамлетом», режисер Йосип Гірняк, його помічник Олімпія Добровольська, диригент Лев Туркевич, який вибрав для музичного супроводу версію М. Лисенка, написану свого часу для аматорського театру, що ставив «Гамлета» в Києві, мистець Семен Грузберг, який допомагав при розробці розлогої програми-брошури; а також опише ту атмосферу, яка панувала в театрі і творчий дух піднесення⁵³. У своїй

⁵¹ Там само. – С. 526.

⁵² Там само.

⁵³ *Тарнавський О.* Літературний Львів, 1939–1944: Спомины / Передм. М. Ільницького. – Львів : Просвіта, 1995. – С. 99-100.

докладній праці про цю виставу О. Тарнавський подав вичерпний перелік виконавців усіх ролей (з життєвою долею багатьох із них, з елементами їхньої манери виконання), описав генеральну репетицію з усіма знаковими постатями, присутніми на ній (як-от В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Кудрика, д-ра І. Німчука та ін.); а також – блискучий успіх прем'єри: «Український театр із почуттям гордості доводив, що він дозрів до того, щоб стати на рівні побіч західноєвропейських театрів»⁵⁴.

Особливу увагу дослідника звернено на ті відгуки, які були оприсутнені після спектаклю – у пресі по всій Україні й за кордоном. Зокрема детально цитуються схвальні рецензії «надзвичайно вибагливого критика» д-ра Івана Німчука у «Краківських вістях» та д-ра Г. Гавсвальда у «Krakauer Zeitung» та «Lemberger Zeitung». Останній у підсумку зазначав: «Мелодійне звучання української мови вражало. В цілому дуже сильний і тривалий успіх»⁵⁵. Успіх і справді був тривалим, адже вистава йшла 19 разів при повній залі, на її перегляд з'їжджалися люди з усієї України, дехто із глядачів відвідав усі ці постановки. Вона стала центральною подією міста, активізувала низку видань про Шекспіра і його твори, долі театрів та їхніх акторів (О. Тарнавський теж подає перелік найбільш знакових із тодішніх публікацій), попри те, що це були воєнні роки, і що лінія фронту швидкими темпами наближалася до Львова.

О. Тарнавський не випадково приділяє так багато уваги відгукам про виставу першого «Гамлета» у пресі. Це значною мірою спричинено тим, що йому на еміграції була відома ситуація, коли «у 1956 р. в УРСР пущено мегафонну пропаганду, що в Харкові поставлено вперше на українській сцені Шекспірового «Гамлета», не

⁵⁴ Тарнавський О. «Гамлет» на українській сцені... – С. 534.

⁵⁵ Там само. – С. 535.

забуваючи при цьому похвалити опікунчу руку старшого брата. Але в цих же повідомленнях свідомо промовчано першу незалежну і самостійну українську виставу «Гамлета» у Львові. Промовчали у пропаганді, але не могли стерти її в пам'яті людей, не могли викреслити її з анналів українського театрального мистецтва»⁵⁶. Парадоксальним було й те, що у харківській виставі в головній ролі був Ярослав Геляс – учасник львівської постановки, в якій він виконував роль першого актора гамлетівського театру.

Можливо, розлога програма-брошура О. Тарнавського, видана у 1943 р. була відома І. Ваніній, однак на рішучі кроки щодо правдивого висвітлення української шекспіріани авторка не спромоглася. Очевидно, причиною цього була тогочасна радянська цензура, яка виявилася для української культури значно жорсткішою, ніж окупаційна німецька. О. Тарнавський, зовсім не ідеалізуючи німецького окупаційного режиму, з огляду й на те, що йому самому в цей час довелося відбути арешт і двотижневе перебування у львівській в'язниці, у спогадах про цей період свого життя зазначав: «Так, культурна ділянка праці за ті три воєнні роки під німецькою окупацією показала, що наша культура може розвиватися, якщо їй не ставити перешкод. Хоч прихід німців – чужої армії, що окупувала наші землі й накинула свій воєнний порядок, – не міг створити сприятливих обставин для творення культурних надбань, то ніхто не прислав нам політруків, які мали нас учити, як складати оди на честь окупанта, як це вже в перших днях совєтської окупації таки наші рідні «раби отечества» учили нас писати колективні поеми на честь вождя і партії. Ніхто не накидував репертуару нашим театрам – про репертуар порішувало запотребування публіки; ніхто

⁵⁶ Там само. – С. 537.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

не підбирав і не виправляв програм для наших хорів і аматорських гуртків, ніхто не накидав усталеної доктрини нашим науковцям. Навпаки, можна було творчим людям виявити власну ініціативу і власну творчу думку»⁵⁷.

Далі український дослідник указував на ту роль, яку відіграли роки відносної волі у Галичині для подальшого розвитку української національної культури: «Хоч ця праця зосереджувалася на обмеженій частині широкої української землі, на галицькій землі, що користувалась вільнішою атмосферою, чи докладніше стосувалась до одного міста Львова, що йому дано в різні історичні епохи бути осередком культурного життя українського народу, то вона репрезентує загальні соборні досягнення всіх українських культурних сил, які мали змогу співдіяти в цій праці. Це був час соборности, співпраці культурних діячів з різних частин української землі, це було злиття цієї передової групи культурних діячів: письменників, музик, художників, мистців сцени, злиття наддніпрянської еміграції з національним життям західноукраїнських земель. І ці досягнення заважили і на житті дальшої еміграції. Якщо приглянутися до культурного життя в еміграції, то можна тільки ствердити, що це було продовження оцього культурного змагу, що ми його пережили в трьох воєнних роках німецької окупації... Цим трьом рокам завдячує своє довготривале життя українська еміграційна література, яка в зустрічі з західним світом могла зростати і поширити свій духовий і мистецький вияв»⁵⁸.

Після повернення радянської влади на галицькі землі про подібну інтелектуально-культурну атмосферу годі було й помислити, і паростки, пробуджені в окупаційному Львові, були перенесені в середовище

⁵⁷ *Тарнавський О.* Літературний Львів... – С. 135.

⁵⁸ Там само. – С. 136.

української діаспори. Саме у час, коли письменники материкової України під імперським гнітом не мали змоги відкрито писати про трагічні події епохи, висловлювати власні переконання і погляди, представники української діаспори могли продовжити перервані в час Розстріляного Відродження традиції української модерністської літератури та театрального мистецтва. З одного боку, зберігаючи найкращі здобутки національної культурно-історичної спадщини, з іншого, – маючи доступ до культурних надбань людства, вони збагачували українське письменство. Творчість Шекспіра була одним із векторів осягнення філософських домінант Європейської спільноти. Образ Гамлета осмислювався, інтерпретувався і експлуатувався у різних аспектах і різних дискурсах: від власне перекладів та інтертекстуальних вкраплень і алюзій у художніх творах до ідеологем націоналістичної публіцистики.

Творчість Шекспіра стала наскрізною інтеркультурною паралеллю усієї творчості Остапа Тарнавського, творчий доробок якого був започаткований уже згадуваною вище програмою до «Гамлета» у Львівському Театрі. Увінчується ж його творча кар'єра – перекладом усіх сонетів Шекспіра, роботу над якими він почав ще у 1950-ті роки (окремі з них були опубліковані у діаспорній періодиці та авторських поетичних збірках), а завершив у 1992 р. у віці 75 років (вийшли друком окремою книжкою у 1997 р. до 80-річчя від дня його народження⁵⁹). Тому можемо говорити про кількадесятилітній текстовий діалог Тарнавського з Шекспіром, де увиразнюються основні ідеї англійського Барда, переломлюючись крізь призму індивідуальної іншонаціональної, іншоісторичної реальності.

⁵⁹ *Шекспір В. Сонети* / пер. з англ. Остапа Тарнавського. – Філадельфія : Мости, 1997. – 322 с.

Кульмінацією цього діалогу можна вважати збірку «Самотнє дерево», що вийшла у Нью-Йорку накладом Об'єднання Українських письменників в Екзилі «Слово» у 1960 р.⁶⁰ Саме цю збірку критики вважають найбільш філософічною, і водночас у ній найвиразніше простежується Гамлетівський дискурс із властивим йому колом ідей і протиріч. Напруга думки пульсує в епіцентрі основної Гамлетівської теми «бути чи не бути». Поезії «Наближення до всесвіту», «Берег землі і моря», «Проминання у вічність», «Під вікном вічності», «Фантоми в порожнечі», «Баляда про міт смерті» окреслюють тематичну спрямованість збірки, зливаючись у всеосяжну концепцію часу і вічності, проминальності та сенсу людського буття. Тут О. Тарнавський постає екзистенціалістом і розгортає одночасно дві протилежні концепції людського існування: християнську, де життя бачиться як вічне і безконечне, а «смерть – лиш заповіт нових народжень» та атеїстичну, де людина «під вікном вічності» пройнята страхом вічного «неіснування». Ставлення людини до смерті та життя стає вирішальним у мотивації її вчинків: перше переконання допомагає без вагань боротися за свої ідеї, навіть якщо би це вартувало земного життя, бо попереду – життя вічне; друге автор вважає підступним, навіть небезпечним, позаяк вбиває Божий дар відваги, *«і вже не видно поза земський обрій: / і цій землі – проклятій і недобрій / уся любов, і віра, і увага, бо це життя»*⁶¹. Так постає два типи людей: *«з вічністю у серці»* і *«порожні люди»*.

Услід за Т. Еліотом⁶², О. Тарнавський розгортає трагедію самотності духовної людини в оточенні нищих

⁶⁰ Тарнавський О. Самотнє дерево / Остап Тарнавський. – Нью-Йорк : Слово, 1960. – 96 с.

⁶¹ Тарнавський О. Зібрані вірші / Остап Тарнавський. – Філадельфія, 1992. – С. 138.

⁶² Дет. див.: Лановик З. Остап Тарнавський / Зоряна Лановик. – Львів : Місіонер, 1998. – 180 с.

порожніх людей, які не в змозі побачити у буденних речах і явищах ознаки глибинні, вічні, неминущі. Тому ліричний герой, що є поетичним вираженням самого автора залишається самотнім на землі. Тема самотності – осердя збірки. Не випадково її домінантним образом стає образ Гамлета. Хоча й раніше цей образ з'являвся у поезіях Тарнавського, але у попередніх творах не ніс такого ідейно-філософського навантаження. Наприклад, у збірці «Мости» (Нью-Йорк, 1956) перефразоване Гамлетове «бути чи не бути» звучить доволі оптимістично:

Я хочу бути:

все забути!

Я хочу бути молодим –

таким, як звук – народжений в стихії,

як промінь, що живе в просторах,

хоч і світло стліє⁶³.

У збірці «Самотнє дерево» цей оптимістичний тон зникає, залишається вічне трагічне «бути чи не бути»:

Мов Гамлет, ти береш у руки череп,

як доказ недоконаного припоручення,

коли ішла людина,

наче промінь,

що гордий за призначення світити в темряві,

аж згубиться у гамірливому суспільстві світла.

(«Наближення до всесвіту»⁶⁴).

Поема «Наближення до всесвіту» – кульмінація Гамлетівської проблематики у творчості О. Тарнавського. У ній тема життя і смерті позначена дещо іншим настроєм, усвідомлення неминучості кінця земного шляху породжує нові почуття, примушує побачити життя по-іншому:

Життя, як образи,

насвітлювані на екрані мозку,

⁶³ Тарнавський О. Зібрані вірші... – С. 80.

⁶⁴ Там само. – С. 124.

*що був уставлений у череп,
який держиш у руках,
і – спорохнявів⁶⁵.*

Трагізм людського існування підсилюється усвідомленням нереалізованості творчої особистості, що було найбільшим болем української інтелігенції в діаспорі. Покидаючи Україну з наміром невдовзі повернутися, половину свідомого життя українці-емігранти провели «на валізах» у надії швидкого повернення на батьківщину, а другу – з усвідомленням, найекспресіоністичніше висловленим Є. Маланюком: «Ми програли життя сатані»⁶⁶. Цей біль пронизує і свідомість ліричного героя О. Тарнавського:

*І лиш той череп – свідок,
що щось призначено було зробити
й не зроблено...*

*І голос, що шептав надію, мов молитву,
упав – підстрелений, мов птах⁶⁷.*

Подібно Шекспіру, поет бачить життя, як мистецтво, як гру. Найбільше його хвилює те, що кожен грає призначену йому роль, яку ніхто не може зіграти так, як ти. Кожен живе у рамках своєї ролі і не може зійти зі сцени, «щоб перейти у вічність, мов у царство»:

*хоч як же драматичний був твій вихід
на сцену,
де ти упав – підстрелений, немов актор,
і ролю, що її тобі призначено заграти,
заграє другий хтось
інакше⁶⁸.*

⁶⁵ Там само. – С.125.

⁶⁶ Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк / Упоряд. та передм. Т. Салиги. – Львів: УПП ім. Івана Федорова; Фенікс Лтд., 1992. – С. 143.

⁶⁷ Тарнавський О. Зібрані вірші... – С. 124.

⁶⁸ Там само. – С. 125.

Кожен промінь, за висловом О. Тарнавського, «блищить індивідуальним світлом», і особливо яскраво видно це світло, якщо він у темряві. Образ темряви у збірці, як і в «Гамлеті» Шекспіра, багатогранний і поліфункціональний. Темрява є і тлом, і суттю речей, чи навіть людських сердець. Епіграф до поезії «Людський похід» – слова Б. Рассела «The life of Man is a long march through the night» – міг би стати епіграфом і до всієї збірки. Людське життя бачиться миттєвим спалахом зірки у темряві, який може віддзеркалитися у свідомості інших, але все-таки згаснути. І хоч письменник – смертний, його ідеї що, начебто, зникають разом із ним, продовжують своє буття у книзі життя:

*І всі величні поривання,
що ще відродяться у мозках та й у грудях
новою думкою
і*

*свіжою любов'ю,
підтверджені лиш білими кістями,
що спочивають у земнім масиві,
мов літери у книзі,
в якій написано про чар життя⁶⁹.*

Цікавим пуантом Гамлетівської тематики у творчості О. Тарнавського є поезія «Привид у Львівському театрі», в якій він у художній формі висловлює відчай про фальшування української національної історії культури, зокрема щодо несправедливого забуття першої української постановки «Гамлета» на львівській сцені:

*Це не дух Гамлетового батька –
це Гірняк по львівській сцені ходить,
заглядає за лаштунки темні,
гнівним зором дивиться по залі
та питає, вийшовши до рампи:
– Хто із вас убив мого Гамлета?..*

⁶⁹ Там само.

*... Хто посмів пофальшувать реєстри?
Хто змінив історію театру?
Хто посмів угробити без сліду
першого Гамлета на цій сцені?*⁷⁰

Але відповіді на це питання неможливо знайти, бо *«мовчить старий театр і місто / під всевладного терором страху»*. Ця на перший погляд епізодична ситуація стає прикметою епохи. Забуття першого українського «Гамлета» є втіленням трагедії таврування і фальшування усієї української історії. Здавалося би маргінальна подія національної культури, але й вона бачилася загрозою для імперської машини, яка стирала усе національне, знакове.

В образах О. Тарнавського, як і в інших яскравих представників української нематерикової спадщини, відлунює біль мислячої української еліти за втраченим, за неспроможністю змінити ситуацію; розпач розвіяних ілюзій, що були породжені у важкий для нації час, який виявився знаковим: «Час, коли через Європу йшла воєнна хуртовина, яка породжувала надії для українського народу, передусім надію на звільнення від чужої опіки-окупації, міг виплекати в українській душі ту снагу і те піднесення, що давали змогу краще сприймати яскравий Шекспірівський театр, сприйняти великого «Гамлета». І відтоді вже «Гамлет» увійшов в українську культуру і в ній залишиться як доказ, що українська духовість дійшла до тієї висоти, на якій дух Шекспіра їй рідний»⁷¹. По-різному можна інтерпретувати намагання української інтелігенції поставити трагедію «Гамлет» у розпал війни. Однак найімовірнішою версією буде сприймати цей епізод як вияв «гри одчайної», як усвідомлене бажання нації хоча би на час повернути власну ідентичність і стати собою (у чому їй століттями було відмовлено).

⁷⁰ Там само. – С. 404.

⁷¹ Тарнавський О. «Гамлет» на українській сцені... – С. 537.

Безумовно, і в образі Гамлета, створеному «божественним Шекспіром», і в ситуації з прагненням української еліти мати «свого Гамлета», українською мовою, який з висоти власного трагізму міг би співчувати трагізму нації, що століттями перебуває у такій же безвиході, коли «звихнутий час» вправити нелегко, відлунює світла туга за недосяжно високим покликом вічності.

УДК: 821.111.09:[821.17+792(474)]=111

Маринчак Віктор
(Харків)

Гамлетизм поетичної інтенціональності В. Стуса: від самовтрати до самовигнання

У статті розглядається наявний у творчості В. Стуса гамлетизм як суголосність екзистенційного стану й становища ліричного героя з внутрішнім станом і поведінкою Гамлета. В межах теорії інтенціональності літературного твору гамлетизм досліджується як стан свідомості (сприйняття, переживання, розуміння, волі). Концепт «гамлетизм» пов'язується із феноменологічною (ейдетичною) редукцією – баченням ейдосу як явленої сутності предмету, як його смислової картини. Катастрофічність, рубіжність становища й стану суб'єкта є відправною точкою гамлетизму В. Стуса. Ейдетично репрезентована катастрофа у нього (як і у Гамлета) полягає у спустошенні центру існування, в розпаді цілісного образу світу. Натомість виникає інтенціональний стан після втрати найдорожчого, що переживається як втрата загалом усього. Тому суб'єктові немає з чим ототожнитись, внаслідок чого з'являється відчуття втрати ідентичності – у Стуса це «самовтрата», «деперсоналізація душі». Далі – відчуження і самотність, адже в такому стані немає й можливості з кимось ототожнитись. На межі цих переживань – «самовигнання».

Стус обирає гамлетизм з огляду на нерозв'язність буттєвих проблем та власну непохитність у протистоянні системі. Вона ж, не спромігшись його підкорити, стає непримиренною стосовно його присутності в світі, бо саме гамлетівське заперечення її є найбільш фундаментальним, пов'язаним із центром духовної, екзистенційної, соціальної проблематики. Той, хто поводить таким чином, водночас заперечує власну периферійність, провінційність, меншовартість. Цього українському поетові система не подарувала.

Ключові слова: гамлетизм, інтенціональність літературного твору, феноменологічна редукція, ейдос, катастрофа, ціннісний синтез, втрата ідентичності, самовтрата, самовигнання.

Нещодавно вийшла стаття Н. Торкут «Гамлетизм: українська версія», де серед тих, хто в українській літературі цю версію репрезентує, згадується і В. Стус¹.

Погодимося, гамлетизм йому незаперечно притаманний, хоча зрозуміло що змістовність його творчості цим не вичерпується. І питання не в тому, чи свідомо поет тяжів до гамлетизму. Для дослідження суттєво, що певна лінія його лірики й творчої долі може отримати адекватне тлумачення завдяки використанню саме цього концепту.

Тож, **мета** цієї публікації – окреслити в першому наближенні риси гамлетизму, притаманні поетичній творчості В. Стуса. Це здається **актуальним** в зв'язку з тим, що таким шляхом, з одного боку, можна розширити уявлення про сам гамлетизм. З іншого боку – важливим і значущим є виявлення всіх можливих паралелей, зв'язків, співвідношень явищ української літератури та інших, в першу чергу європейських літератур. **Наукова новизна** статті зумовлена тим, що, попри непоодинокі згадки про Стусів гамлетизм в сучасному шекспірознавчому дискурсі, ця проблема все ще залишається маловивченою. Новизною позначений і запропонований ракурс висвітлення теми: при її розробці застосовується феноменологічний підхід, що дозволяє по-новому досягнути природу і специфіку гамлетизму В. Стуса

У доробку В. Стуса гамлетизм являє себе не стільки через відповідні посилання, скільки через причетність поета до фундаментального духовного, світоглядного, художнього спрямування особистої чи суспільної свідомості до (скористаймося визначенням Н. Торкут) «гамлетизму як стилю мислення, що став стилем життя»², гамлетизму, який (погодимося з дослідницею) має

¹ Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії) / Наталія Торкут // Ренесансні студії / гол. ред. Н. Торкут. – Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2015. – Вип. 23-24. – С. 180.

² Там само. – С. 180.

розглядатись як «надзвичайно складний інтелектуально-психологічний феномен, що формується в індивідуальній чи колективній свідомості внаслідок виявлення реципієнтами шекспірівської трагедії суголосності душевного стану свого сучасника або подібності його поведінки чи рис характеру з Гамлетовими³.

Звернімо увагу: щойно в наукових, філософських працях чи есеях, в художніх творах від Й.В. Гете і Г.В. Гегеля до Б. Пастернака і Р.А. Фокса згадується або з'являється як художній чи загальнокультурний феномен гамлетизм, одразу ж стають актуальними поняття «рецепція», «духовність», «модус буття», «душевний стан», «стиль мислення». Обговорюються умонастрої, світовідчуття, психологічні стани, такі, як «роз'єднання думки і волі» (А. Шлегель), або ж схильність до абсолютизації негативних аспектів буття і як наслідок, прагнення до небуття (П. Валері, В. Гаршин), стан хворобливої меланхолії, спричиненої відразою до світу (Ф. Ніцше, А. Чехов), стан філософа, якому відкрилась трагічна безодня буття (К. Ясперс), самопочуття людини, що переживає кризу ідентичності⁴.

Отже, гамлетизм має стосунок до свідомості, сприйняття, відчуття, переживання, розуміння, прагнень, спрямувань, до модусу екзистенції тощо. Усе це й охоплюється поняттям «інтенціональність» в розумінні Е. Гуссерля⁵, Р. Інгардена⁶, Ж.-П. Сартра⁷, Д. Уліцької⁸.

³ Там само. – С. 164.

⁴ Дет. про це див.: *Черняк Ю.І.* Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Ю. І. Черняк. – К., 2011. – 20 с.; *Торкут Н.* Цит. вид. – С. 153-4, 161, 166-167.

⁵ *Гуссерль Э.* Картезианские размышления / Э. Гуссерль. – СПб.: «Ювента» – «Наука», 1998. – 315 с.

⁶ *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.

Для дослідження інтенціональності в літературному творі і саме в контексті теми, що обговорюється, суттєво те, що поняття «гамлетизм» є зразком реалізації так званої феноменологічної редукції, стосовно предмета, на який спрямовується інтенціональність, а саме ейдетичної редукції⁹. Йдеться про бачення (вбачання) сутності предмета, при якому конкретика його відсторонюється; феноменолог має побачити загальну форму чи навіть формулу явища¹⁰. І це є, за словами О.Ф. Лосева, все ж таки бачення, а не чиста абстракція, філософ підкреслював: ейдос – це «явлена сутність предмета», ейдос речі «є мовби певне ідеальне смислове вирізблення предмета», це «вигляд» предмета, смислова картина його сутності»¹¹.

Власне, завдання дослідження гамлетизму на кожному етапі його виявлення в культурі – знайти форму, а також і формулу цього явища, побачити його явлену сутність, відповідну смислову картину.

Відшуковуючи цю форму, вимальовуючи цю смислову картину, пам'ятаймо: поетична інтенціональність як спрямування художньої свідомості на її предмет і як конституювання другої реальності має бути мотивованою. Те, що є інтенціональним предметом, що конститується, повинно бути для творчого суб'єкта суттєвим, важливим. А важливість зростає в міру того, як

⁷ Сартр Ж.П. Проблемы метода. Статьи / Пер. с фр. В.П. Гайдамака / Ж. П. Сартр. – М. : Академический проект, 2008. – 222 с.

⁸ Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури / Д. Уліцька // Література. Теорія. Методологія. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 114-135.

⁹ Свасьян К.А. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. – 2-е изд. / К. А. Свасьян. – М. : Академический проект; Альма Матер, 2010. – С. 85; Вальденфельс Б. Вступ до феноменології / Б. Ванденфельс. – Львів : «Альтерпрес», 2002. – С. 166.

¹⁰ Свасьян К.А. Цит. вид. – С. 86, 92-93.

¹¹ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев. – М. : Академический проект. 2001. – С. 110.

поглиблюються колізії й конфлікти. Тому інтенціональність в першу чергу спрямована на колізію, тим більше – на катастрофу, вона пов'язана з прагненням цю катастрофу відтворити, досягнути, знайти її ейдос, її *modus vivendi*, зрештою утворити ціннісний синтез як відповідь на виклик катастрофи. Тому при вивченні гамлетизму на передній план виходить гамлетівська колізія або ж катастрофа, на ґрунті якої й розвивається гамлетівська екзистенція, чи гамлетівський модус сприйняття, переживання, розуміння реальності.

Рубіжний стан суб'єкта, наявність у нього ознак «рубіжної особистості, проекція в цьому кризової фази розвитку суспільства – ці суттєві ознаки гамлетизму» були окреслені неодноразово¹². Саме тут можна вбачати відправну точку гамлетизму В. Стуса. На тлі його творчості, власне, катастрофічність долі і свідомості постає в якості першорядного джерела гамлетизму як інтенціонального стану. Конкретика катастрофи в більшості поетичних творів Стуса наче піддається феноменологічній редукції. Натомість виявляється сутність катастрофи, її ейдос.

Стає зрозумілим: катастрофа полягає не лише в загибелі когось, у втраті конкретної особи, речі тощо. Втрачено набагато більше, а саме – врівноважена модель буття, яка передбачала гармонійне існування, надавала впевненість, в якій переважав позитив (світло, правда, любов).

Це все піддається руйнації, і зрештою спустошується центр існування, розриваються зв'язки, тобто те, що єднає й забезпечує цілісність образу світу. Так і у самого

¹² Левин Ю.Д. Русский гамлетизм / Ю. Д. Левин // От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы / отв. ред. М. П. Алексеев. – Л.: Наука, 1978. – С. 189-236; Лётина Н.Н. «Гамлетизм» в культурном опыте рубежей / Н. Н. Лётина // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 1 – Т. 1 (Гуманитарные науки). – С. 259-263.

Гамлета: втрачено попередній стан, де були і суперечливість, і неоднозначність, але були позитивними найістотніші тенденції.

Так і у Стуса: втрачено світ історичного буття народу, світ і рідної домівки, і Дому з великої літери, світ рідної мови як оселі буття, світ культурного простору, де також була своя суперечливість, але ж був дім, було буття Слова й культури.

Втрачене не має ані у Гамлета, ані у Стуса детальної репрезентації. Навпаки, виявляється головним чином модус переживання й ставлення до втраченого. А головне – міра ціннісної значущості передається через фіксацію втрати й характеристику почуття втрати, усвідомлення й переживання саме стану втраченості як у таких висловлюваннях: «Все. Більше пристановища нема»¹³. Або ж:

*Яка нестерпна рідна чужина,
Цей погар раю, храм, зазналий скверни!
... Обрушилась душа твоя отут,
Твоїх грудей не стало половини...
... а хоре серце чорний смокче спрут.*¹⁴

Підкреслимо: йдеться про втраченість власне гармонійного інтенціонального стану, позитивного аксіологічного ставлення й переживання у стосунку буття.

Наразі формується протилежний стан: інтенціональний стан людини, що втратила найближче, найдорожче, а через це з'являється враження, що втрачено все, світ стає порожнім. Звідси чисельні рядки на зразок таких:

*І вже нема ні смерті, ні життя,
Нема – ні шляху, ані вороття.*¹⁵

¹³ Стус В. Зібрання творів: у 12 т. / Ред. кол. Д. Стус та ін. / Василь Стус. – К. : Факт, 2009. – Том п'ятий: палімпсести (найповніший незавершений корпус). – С. 247.

¹⁴ Там само. – С. 20.

¹⁵ Стус В. Зібрання творів: у 12 т. / Ред. кол. Д. Стус та ін. / Василь Стус. – К. : Факт, 2008. – Том третій: Час творчості / Dichtenszeit. – С. 244.

А разом з тим зникає те, з чим можна було б ототожнитись. А оскільки без ототожнення з чимось проблематичною стає й само- ідентифікація, виникає ситуація втрати ідентичності, тотожності самому собі, що викликає появу у Стуса концептів «самовтрати» або ж «деперсоналізації душі». Згадаймо рядки:

*Мені здається, що живу не я,
А інший хтось живе за мене в світі
в моїй подобі.¹⁶*

Недаремно поет прохоплюється про «ці болі само-зречення»¹⁷. І далі набувається стан, добре знаний носіям гамлетизму: «Відлюбилося. Відвірилося. Відпраглося»¹⁸.

Самовтрата неминуче тягне за собою самозаперечення, самозвинувачення, самовикривання, самозневагу, що спричиняють розпач, скорботу, тугу. В такому стані немає можливості підтримувати, поновлювати чи нав'язувати певні стосунки, зв'язки, бо в такому стані людина ні з ким не ладна ототожнитись, а тому виникає самотність – вповні безнадійна:

*Така незабутня туга навкруги!
Невідоме голосне мовчання!
Бо вічності холодне струмування
попідмивало голі береги
душі украденої. Тільки пугач
цю тишу розпанахує – і в'юга
обрушиться на душу. Бо ж ні друга,
ні матері, ні жінки довкруги.
І оступила совість, мов борги,
ці дорікання, примуси, наруги,
обмови...Все понищить до ноги
оця незабутня туга довкруги...¹⁹*

¹⁶ Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах / Василь Стус. – Львів : Видавнича спілка «Просвіта», 1994. – Том 1. Книга 1. Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. – С. 155.

¹⁷ Там само. – С. 79.

¹⁸ Там само. – С. 159.

Звідси й відчуження власне – самовигнання. Це слово з'являється у В. Стуса не пізніше 1970 р. – в укладеній того року збірці «Веселий цвинтар» знаходяться рядки:

*Утрачені останні сподівання.
Нарешті – вільний, вільний, вільний ти.
То ж приспішишь, йдучи в само вигнання...
Тепер упертий, безвісти одчальною,
бездомного озувши постолі.²⁰*

Зауважимо: поетична думка про самовигнання передуює вигнанню як такому (ув'язненню, заслання). Перед нами є самовигнання гамлетівського типу, коли особистість іде від очужилого світу й зчужилого себе у самоізоляцію, відокремлення, відчуження, усамітнення, іде навіть в бік безумства й смерті, аби тільки відкинути з усією різкістю і світ, і себе самого, аби тільки явити світові міру його неприйнятності.

Гамлетизм, в усякому разі у Стусовій версії, таким чином, передбачає, що неприйнятність світу різко й рішуче виявлена. Втім, це позиція, дуже далека від асоціальності. Соціальність свою вона являє у вимірах естетичному, етичному, духовному, світоглядному.

Поет протягом 60-х – 80-х років тримається цієї лінії – зберігає в єдності свій ціннісний синтез, де гамлетизм як інтенціональне спрямування думки, волі, почуттів є найбільш загальним способом реагування на катастрофізм буття. Це такий спосіб осягнення світу творчою свідомістю, який оперує образами, символами, концептами сталими, ціннісно значущими, морально й духовно напруженими, фундаментальними змістовно.

¹⁹ Стус В. Зібрання творів: у 12 т. ... – Том третій: Час творчості / Dichtenszeit. – С. 190.

²⁰ Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах... – С. 178.

У творчій і особистій долі В. Стуса гамлетизм мав найтрагічне значення. Саме тому, що з точки зору його опонентів, мабуть, тут одна з найістотніших його провин.

Система могла припустити існування в Україні колоніальної (чи антиколоніальної), підрадянської (хай і антирадянської) поезії, думки тощо. Колоніальність, советізм, навіть з позначкою «анти-» одразу робили цю творчу продукцію меншовартісною, провінційною. А того й домагались.

Через гамлетизм думка і слово поета вводять його в коло, де є Й.В. Гете, П. Валері, К. Ясперс, Т. Еліот, Л. Виготський, Б. Пастернак. Інші тут і контексти, і масштаби, і резонанс. Це вихід на світовий рівень питань, думки, способу життя.

Є матеріал, який підтверджує: принаймні частково поет усвідомлював те, що було ним практично реалізованим. Це вірш «Кажі, акторе, де твої лаштунки», що входить у діалогічні стосунки з віршем «Гамлет» Б. Пастернака²¹:

*Кажі, акторе, де твої лаштунки
І роль твоя скінчилася. Де ж твій кін?
У кілька рук несуть тобі дарунки
високі біди – про живий загін.
Кажі, акторе, що то за вистава,
Котра вганяє нас, неначе цвах,
у чорну твердь. Що починала слава,
то довершає всевельможний жах.
Кажі, акторе, що то за прокляття,
поезія, найбільша із оман,
котра бере нас у любовний бран,
аби потому 'ддати на розп'яття.²²*

²¹ Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В 5-ти т. / Б. Л. Пастернак. – М. : Художественная литература, 1990. – Т. 3. – С. 510.

²² Стус В. Зібрання творів: у 12 т. ... – Том третій: Час творчості / Dichtenszeit. – С. 343; Стус В. Зібрання творів: у 12 т. ... – С. 375.

І у Б. Пастернака, і у В. Стуса ліричний герой ототожнює себе з актором-виконавцем, чим підкреслюється, що становище поета подібне до становища актора, який виконує певну (насправді надзвичайну проблематичну) роль. Але саме в такому випадку настає те, що Б. Пастернак писав на початку 30-х років:

*...строчки с кровью – убивают,
Нахлынут кровью и убьют*

*...
Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.*

*...
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.²³*

Тоді ж з'явилося і поетичне твердження:

*Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.²⁴*

Згадка про ці рядки допомагає зрозуміти і вірш «Гамлет» самого Б. Пастернака, і наведений вірш В. Стуса. Всі чотири вірші, один з одним пов'язані мотивами актора, «загину» – «полной гибели», вистави («котра вганяє нас, неначе цвях, у чорну твердь» – «иная драма», «продуман распорядок действий и неотвратим конец пути»), розп'яття (у Б. Пастернака через «моління про чашу»), ролі чи «вакансії», з якою «кончается искусство», яка небезпечна, бо є певним прокляттям, бо віддає на розп'яття. Стус не називає, в якій саме ролі, в якій саме виставі виступає його актор, але діалогічний

²³ Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В 5-ти т. / Б. Л. Пастернак. – М. : Художественная література, 1990. – Т. 1. – С. 412.

²⁴ Там само. – С. 226.

зв'язок з віршем Б. Пастернака говорить: скоріш за все мала на увазі саме роль Гамлета.

Тут доречно нагадати характеристику, яку дає Гамлетові Б. Пастернак у нотатках до перекладів із Шекспіра: «З моменту появи привида Гамлет зрікається себе, щоб «творити волю того, хто його послав» ... «Гамлет»... драма обов'язку й самозречення... Гамлет обирається в судді свого часу і в слуги більш віддаленого. «Гамлет» – драма високої долі і заповіданого подвигу, дорученого призначення»²⁵. І далі – про «Бути чи не бути»: «...монолог схожий на несподівану уривчасту пробу органа перед початком реквієму. Це найбільш тремтливі і шалені рядки, що колись були написані про тугу безвісти на порозі смерті, які силою почуття підносяться до гіркоти Гефсиманської ноти»²⁶.

Тут, можна сказати, досягнуто й ейдос ролі Гамлета, й ейдос гамлетизму, котрий на ґрунті наведених віршів і висловлювань можна трактувати як особливу роль у відповідній «виставі» або ж у ситуації, що передбачає публічність, перебування в центрі суспільної уваги («подмости» – «лаштунки» тощо), орієнтацію виконавця на задум вищих сил – найвище надзавдання, високе призначення, покликання («замысел упрямый», «высокий жребий» – «високі біди»), протистояння фарисейству (у Стуса опір облуді – один з провідних мотивів), самотність, приреченість, жертівність.

Ось в такий спосіб ліричний герой і у Б. Пастернака, і у В. Стуса стають суддями свого часу і слугами того, що є альтернативою йому: вони не вчиняють дій, що виробляли б певні «речі» як наслідки продуктивної, результативної діяльності, вони натомість являють своє

²⁵ Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В 5-ти т. / Б. Л. Пастернак. – М. : Художественная литература, 1991. – Т. 4. – С. 416.

²⁶ Там само. – С. 417.

ставлення, переживання, спрямування – почуття втрати, переживання втраченості, стан самовтрати, самозречення, самотності, відчуття неприйнятності світу, самовигнання. Саме таким шляхом гамлетизм і для Б. Пастернака, і для В. Стуса стає недріб'язковим, немарнотним способом вести діалог із світом, долею, історією й соціумом на найвищому сутнісному рівні. А саме – на рівні спрямувань і осягнень, конституйованих інтенціональністю смислових картин сутності буття й ціннісного ставлення до нього, на рівні ейдосів і надзавдань.

У чому ж специфіка Стусового гамлетизму? В контексті його творчої долі зрозуміло, що гамлетизм для нього – це специфічна екзистенційна роль, яка не передбачає гри. Адже справжніми є «деперсоналізація душі»²⁷ й самовтрата, відчуженість і самотність, самовигнання й прагнення увійти в смерть, самозречення й жертвовність. Стус заповнює вакансію поета як особистість, обирає гамлетизм з огляду на нерозв'язність буттєвих проблем і реалізує свій вибір в єдності творчого синтезу, ціннісної позиції й поведінки так, що тут закінчується мистецтво, дихає доля, приходить повна загибель – не у вірші, не в романі, не в уяві – в житті. В. Стус саме в такий спосіб обирає й творчо здійснює гамлетизм як одну з найвагоміших відповідей на виклики часу.

Таким чином, ми говоримо про гамлетизм В. Стуса не тому, що він його декларував, а тому що виявляємо суголосність душевного стану, поведінки, рис характеру поета з Гамлетовими. Серед ознак гамлетизму у Стуса в першу чергу актуалізуються почуття самовтрати як наслідок пережитої катастрофи і свідоме, рішуче самовигнання як спосіб протиставити певну позицію особистості умовам її існування, як спосіб відкидання

²⁷ Стус В. Зібрання творів: у 12 т. ... – Том третій: Час творчості / Dichtenszeit. – С. 193.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

неприйнятного буття. Самовигнання спричиняє в подальшому самопожертву, тобто самовигнання в смерть. І в цій жертвовності гамлетівського (з гефсіманською нотою) типу являє себе гамлетівська ж (у Стусовому варіанті її рецепції) непохитність, яка робить поета непримиренним у запереченні світу, а систему, яка не спромоглася його підкорити, непримиренною стосовно навіть його присутності в цьому житті.

УДК 821.161.2.09'06:821.111.09

Лебединцева Наталія
(Миколаїв)

**Офелія як контекст: коло «вічного вигнання»
у поетичній інтерпретації О. Забужко**

У статті досліджується специфіка інтерпретації образу Офелії в поетичній рецепції сучасної української письменниці Оксани Забужко. Окрема увага звертається на тлумачення письменницею вигнання як перебування на межі та можливість пере/осмислення власного екзистенційного досвіду.

Аналіз зосереджено на трьох поезіях О. Забужко: «Монолог Офелії», «Офелія і “мишоловка”» та «Офелія – Гертруді». Мотив вигнання в усіх трьох творах набуває конотацій нескінченної гри, замкненості в написаній ролі та наростаючого відчуження від неї – і розгортається в діахронічній перспективі перманентного «вигнання» Офелії з її сценарного образу.

Здійснювана ліричною героїнею «автомаргіналізація» відкриває нову перспективу бачення Офелії, крізь образ якої проступає сучасний культурний контекст, що оприявнює особистий екзистенційний вимір художнього світу письменниці.

Ключові слова: *рецепція, актор, роль, ідентифікація, рефлексія, маргінальність, п'єса, відчуження, тяглість, криза ідентичності.*

Актуальність пропонуваної розвідки зумовлена необхідністю осмислення ідентифікаційних процесів, які відбуваються в українській культурі протягом останніх десятиліть, зокрема, й через інтерпретацію сучасними письменниками центральних сюжетів, мотивів та образів класичної літератури. Твори Вільяма Шекспіра, які давно вже набули статусу аксіологічної й культурної цивілізаційної матриці, відіграють у цьому процесі мало не хрестоматійну роль, виявляючи больові точки й системні

зрушення глобальних світоглядних структур. Саме такого виміру набуває шекспірівський інтертекст у філософських, культурологічних і поетичних рефлексіях Оксани Забужко, однієї з найбільш знакових постатей українського літературного простору межі століть.

Наукова новизна статті полягає у новому ракурсі тлумачення змальованих українською письменницею персонажів шекспірівського «Гамлета» крізь модус вигнання як відчуження, що відображає внутрішній конфлікт особистості та її соціальної ролі, розгортається в діяхронічній перспективі й втягує у своє поле цілий комплекс ідентифікаційних і власне екзистенційних проблем. За мету дослідження було обрано аналіз художньої рецепції образу Офелії в поезіях О. Забужко «Монолог Офелії», «Офелія і «мишоловка» та «Офелія – Гертруді» в контексті постколоніальної кризи української культурної свідомості.

Шекспірівський дискурс у системі творчих проекцій Оксани Забужко ґрунтується на двох концептуальних для неї фігурах – Фортінбраса та Офелії. Перебуваючи на периферії центральної колізії великої трагедії, вони обидва є носіями досить неоднозначних смислів, що робить їх відкритими для різноманітних інтерпретацій. У світовій літературі можна знайти настільки численні приклади тлумачення й переосмислення цих образів і пов'язаних із ними мотивів, що перелічувати їх не стане снаги.

Особливо цікавими для спостереження видаються художні контексти, в яких фігурує постать Офелії. Як зауважує С. Маценка, цей образ завдяки своїй глибині й художній ємності не лише перетворився на своєрідний «знак» культури, а й став певним літературним «шифром», через який можна простежити «зміну соціально-культурних парадигм, розвій панівних ідей,

осягнути відповідний дух часу»¹. На межі ХХ–ХХІ ст., позначеній глобальною кризою гуманістичних цінностей, проблеми розірваності світу, відчуження й самотності людини, її особистої нереалізованості актуалізують нові інтерпретації історії шекспірівської героїні. Так, у творчості сучасної української письменниці О. Забужко йдеться вже не стільки про персонажа п'єси В. Шекспіра, скільки про його проєкції – як відображення культурософського проєкту самої авторки.

На її переконання, ХХ століття, із його світовими війнами, тоталітарними режимами, перерозподілом держав і територій, екологічними катастрофами та культурними кризами, виявилось «століттям захитаних меж», і єдиний спосіб осягнути весь пережитий людством травматичний досвід минулого – це вийти за його межі, аби побачити більш повну картину того, що вже відбулося тоді й продовжує відбуватися зараз. Опцію такого «погляду із пограниччя» О. Забужко називає «даром маргінальності», тому що «тільки межа, вузький проміжок між «тут» і «там», здатна забезпечити «інше бачення»: хай нетривке й скороминуще, а все ж наближення до прихованої суті означених нею речей»². На думку письменниці, українська культура має таку опцію вже на рівні генетично успадкованого культурного коду – внаслідок історичних умов її формування на перетині – а отже, на межі – різних культур, релігій і мов. Власне, ціла українська ідентичність – це балансування на межі: між Росією і Польщею, між Російською та Австро-Угорською імперіями, між Константинополем і Римом, між Європою і «диким полем». І висновок, який

¹ *Маценка С.* Проект концепту свободи. Розвиток мотиву Офелії у сучасній німецькій літературі / Світлана Маценка // *Ренесансні студії*. – Випуск 10. – Запоріжжя, 2005. – С. 154.

² *Забужко О.* Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстка / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2009. – 4-те вид. – С. 337.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

ми маємо з цього «пограничного» досвіду винести, – це «здатність проходити крізь стіни. Крізь стіни щільної й непроникної суверенності чужого існування»³. За такої перспективи, перебування на межі є можливістю порозуміння з різними (сусідніми) культурами, безпосередньої взаємодії з ними.

З іншого боку, маргінальність пов'язана з дискурсом вигнання – добровільного чи примусового витіснення на периферію, від-межування, тобто відчуження. За О. Забужко, на початку нового тисячоліття практично все людство невпинно маргіналізується. Насамперед ідеться про західну культуру – «культуру без Фортінбраса», тобто ту, яка не здатна осмислити власний травматичний досвід минулого, не може про нього говорити, натомість намагаючись якомога швидше його забути, витіснити з актуального простору колективної свідомості. Однак наявна і ширша, суто людська перспектива відчуження: «Ми маргінали за самим фактом своєї видової належності до *homo sapiens* – великого маргінала-самовигнанця мами-природи»⁴.

Позитивний досвід такого вигнання – як віднайдення нової рівноваги, точки опертя (насамперед у собі самому) – в контексті п'єси В. Шекспіра уособлює для письменниці образ Фортінбраса, який, не будучи безпосереднім учасником подій, з'являючись, коли вже «по всьому», відіграє насправді виняткову історичну роль: не лише наводить лад, розставляє все по своїх місцях, але й залишає нащадкам правдиву історію минулого – тим самим відновлюючи цілісність часоплину. Саме він «відповідає за неперервану тяглість королівського маєстату», а в реаліях нашої доби – «за тяглість культури, котра ж і є – шляхетство духа»⁵. Такий погляд

³ Там само. – С. 346.

⁴ Там само. – С. 342.

⁵ Там само. – С. 16.

на призначення сучасного митця – бути свідком і учасником подій, носієм «діяльної рефлексії», що передбачає не лише проговорення травми, але й відпрацювання посттравматичного досвіду, – загалом властивий науковому дискурсу О. Забужко, орієнтованому на виконання громадянського обов'язку «кшатрія».

Для української письменниці постколоніальної доби це насамперед кодекс «духовного лицарства», яке структурує і впорядковує світ («направляє вивих» часу), встановлюючи принцип спадкоємності влади – як тяглості культурної традиції. Фортінбрас не вагається – він діє, рішуче й результативно, при цьому добре усвідомлює наслідки своїх дій і тверезо їх оцінює в історичній перспективі. Це якраз той тип раціонального пасіонарія, який мав би складати основу політичної еліти нації і якого вкрай бракує сучасній українській культурі: «Чимось цей норвежець завжди мене заворожував – якщо для Гамлета я мала розуміння, тобто могла себе з ним без труда ідентифікувати <...>, то до Фортінбраса живила стійкий пієтет як до недосяжного ідеалу – упродовж однієї сторінки він встигав завоювати Польщу, розпорядитись, аби повиношувано трупи, прийняти данський трон – все не переводячи духу! – і, на додачу, подбати про нащадків – залишивши їм «повість», якою зачитуємося от уже чотири століття»⁶.

Роль Фортінбраса в Шекспіровому творі периферійна, і саме тому значима для О. Забужко, яка відносить себе до покоління українських митців, що потрапили в історичне позачасся – з його культурним шоком, екзистенційним зламом, інформаційним хаосом та, зрештою, відчайдушними пошуками власної тожсамості. Як і Фортінбрас, вони опинились на периферії історичних катастроф – у ситуації «“кінця часів”, фіналу

⁶ Там само. – С. 15.

грандіозної історичної драми»⁷, коли вже буквально «по всьому», адже розпад Радянського Союзу виявив глибокий розрив української культурної парадигми на всіх ідентифікаційних рівнях: від національного історичного міфу, який виявився штучним радянським конструктом, до спотвореного мало не на генетичному рівні (внаслідок численних репресій) етнічного культурного коду. «Потрібно було пережити українські дев'яності, цей, по всіх “лютих, крив’яних, нелюдських вчинках” ХХ століття нестак уже трагічний, як фарсовий у своїй загумінковості *fin de siècle*, щоб належне оцінити геніальність Шекспірового прийому»⁸. На переконання авторки, у глобальній історичній перспективі українські інтелектуали пострадянської доби, переживши досвід вигнання з власної національної історії, тим самим отримали шанс переписати її наново.

Натомість вигнання як відчуження співвідноситься з постаттю Офелії – утіленням чистої чуттєвої жіночності, що є більш властивою поетичній творчості О. Забужко, де інтуїтивне жіноче начало («бути») утверджується на протигагу чоловічому обов’язку («писати»)⁹. У поетичному доробку письменниці є три вірші, присвячені Офелії: «Монолог Офелії», адресований Гамлету (збірка «Травневий іній», 1985 р.); «Офелія і “мишоловка”», що містить епіграф – ремінісценцію з першого вірша (збірка «Диригент останньої свічки», 1990 р.); та «Офелія – Гертруді», монолог-інвектива проти нищої хтивної королеви (збірка «Автостоп», 1994 р.). І, хоча написані вірші в різний час, в усіх трьох простежується подвійна перспектива образу Офелії: як персонажа п’єси Шекспіра

⁷ Там само. – С. 26.

⁸ Там само. – С. 15.

⁹ *Забужко О.* Друга спроба : вибране / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2005. – С. 204.

та як акторки, котра грає цього персонажа. Відповідно, тексти побудовані на накладених один на одного дискурсах: самої трагедії й театральної гри.

Так, у першому творі репліки за п'єсою перекриваються коментарями Офелії-акторки в реальному часі вистави:

*Це станеться, принце (кашель в партері)
Свят-вечір, як вузол, розв'яже зима,
Король з Полонієм стануть за двері –
А я скажу Вам, що я сама...¹⁰*

У другому вірші Гамлет-актор постає режисером власної вистави – він навчає інших акторів відповідно до сюжету п'єси, і водночас відчужується від власної ролі, реагуючи на іронічний коментар своєї сценічної партнерки:

*Гай-гай, мій принце! (Вуста закусив –
Тільки, як репліка вбік: – А котись ти...)¹¹*

Особистість актора накладається на його роль, причому в обох проекціях Гамлет постає невдахою: у нього «лижина і черевце», він інших «вчить про хоробрість», але сам її не має – і за роллю, і, вірогідно, в реальному житті. Таким чином подвійна проекція театральної гри: Гамлета-принця, Гамлета як автора п'єси-«мишоловки» і Гамлета-актора, – утворює «зачароване коло» безкінечної фальшивої вистави життя (весь світ – театр). Окрім того, реальний режисер перетворюється на автора п'єси і зливається з ним:

*– Офеліє! Вихід! – кричить режисер.
Здригнулась.
Впізнала?
Це – голос Шекспіра...¹²*

¹⁰ Там само. – С. 36.

¹¹ Там само. – С. 85.

¹² Там само. – С. 86.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

І в третій поезії репліки п'єси взагалі спростовуються, виводячи Шекспірову історію за межі авторського задуму:

*Випий вина, Гертрудо.
В ньому немає отрути.
Це просто пожаливсь труду
Автор на шостий акт.*¹³

В усіх трьох творах позиція автора-драматурга підкреслюється як зовнішня щодо дії, яка розгортається на сцені («*Це текст не мій*» – говорить Офелія, виголошуючи свій монолог), і відтак – компрометується:

*...з-за плеча хтось несхитно-тупо
Нам нас підсовує, котрий раз...*¹⁴

Однак, якщо у першому випадку відбувається щільне переплетення гри та самої історії, і актриса, перевтілившись у свою героїню, здійснює акт свідомого відчуження («*Йдіть собі, принце. Щастя Вам Боже. / Не озирайтесь. / Завіса. / Все.*»), то другий вірш засвідчує кардинальний розрив театральної реальності й художньої дійсності твору («*У Гамлета лисина і черевице. / Офелія курить, сховавшись на хорах*») – акторська гра бачиться як нескінченне замкнене коло відчуження, що оголює штучність розігруваних на сцені емоцій через особистісну нереалізованість самих акторів («*Офеліє, німфо*», – *чортюполох / зужитих слів: минулася «німфа»*). Замкнене коло безкінечного спектаклю («*День у день, спектакль у спектакль*»), де «*Ніщо ж не міняється, свідок Бог, – / лиш круг очей все темніші підкови...*») поєднується з колобїжним рухом реального життя самотньої виснаженої жінки, яка «*чавить цигарку <...> як зігнуту спину*» і знову виходить у те саме «*зачароване коло*» фальшивої гри. У третьому творі відбувається відчуження вже самого шекспірівського

¹³ Там само. – С. 165.

¹⁴ Там само. – С. 36.

міфу – Офелія перебуває потойбіч п'єси і, відтак, потойбіч життя, звідки й пророкує Гертруді чергового чоловіка (наступного короля – Фортінбраса) та пишну величну старість «в сяйному надхмар'ї сивин»¹⁵.

Мотив вигнання, невіддільний від оригінального образу Офелії, в усіх трьох творах також набуває нових конотацій – нескінченної гри, замкненості в написаній ролі та наростаючого відчуження від неї – і розгортається в діахронічній перспективі перманентного «вигнання» Офелії з її сценарного образу: спочатку як втечі від себе – потім як втрати себе – і, нарешті, як повернення до себе справжньої, але вже за межами нав'язаної автором ролі.

Лейтмотивом цього поступового відчуження є голос ліричної героїні: на початку він тільки «кришиться» під час співу, а далі вже «сідає, мов просить води» і, продовжуючи звучати у внутрішньому монолозі акторки, остаточно перекривається владним голосом Шекспіра. Натомість у поезії «Офелія – Гертруді» її голос вже лунає із потойбіччя, набуваючи зовсім іншої тональності.

Фактично, через образ Офелії О. Забужко здійснює своєрідну «автомаргіналізацію». За її визначенням, це «винесення самого себе “за дужки” тут-і-теперішньої реальності з тим, аби охопити її “ззовні”». Письменниця співвідносить таке свідоме відмежування з позицією митця як деміурга, здатного піднятися над реальністю, аби досягнути її глибше, дійти до самих основ буття. Тому її Офелія знає і бачить значно більше, ніж Офелія Шекспіра, – бо перебуває у ситуації подвійного вигнання: як маргінальний персонаж п'єси (який може завдяки своїй позиції зазирнути в «шпарину міжчасся») та як виконавиця ролі, знаком вигнання якої є рольова маска, відчужена живим тілом. І якщо спочатку це окремі прояви дискомфорту – *ніс розпухлий, голос кришиться*,

¹⁵ Там само. – С. 166.

тиснуть туфлі; то в другому вірші це вже незворотній процес несумісності акторки та її ролі:

*Бо голос сідає, мов просить води,
бо всякли в волосся випари кухні,
бо скільки картоплю сиру не клади,
однаково очі на ранок запухнуть...*¹⁶

У третьому вірші тіло Офелії відсутнє взагалі – є лише голос. Натомість на перший план виходить інша жіноча тілесність – невситимої королеви, «регіни-вагіни». В образі Гертруди – на протигагу Офелії – «вічно-жіноче» постає хтивим сексуальним жаданням, владною хтонічною сутністю ненаситної жінки, край якої – під балдахіном ліжка, де «*ніжки дубового вгину / щоночі до світа риплять!*». Замість витонченого, чутливого жіночного тіла, означеного худими пальцями, надламаною поставою і втомленим обличчям Офелії-акторки, змальовується груба чуттєва хіть можновладної самки – «*лошиці монаршої масти*». Увага концентрується на тілесному низі (ноги, стегна, лоно), брутальних жестах («*І жестом плавчині (брасом!) / До стін йому вергнеш вбрання*») і відразливій фізіології старіючого тіла («*зіпріле, як сир, чоло*», «*на стегнах – судин бурелом*», «*розривні пустоти*» тощо). Образ Офелії, незримо присутній «за кадром», таким чином деперсоналізується і постає швидше культурним контекстом, проекцією, що оприявнює особистий екзистенційний вимір художнього світу вже не акторки – авторки. Тим більше, що оприявнює вона його парадоксальним чином, адже шекспірівська Офелія – покірна, наївна, тендітна і вразлива дівчина – принципово відмінна від ліричного альтер-его самої О. Забужко, чітко окресленого вже в її першій поетичній збірці:

*І не ваша журба,
Коли вітру судилось минути*

¹⁶ Там само. – С. 85.

*Від розштормлених кіс і вітрилами напнутих блуз,
І не ваша печаль
Буде завтра мене спом'янути,
Коли я, на якимсь повороті зірвавшись,
Не приземлюсь...*¹⁷

Чи не тому, власне, крізь образ Офелії постійно проступає хтось інший: чи то акторка, яка грає невластиву їй роль, проживає не свою історію, чи то письменниця, яка, по суті, переписує Шекспіра.

Таким чином осмислене вигнання виявляє той самий «межовий» досвід, який відкриває нову перспективу бачення і для Офелії (вона постійно перебуває на межі: кохання і слухняності, божевілля і пророцтва, гріха і невинності), і для «гри в Офелію», коли замкнене коло Гамлетової «мишоловки» спричинює ефект ентропії:

*О Боже, подай – хоч один монолог,
в яким клекотіла би – кров, а не лімфа!..*¹⁸

Історія замикається в коло вигнання як відчуження також образами Гертруди і Фортінбраса. Якщо у першому вірші королева лише присутня як потенційна загроза («вперлася в спину / Чавунним поглядом – ані руш!»), то у третьому – саме їй адресований монолог «потойбічної» Офелії. Він звучить як звинувачення Гертруди і, водночас, вирок (при-речення) всім іншим учасникам цієї історії:

*Ми всі – твої відбувайли,
І ти нас всіх поховаєш –
І все брехнею вбереєш.*¹⁹

Фортінбрас так і залишається на периферії історії. В «Монологі Офелії» він є тим, хто лише «збирає трупи», це епізодичний персонаж, пасивний і невиразний:

А потім з'являється збирати трупи

¹⁷ Там само. – С. 54.

¹⁸ Там само. – С. 86.

¹⁹ Там само. – С. 166.

*Якийсь новоспечений Фортінбрас!*²⁰

У третьому вірші він постає вірогідним черговим чоловіком королеви, який візьме її як знак монаршої влади. І вже цей, пізніший варіант тлумачення образу Фортінбраса дисонує з його роллю свідка-хронікера подій, який забезпечує неперервність шляхетства – аристократичної традиції культури. Цей дисонанс є взагалі характерним для світогляду О. Забужко і пов'язаний із її внутрішнім конфліктом між свідомо взятою на себе маскулінною функцією митця-громадянина (відчуттям «жорсткої, лінійної детермінованості своєї власної судьби» родовим і національно-історичним духовним спадком²¹) і прагненням суто жіночої реалізації в коханні та творчості. Відповідно, в поезії сприйняття постаті Фортінбраса є більш спонтанним, фемінним (власне, жіночим – через погляд Офелії), а в есеїстиці – через осмислення ролі Фортінбраса з погляду «місії» митця, як свідка й хронікера подій, того, хто через слово (і синхронну дію) програмує хід історії, – маскуліним.

Відтак, можна виокремити чіткі рольові опозиції: Офелія як нереалізований проект жіночості (в її типових жіночних проявах ніжності, незайманості та жертвовності) та Гертруда – як спрофанований проект жіночості, її протилежна грань (хіть, агресія, владна егоцентричність). І так само Гамлет постає як нереалізований проект мужності («рефлектуючий інтелектуал, типовий «Фан Фанич і Укроп Помідорович», траплений між жорна «звихнутого часу», тільки так безтолково й здатен^[L]_{SEP} був поводитися – невлад тицяючи шпагою навсібіч та

²⁰ Там само. – С. 36.

²¹ Таран Л. «Мені пощастило на старті». Розмова з Оксаною Забужко / Л. Таран // Жінка як текст. Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упор. Л. Таран. – К. : Факт, 2002. – С. 184-186.

виголошуючи красномовні монологи!»²²) – на противагу Фортінбрасу, носію потенційної реалізації дискурсу влади, у його чоловічому (мужньому) модусі.

При цьому ідентифікація О. Забужко відбувається не з Офелією, а з акторкою, яка її грає. Таким чином через мотив театралізації (з одного боку, штучності, а з іншого – прописаності, при-реченості) життя, буденності призначених ролей авторка виходить на профанний (у другому вірші оприявнений як радянський: «*Мінздрав Есесер предупреждает*») контекст. Вона хоче бути Офелією, але не може нею стати, бо трагедія у сучасному світі перетворюється на фарс.

Із цим аспектом рецепції письменницею п'єси Шекспіра резонує вірш Василя Стуса «Ця п'єса почалася вже давно». Безіменні актори невпинно грають невідомі ролі за переписаною кимось п'єсою «давно вже призабутого Шекспіра». Сюрреалістична картина абсурдної гри є недвозначною метафорою радянської тоталітарної системи, застиглої у своєму нескінченному самовідтворенні:

*Тут час стоїть. Тут роки не минають.
Бо тут життя – з обірваним кінцем,
як у виставі. Тільки є початок.*²³

Позбавлення акторів не лише імен, але й мови (замість слів «промовляють жести») увиразнює штучність і тотальність лицедійства в божевільній («звихненій») виставі життя:

*А тут немає родових одмін.
Бо кожен з нас – актор або глядач.
А це одне і те ж. Бо глядачеві
так само треба грати глядача
і то захопленого.*²⁴

²² Забужко О. Хроніки від Фортінбраса... – С. 15.

²³ Стус В. Палімпсест : Вибране / Василь Стус. – К. : Факт, 2003. – С. 109.

²⁴ Там само. – С. 110.

Однак трагічний модус поезії В. Стуса, зумовлений екзистенційним відчасм через «примусове зречення ідентичності»²⁵ в умовах тоталітарної системи, у пост-трагічній рефлексії О. Забужко обертається на іронічний автокоментар. Це вже не репресивне позбавлення людини особистості та нав'язування їй чужої ролі, а неможливість, відчуженість самої ролі – неможливість трагедії. Тобто, здійснюване ліричною героїнею само-відчуження виявляється зворотною реакцією акторки-авторки на «вигнання» з ролі – втрату відчуття цілісності гри як сакрального дійства, обов'язкової передумови повноцінної творчої самореалізації митця.

У підсумку, розрив між накинutoю автором (творцем) роллю – *обов'язком, призначенням* – «живою душею» Офелії-акторки – *жіночим началом* – і театральною грою – *маскою-симулякром* – спричинює кризу ідентифікації героїні, посилюючи модус внутрішнього вигнання як безкінечного кола не-повернення, не-здійснення, не-життя.

²⁵ Черняк Ю. Гамлетівська інтертекстуальність у поемі В. Стуса / Юрій Черняк // Ренесансні студії / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ, 2013. – Випуск 20-21. – С. 210.

III. Свіжий погляд на давні тексти

УДК: 821.111:82-2

Жлуктенко Наталія
(Київ)

Перечитати «Цимбелін»: трансформація концепту влади та мотиву вигнання

До критичної реценції драми «Цимбелін» спонукає потреба перегляду застарілих кліше стосовно пізнього періоду творчості В. Шекспіра. Метою розвідки є переоцінка полеміки стосовно цього тексту в англійській критиці поч. ХХ ст. та інтерпретація його з сучасних позицій, зокрема на засадах мотивної критики та екокритики. Доведено, що критичні закиди щодо «Цимбеліна» творця драми ідей Дж.Б. Шоу зумовлені радше його конфліктом з англійською театральною традицією минулого, аніж недоліками тексту. Театральна практика середини та другої половини ХХ ст. (Х. Гренвілл-Баркер) завдяки модернізації постановок вдало акцентувала в «Цимбеліні» головні Шекспірівські коди.

Шекспір трансформував у тексті «Цимбеліна» мотив вигнання, з ключового композиційного прийому перетворив його на пластичну форму випробування персонажів на багатьох рівнях конфлікту. Зазнала змін також концепція влади – актуалізуючи потенціал форми пасторалі, автор обрав Арвірата та Гвідерія наступниками Цимбеліна не лише як законних спадкоємців, а як особистостей, яких життєві випробування наділили вмінням співвідносити свої бажання з цінностями природної гармонії та моралі.

Ключові слова: Шекспір, п'єса «Цимбелін», мотив вигнання, концепт влади, екокритичний підхід.

Пере(про)читання класики, зокрема й доробку В. Шекспіра, залишається одним із провідних завдань

III. Свіжий погляд на давні тексти

сучасного українського літературознавства. Перша причина, яка спонукає до критичного перегляду пізньої драми «Цимбелін», – репутація цієї п'єси як творчої невдачі автора. Чимало критиків сумнівалися, чи самостійно Шекспір писав цю драму, не погоджувалися чи з репрезентацією в ній історичних колізій, чи з характеристиками персонажів. Навіть сповнений надзвичайної шани до текстів Шекспіра Георг Брандес свого часу зауважив «технічну невправність» у композиції п'єси, недоречне залучення до неї маски з появою Юпітера та деякі інші стильові похибки¹.

Другий рівень мотивації перечитання засновує характерний для сучасної критики інтерес до, умовно кажучи, “периферійних” творів у доробку видатних митців як минулих часів, так і її сьогодення. У контексті цієї розвідки не йдеться про «невивченість» будь-якого тексту з Шекспірового доробку. Втім, у вітчизняному шекспірознавстві пізні драми в цілому (звісно, за виключенням «Бурі») набагато рідше опинялися у фокусі уваги дослідників, і це стосується також «Цимбеліна». Можливо, після екранізації п'єси 2014 року «про-активним», за терміном Б. Корнелюка², американським режисером Майклом Алмерейдою з Мілою Йовович у ролі Королеви ситуація зміниться, – зараз частотність згадок про цей текст Шекспіра в інформаційному полі вочевидь зросла. Та чи змінить новітня кінематографічна транскрипція драми акценти в її інтерпретації у шекспірознавчому дискурсі – питання відкрите.

¹ Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения. / Георг Брандес. – М. : Алгоритм. – 1997. – С. 649.

² Корнелюк Б.В. Художній світ історичної хроніки «Річард III» Вільяма Шекспіра та її інтермедіальні проєкції в світлі теорії інтенціональності : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Богдан Васильович Корнелюк – Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2016. – С. 3,12.

Одним із найбільш пристрасних критиків «Цимбеліна» в Англії на межі ХІХ–ХХ ст. виступав Джордж Бернард Шоу³. Особливо дражливі її оцінки Шоу висловив під час підготовки спектаклю за п'єсою під проводом видатного режисера й актора Генрі Ірвінга в театрі «Ліцеум»; роль Імоджен у ньому виконувала знаменита театральна актриса Еллен Террі. Шоу вважав образ Імоджен одним із найглибших серед героїнь Шекспіра, тож намагався вплинути на прочитання актрисою цієї ролі. У листуванні з нею Дж.Б. Шоу не жалів гострих слів стосовно «старого, дурного (old, silly) Цимбеліна», вимагав від актриси, щоб вона скоротила партію Імоджен, бо редакція образу, запропонована Ірвінгом, його не задовольняла. Гостро полемічну рецензію Шоу написав і на спектакль за «Цимбеліном» 1896 р.: текст її згодом увійшов до історії шекспірівської критики як «Засудження Барда» (“Blaming the Bard”), а вже 1937 року Шоу таки самостійно відредагував драму та скоротив її фінал.

Полеміка Шоу з Шекспіром (зокрема й на прикладі «Цимбеліна») залишається вагомим епізодом становлення нової драми в Британії та Європі, адже в усіх текстах Шоу, пов'язаних із цим питанням, мета автора – кинути виклик консервативним тенденціям у стратегії та практиках тогочасної драматургії та театру, створити своєрідну «антирекламу» шекспірівській спадщині й тим самим захистити творчі принципи сучасної драми ідей⁴. «Цимбелін» справді містить чимало традиційних прийо-

³ Дет. див.: *Аль-Гарзи Х.* П'єса «Цимбелін» Уільяма Шекспіра в рецепції Бернарда Шоу [Електроний ресурс] / Хайдер Аль-Гарзи. – Минск, БГУ. – Режим доступу : <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/153009/pdf>.

⁴ Див.: *Меркулова М.Г.* Роль Б. Шоу в становлении двухчастной модели национальной шекспировской драмы [Електроний ресурс] / Майя Геннадиевна Меркулова // Вестник Моск. гор. пед. университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – М. : Изд-во Московский городской педагогический университет. – 2015. – № 1 (17). – С. 8-13. – Режим доступу : <http://elibrary.ru/item.asp?id=23565237>.

III. Свіжий погляд на давні тексти

мів та стереотипів, які діячі нової драми категорично відкидали. Усталеного резонансу набрала думка критиків про відсутність у п'єсі композиційної єдності. Можна пояснити це впливом досить різнопланових джерел в основі її задуму, або ж наміром автора зберегти контекстні зв'язки зі своїми попередніми творами: інтертекст «Цимбеліна» у такій перспективі змістовно й стисло окреслила у післямові до першого українського перекладу драми дослідниця Олена Алексеєнко⁵. Доречні припущення англійських шекспірознавців про спробу Шекспіра по-своєму відреагувати на новий стиль своїх молодших сучасників, драматургів Фр. Бомонта та Дж. Флетчера. Вочевидь ускладнення композиційної структури «Цимбеліна» увиразнило в ній уже відоме шанувальникам Шекспіра й певним чином приглушило нові мистецькі ідеї, властиві цьому тексту та імпліцитно присутні в ньому.

З позицій мотивної критики об'єднуючим структуротворчим чинником композиції драми можна вважати і мотив вигнання. Шекспір поділяв активний інтерес митців елизаветинської доби до цього прийому: ще на межі так званого трагічного періоду автор звертається до його актуалізації, а після постановки «Короля Ліра» оприявнює його екзистенційний та художній потенціал майже в кожній драмі. Вигнання у «Цимбеліні» – це доля несправедливо звинуваченого придворного Беларія; серед складових зав'язки конфлікту – вимушений від'їзд Постума Леоната до Риму, що перетворює його на вигнанця. Рятуючись від звинувачення у подружній зраді, доведеться спізнати ризики вигнання й благородній Імоджен. Нашарування колізій, дотичних до цього мотиву, доводиться визнати, не додало єдності драматичному конфлікту «Цимбеліна».

⁵ Алексеєнко О. Цимбелін. [Післямова] / Олена Алексеєнко // Шекспір, Вільям. Твори в шести томах. Том 6. – К. : Дніпро, 1986 – С. 737-739.

У сучасній культурній рецепції межі ХХ–ХХІ ст. «мозаїчність» структури «Цимбеліна» сприймається цілком органічно. Художній світ драми перейнятий театральністю, частково – у маньєристичній, частково – у бароковій формах. Це стосується всіх представлених у ній драматичних колізій: певно, саме так можна пояснити те, що багатьох театральних діячів, що ставили п'єсу в другій половині ХХ ст., вабив радше казково-фантастичний колорит, театральна умовність, аніж прийоми шекспірівського пафосу, історизму, трагізму. Згадаємо сцену в спальні Імоджен. Трикстерство Якімо, який ховається в довіреній турботам героїні скрині й завдяки тому здійснює свій підступний задум, виглядає настільки пародійно, що виходить за межі ренесансної гри раннього Шекспіра і водночас знижує у глядачів стан трагічного передчуття (яке виникало, наприклад, у сцені Отелло перед сплячою Дездемоною). Двозначність цього епізоду «Цимбеліна» актуалізує принцип іронії, барокова природа якого очевидна для сучасних глядачів.

Тонку грань між традиційною і новою манерою, притаманною пізньому Шекспірові, виявив у своєму прочитанні «Цимбеліна» відомий театральний діяч, режисер, актор і шекспірознавець Харлі Гренвілл-Баркер⁶. Примітно, що цей дослідник, сучасник й однодумець Шоу, для якого останній створив декілька образів своїх проблемних драм, теж уважав текст «Цимбеліна» громіздким, тому Гренвілл-Баркер перетворив його у драму з трьох дій замість задуманої Шекспіром п'ятиактної п'єси. Не порушуючи послідовності авторських текстових колізій, Гренвілл-Баркер пропонує залучити до постановки принцип почергової дії на внутрішній та зовнішній сценах – практику, знану ще в театрі доби Єлизавети. У такій інтерпретації наявність

⁶ *Granville-Barker H.* Prefaces to Shakespeare. Vol. II. King Lear. Cymbeline. Julius Ceaser / Harley Granville-Barker. – L., 1963 – P. 86-183.

III. Свіжий погляд на давні тексти

двох сценічних площин не лише економить зусилля постановника та акторів, а й активізує рецепцію глядачів, спрямовує їх на пошук зв'язків між відтворюваними в обох сценічних просторах колізіями. За умови такого епістемологічного ракурсу упродовж усього тексту «Цимбеліна» формується враження двоїстості, й цей модус збережеться також у фіналі. Запропонований Гренвілл-Баркером спосіб постановки розкодовує Шекспірівський підтекст, кожна перипетія у розв'язці постає у подвійній перспективі: вчинки та почуття персонажів сприймаються на перетині трагічного/фарсового, вірогідного/умовного, і сучасний нам глядач ставитиме смисловий акцент у цих опозиційних парах скоріше саме на другому компоненті.

За принципами шекспірівської поетики у фіналі драми правитель має відновити справедливість й підвести підсумки, – що й робить Тезей у більш, ніж умовних Афінах «Сну літньої ночі», чи новий правитель Данії Фортінбрас у «Гамлеті». Так чинитиме й Просперо, не переймаючись поясненням своєї мотивації до всепрощення наприкінці «Бурі», ще ненаписаної на час створення «Цимбеліна». Таку ж функцію виконує і старий Цимбелін після неймовірної та неочікуваної перемоги британців над римлянами. Більшість відкритих ним істин драматичного конфлікту – відносні та мало-вірогідні. Наведемо з них два найяскравіших приклади.

Серед полонених «римлян» – Постум Леонат, чоловік Імоджен, який упродовж дії встиг декілька разів змінити свою моральну позицію. На початку драматичного сюжету він – благородний вигнанець через сваволю Цимбеліна. Згодом, заскочений у Римі несподіваним воєнним конфліктом між своїми нинішніми покровителями-римлянами й співвітчизниками, він не матиме іншого вибору, аніж стати на сторону римського війська. Попри те, що через пиху й марнославство Постум

вже зініціював інтригу проти своєї відданої дружини та навіть її убивство, й тим самим втратив моральний авторитет у глядача, у фіналі з'ясується, що під час битви, переодягнувшись у «простого англійця», Леонат як славний лицар мало не сам один зупинив відступ англійського війська й повів його до перемоги. Стосовно конотацій такої абсурдної метаморфози, не можу не згадати, що у своїй передмові до «Цимбеліна» Гренвілл-Баркер без коментарів наводить ілюстрацію – копію картини 1778 р. живописця Томаса Паркінсона «Постум роззброює Якімо». Сцену військової сутички між Постумом та Якімо відтворено так, як її могли б грати англійські комічні актори часів Філдінга. На полотні два опецькуватих джентльмени з вираженими очима імітують героїчний поєдинок, причому дійові особи, що знято лупцюють один одного, вдягнені в ошатний одяг провінційних джентрі XVIII ст. Живописна репрезентація передає фарсовий колорит героїки Постума набагато виразніше, ніж тривала суперечка критиків про те, чи доречно було Шекспіру залучати до структури драми візію ув'язненого Постума, в якій до нього з'являється Юпітер на велетенському орлі й духи усіх покійних родичів.

Іронічно сприймається зараз також розв'язка любовного конфлікту. Переодягнену в чоловічий одяг Імоджен Постум не впізнав серед присутніх, так само, як і вона не помічає його, адже вже оплакала його «обезголовлене тіло» (те саме “headless body”, як саркастично коментував епізод Шоу). Постум грубо відштовхує дружину, маючи її за юного Фіделію, бідолашна втрачає свідомість, тож у спричиненій метушні Шекспіру вдається розв'язати ще кілька вузликів інтриги. Позірне примирення подружжя, у традиціях фіналу «Приборкання норовливої», ініційоване саме Імоджен, також виглядає штучно.

Віднайти мотивацію розв'язки конфлікту можливо, якщо торкнутися глибинного ідеологічного рівня

III. Свіжий погляд на давні тексти

конфлікту. Нищівна репліка Б. Шоу стосовно Цимбеліна – «old and silly» – справедлива: він дійсно старий, мудрості йому бракувало завжди, й наступник нагально необхідний. Наскрізний для Шекспірівських текстів мотив узурпації влади або загрози такого повороту резонує у політичній площині «Цимбеліна». Підступність Королеви, яка планувала одружити з Імоджен брутального Клотена, свого сина від першого шлюбу, а якщо цього не станеться, то отруїти її як спадкоємицю престолу, не спрацювала, й питання про намісника короля Цимбеліна залишається відкритим. Серед сучасних критичних версій цього аспекту фіналу знаходимо суто політичну концепцію, запропоновану Френсіс Єйтс. Шанована британська дослідниця, щоправда, більше відома у нас своєю працею про «мистецтво пам'яті», але вивчала також пізні драми Шекспіра і запропонувала «новий погляд» на аналізовану п'єсу⁷.

Методологія такого підходу насправді вельми традиційна: Ф. Єйтс називає свій підхід «історичним», та колізії, яких ми торкнулися, вона прочитує в імперському дискурсі, наслідуючи «імперську тему» Дж. Вілсона Найта, і послідовно шукає у політичних мотивах драми злободенні алюзії на історичні події у Британії 1610-х рр. Саме їм, на думку авторки, підпорядкована шекспірівська образність у фіналі «Цимбеліна». На її думку, пізній Шекспір, розчарований відцентровими процесами в державі, не знайшов іншого шляху відновлення цілісності ні в чому, «крім віри в королівську владу як принцип порядку, як освячений Богом засіб підтримки та відновлення порядку на землі, що відображає принцип божественного керівництва космосом»⁸. Стомлені три-

⁷ *Йейтс Ф.* Последние пьесы Шекспира: Новый подход (главы из книги «Вокруг Шекспира») [Електронний ресурс] / Фрэнсис Йейтс / Пер. с англ. Л. Мотылевой и Л. Мотылева. – Новое литературное обозрение. – 1999. – № 35. Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/shek.html>.

⁸ Там само.

валим розбратом британці покладали надії на миролюбну політику в майбутньому синів короля Якоба, принців Генріха та його молодшого брата Карла. Їх аналогами в п'єсі Ф. Єйтс вважає образи віднайдених старших синів Цимбеліна – Арвірага та Гвідерія. Лінію Постума та Імоджен, за логікою дослідниці, можна асоціювати з планами короля одружити дочку Єлизавету або з іспанським принцом, або з німецьким пфальцграфом, що мало би стати запорукою інтеграції Британії у тогочасний європейський простір. Загалом Френсіс Єйтс упевнено окреслює в задумі «Цимбеліна» проект відродження тюдорівського міфу принагідно Стюартів.

Колесо британської історії проте повернулося іншим чином: Генріх, після прийняття в 1612 р. офіційного рішення про його заручини з іспанською принцесою-католичкою, раптово захворів і за кілька днів помер. Його сестра Єлизавета вийшла заміж за німецького графа-протестанта, але батько-король згодом втратив інтерес до їхньої долі, й подружжя вже на континенті пережило всі жахи Тридцятилітньої війни. «Історизм» підходу Ф. Єйтс до мотиву влади у «Цимбеліні» радше поглиблює трагічний підтекст відтвореного в ньому концепту влади, аніж обґрунтовує відповідність його історичному часу пізнього Шекспіра.

Закінчити спробу пере(про)читання цієї драми хотілося б все-таки на оптимістичнішій ноті, і в світі-театрі Шекспіра підставу для цього можна знайти завжди. Які ж бо насправді ті Арвіраг та Гвідерій, що їх у пророцтві Постуму названо «відрубані гілки могутнього кедра» [V,4]⁹, що колись оживуть, приростуть до рідного стовбура і забувають.

Цей драматичний мотив виростає з давнього міфічного сюжету про загублених та віднайдених синів.

⁹ Шекспір В. Цимбелін / Пер. з англ. О. Жомніра // Шекспір, Вільям. Твори в шести томах. Том 6. – К. : Дніпро, 1986 – С. 251.

III. Свіжий погляд на давні тексти

Шекспір інтерпретує його як утопію, і тим самим, можна припустити, у першому наближенні намічає філософську тему «Бурі». Братів було обрано знаряддям помсти Цимбеліну: коли на вірного його придворного Беларія негідники звели несправедливий наклеп, той, рятуючись від кари, утік, викравши маленьких принців. Беларій змінив собі та хлопцям імена й виростив їх у горах Уельсу як своїх синів. Характерні риси пасторалі, популярної у ранніх творах Шекспіра, по-новому прочитані в «Цимбеліні». На формуючий вплив Природи у драмі звернула увагу британська екокритика, а саме один із її засновників, Гебріел Іген, автор спеціального дослідження «Green Shakespeare» (2006). У недавній монографії «Shakespeare and Ecocritical Theory» (2015), він розширив аналіз текстів у фреймі екокритики до «Цимбеліна» і зупинився саме на лінії Арвірага та Гвідерія¹⁰.

Серед прийомів екокритики поширена практика аналізу – створення наративної призми опозиційних понять. У Г. Ігена у згаданій праці – це опозиція Nature / Nurture. Її перший елемент – природа – домінує. Втім другий складник – природне виховання, хоч і має подвійну семантику, бо допомагає особистості розвиватися й досягати успіху (to help a plan or a person to develop and be successful) за умови, якщо дотримуватися такого плану упродовж довгого часу (to have a particular emotion, plan, or idea for a long time), цілком суголосний першому чи принаймні, не суперечить йому. У вихованні принців збережено обидва принципи – Беларій наполегливо відвертав юнаків від думок про світ поза їхніми горами, лісом, печерою, а пантеїстична віра в сакральність природних явищ зміцнила братів не тільки фізично, а й духовно. Юнаки зросли мужніми і витривалими, вправними мисливцями, а згодом – воїнами, які

¹⁰ Egan G. Shakespeare and Ecocritical Theory / Gabriel Egan – Bloomsbury Arden Shakespeare. – London, etc. – 2015. – P. 78-85.

допомогли британцям у протистоянні римлянам. Арвіраг та Гвідерій щиро віддані Фіделію, їх переодягненій сестрі Імоджен, вони мають вроджене почуття честі – саме ним керується Гвідерій, коли вбиває брутального Клотена. Шекспір не був би самим собою, якби беззастережно ідеалізував простодушних братів – їх судження про світ іноді наївні та прямолінійні, однак кінцева репліка старого Цимбеліна – «Прощення – всім» – стосується віднайдених старших синів меншою мірою, ніж інших учасників конфлікту.

Прочитаний із сучасної перспективи текст «Цимбеліна» свідчить, що у драмах 1610-х рр. Шекспір прагнув відходу від стереотипів: він трансформував мотив вигнання, перетворив його з ключового композиційного прийому («Король Лір») на пластичну форму випробування багатьох персонажів та зберіг за ним організуючу функцію засобу композиційної єдності фіналу, типової для елизаветинської драматургії. Зазнав змін у п'єсі також концепт влади – актуалізуючи випробувану на початку творчості форму пасторалі, всевладний автор передає правління в давній Британії не лише законним спадкоємцям престолу, а представникам нового покоління, яких наділяє не лише мужністю й благородством, а й умінням співвідносити свої бажання з природними цінностями гармонії та моралі. Як переконує проведений аналіз, поліметодологічний підхід до сучасного пере(про)читання Шекспірівських драм є перспективним та конструктивним: уточнення деталей і окремих аспектів їх епістемології та поетики доповнює вже відоме й стимулює до нових інтерпретацій.

IV. Полемічна трибуна

УДК: 821.111:82.0-2:725.822

Соколянский Марк
(Любек, Германия)

Между Сциллой архаичности и Харибдой модернизации (о сложностях современной интерпретации Шекспира на сцене и на экране)

Соколянський Марк. Між Сциллою архаїчності та Харибдою модернізації (про складності сучасної інтерпретації Шекспіра на сцені й на екрані).

У статті розглядаються деякі проблеми інтерпретації шекспірівської драматургії на театральній сцені та на екрані. Найскладнішим завданням для сучасних режисерів та виконавців є необхідність уникати двох крайнощів – буквалістської архаїзації, з одного боку, а з іншого – надмірного наближення антуражу вистав і фільмів, а також акторського виконання до життєвого досвіду сьогоденного глядача. На прикладах із практики театру ХІХ–ХХ століть і кінематографу стверджується важливість дотримання почуття художньої міри, щоб за бережного ставлення до Шекспірових слова і думки доносити їх до новітньої аудиторії, уникаючи вульгарної модернізації класичних творів.

Ключові слова: *драматургія В. Шекспіра, театр, кінематограф, буквалістська архаїзація, модернізація класичних творів.*

Один из крупнейших реформаторов сцены XX века Бертольт Брехт, на протяжении ряда лет размышлявший о том, как «представлять прошлое и настоящее в единстве», писал в своём очерке «Освящение святотат-

ства»: «Что позволяет классическим пьесам сохранять жизненность? Способ их употребления, – даже если это употребление граничит со злоупотреблением ...»¹ Поскольку каждому веку и поколению драматургическая классика открывает своё, неповторимое лицо и в переводах на другие языки мира, и в художественных иллюстрациях, и, главным образом, в театральных и кинематографических интерпретациях, вопрос о соблюдении обозначенной границы между *употреблением* и *злоупотреблением* в разные времена не утрачивает своей остроты. Буквалистское следование устоявшимся, как могло казаться, раз и навсегда, постановочным традициям приводило к нежелательной застывшим форм и подчас превращало достаточно известные и даже знаменитые театры Европы в своего рода музеи: музей Шекспира, музей Мольера, музей Александра Островского, музей украинского театра корифеев и т. п.

В ходе раздумий о современном звучании шекспировской драматургии от поисков ответа на поставленный вопрос, разумеется, не уйти ни новейшему переводчику, ни театральному или кино-режиссёру, ни литературоведу или критику. Так, автор нашумевшей и новаторской для своего времени книги о Шекспире польский критик Ян Котт отправлялся в своих рассуждениях от вполне традиционного постулата: «Каждая эпоха находит в нём (Шекспире – *М.С.*) то, чего сама ищет и что сама хочет найти ...»². Для того, чтобы наглядно проиллюстрировать справедливость приведённого суждения, можно обратиться к истории искусства восемнадцатого, и тем более – последующих столетий.

Тенденция представлять пьесы Шекспира исключительно в согласии с правилами и регламентациями французского классицистского театра зародилась ещё на

¹ Брехт Б. Театр. В 5 томах. – М. : Искусство, 1965. – Т. 5, кн. 1. – С. 265.

² Kott J. Szekspir Wspolczesny. – Warszawa : PIW, 1965. – S. 13.

исходе эпохи Реставрации в Англии, а на пике европейского Просвещения, когда только-только зарождался культ Шекспира, стала узаконенной и чуть ли не единственно возможной. Стремление «искупить» шекспировские *нарушения* – выходы за пределы существовавших на французском или немецком театре представлений о главенствующих единствах – приводили зачастую к торжеству выпренней, эмфатически-декламационной манеры в актёрском исполнении, к однообразию мизансцен, громоздкой архитектуры сцены и пр. и пр. Ещё в 1768 году Г.Э. Лессинг, пиша о спектаклях гамбургского театра, утверждал: «пьесы Шекспира без всяких декораций были понятнее, чем впоследствии с ними ...»³.

Дальнейшие *исправления* Шекспира, тщательно подгоняемого под образцы французской классицистской драмы, энергично закрепляли традицию архаизации драматургического материала, полностью справиться с которой было не под силу даже взрывному романтическому искусству. Несомненно, было бы излишне ригористичным отказывать старым трактовкам Шекспира (как, кстати, и Корнеля, и Мольера, и Расина) в эстетической ценности. Высокий профессионализм мастеров искусства, а отнюдь не высочайшие поощрения и запреты, обеспечили этим тенденциям долгосрочную жизнь, о чём, по-видимому, не следует забывать и тогда, когда нас начинают одолевать сомнения в **злободневности** и тем более – **уместности** тех или иных художественных решений. Однако трудно не согласиться с устоявшимся мнением, согласно которому романтический бунт против классицистского диктата в XIX веке был вполне закономерен и в общем-то творчески

³ Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. – М.-Л.: Academia, 1936. – С. 296.

результативен, что признавалось впоследствии и теоретиками и практиками театра.

Прислушаемся, например, к голосу одного из самых видных режиссёров второй половины XX века, чьи рассуждения об исполнении французской классики вполне распространяемы на европейскую классику в целом. «Во Франции существуют две мёртвые традиции исполнения классической трагедии. Одна – старая, она требует от актёра особого голоса, особой пластики, благородной внешности и торжественного напевного исполнения. Вторая традиция – всего лишь менее последовательный вариант первой. Царственные жесты и королевские добродетели играют всё меньшую роль в повседневной жизни, поэтому каждому следующему поколению величественные позы кажутся всё более и более искусственными и бессмысленными...»⁴. Материалом для упрёков подобного рода пестрит история шекспировских спектаклей за длительный период времени.

На родине Шекспира острая критика архаичного подхода театров к воплощению классических драм громче прозвучала уже в викторианскую эпоху. Достаточно вспомнить целый ряд рецензий на лондонские спектакли, опубликованные Бернардом Шоу на страницах еженедельника «Сэтеди ревью» в 1890-е годы. Можно сказать, что критика эта носила *комплексный* характер, затрагивая если не все, то многие компоненты театрального представления, равно как и отношение постановщиков к авторскому тексту. Так, крепко доставалось от рецензента «Сэтеди ревью» знаменитому в ту пору театру «Лицеум» (Lyceum) и его прославленному лидеру Генри Ирвингу, который, по мнению Шоу, «не только кромсал пьесы, но и опустошал

⁴ Брук П. Пустое пространство. – М. : Прогресс, 1976. – С. 38-39.

их».⁵ Помимо устаревших режиссёрских стратегий и анахроничной актёрской игры, под прицелом Шоу всегда находилась бытовавшая на лондонской и стратфордской сценах того времени «магия декораций и костюмов», уготовившая Шекспиру «прокрустово ложе».⁶

Повышенное внимание к помпезному оформлению, которое Шоу иногда называет «археологическим», шло, по мнению ироничного рецензента, в одной упряжке с глухотой театров к шекспировской поэзии. Как бы обращаясь к постановщикам, Шоу пишет: «Вы отличнейшим образом обойдётесь без декораций в «Буре» или «Сне в летнюю ночь», ибо самые лучшие декорации только разрушают иллюзию, созданную поэзией...»⁷. А невнимание к поэзии, как правило, приводит к полному непониманию мысли драматурга. И тогда в рецензиях на первый план выходит едкая ирония критика, который пишет, например, о представлении трагедии «Юлий Цезарь» в Театре Её Величества: «Кое-какие удачи в спектакле были. Хорош был нос Цезаря, бюст Кальпурнии был вполне достоин её...» и т. п.⁸

В статье «Бедный Шекспир!» (1895 г.) Б. Шоу резюмировал многие свои упрёки: «Чем дальше отходит режиссёр от старой площадки с занавесами и табличками, на которых написано «Улица в Мантуе» и тому подобное, тем плачевней и вульгарней его провал»⁹. Не случайно и то, что Шоу одним из первых поддержал основанное в 1895 году Уильямом Поэлом так называемое «Общество Елизаветинского Театра» (Elizabethan Stage Society), игравшее пьесы Шекспира без антрактов,

⁵ Бернард Шоу о драме и театре. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1963. – С. 307.

⁶ Там же. – С. 536.

⁷ Там же. – С. 423.

⁸ Там же. – С. 439.

⁹ Там же. – С. 134.

пользуясь лишь обстановкой и костюмами шекспировского времени.

Бернард Шоу был не единственным в Англии рубежа XIX–XX веков критиком, не принимавшим анахроничные традиции в интерпретации шекспировской драматургии, точно так же, как и в других европейских странах уже звучали рекомендации точнее учитывать движение времени и соответственно – новые эстетические требования при постановке шекспировских драм. Причём исходили эти призывы или рекомендации отнюдь не обязательно от профессиональных шекспироведов.

К примеру, в России на исходе XIX века А.П. Чехов в нескольких своих рассказах («Барон», «Калхас», «Первый дебют» и др.) язвительно иронизировал над тривиальной манерой шекспировских постановок на российской сцене.¹⁰ Встречая в стихотворении Николая Гумилёва «Театр» упоминание о Гамлете:

«Гамлет? Он должен быть бледным.

Каин? Он должен быть грубым...» –

мы можем предположить, что видным поэтом Серебряного века двигало не только почтение к театральной традиции, но и ироническое отношение к типовому воплощению шекспировского персонажа на сцене.

Разумеется, XX век привнёс значительную новизну в освоение шекспировской драматургии. Появлялись новые, более совершенные переводы на другие языки, постановки таких режиссёров-новаторов, как Гордон Крэг, Александр Таиров, Лесь Курбас и другие, наконец, кинематографические версии. При этом определённая инерция консервативного исполнения ещё давала себя знать в прямом или отражённом свете. Так, в созданной в начале Второй мировой войны в Голливуде комедии

¹⁰ См. подробнее: Соколянский М.Г. Шекспировские темы и мотивы в творчестве А.П. Чехова // Славянские чтения. III. – Даугавпилс-Резекне, 2003. – С. 117-126.

немецкого режиссёра Эрнста Любича «Быть или не быть», главный герой, польский актёр Юзеф Тура выходит в первой сцене третьего акта «Гамлета», облачённый в традиционную чёрнобархатную кофту с книгой в руке, и этот внешний образ вписывается в комедийный план фильма: Гамлет Туры анахроничен настолько, что даже фашистский гауляйтер категоричен в ретроспективной оценке его игры: «Он поступал с Шекспиром так же, как мы – с Польшей». Даже четверть века спустя, когда вышел на экраны заслуженно ставший всемирно знаменитым фильм Григория Козинцева «Гамлет», кое-кто из молодых (или молодящихся) московских критиков не мог простить режиссёру относительно традиционного наряда Смоктуновского-Гамлета и других персонажей, язвительно называя весь фильм «викторианским».¹¹

Стойкое стремление представлять драмы Шекспира по законам театра прямых жизненных соответствий нередко приводило к упрощению и уплощению разных аспектов поэтической драматургии. У Н.Я. Берковского есть весьма плодотворная мысль о том, что «у Шекспира экспозиция шире фабулы».¹² Это замечание как-то прошло мимо внимания многих режиссёров, стремившихся во что бы то ни стало чётко прочертить в сценическом действии лишь линию фабульного развития, наглядно показав зрителю **что, как и почему** произошло. Притом семантическая составляющая собственно поэтических компонентов, присутствующих и в экспозиции, и в шекспировском стихе, выносилась за скобки, как элемент необязательный либо второстепенный.

В режиссёрской экспликации к спектаклю Московского Камерного Театра «Ромео и Джульетта» (1921 г.) Александр Таиров писал: «К Шекспиру обычно принят

¹¹ См. напр.: Турбин В. Гамлет сегодня и вчера. // Молодая Гвардия. – 1964. – № 9. – С. 302-313.

¹² Берковский Н.Я. Литература и театр. – М. : Искусство, 1960. – С. 46.

подход исторический, этнографический и бытово-психологический. Кроме того, на спектаклях Шекспира всегда чувствуется густой слой пыли многотомных комментариев разъяснителей и критиков его творчества¹³, причём, конечно, в качестве определяющего берётся тот критико-философский взгляд на то или иное его произведение, который получил в данное время и в данной стране господствующее влияние и признание...».¹⁴ Процитированное замечание было сделано и изложено в ту пору, когда в европейском театре набирал силу своего рода бунт против подобного истолкования Шекспира.

Бунт этот формировался и развивался в разных руслах. В частности, в **стилевом** русле: давало себя знать сильное стремление отказаться от стереотипных режиссёрских и актёрских решений, от громоздких декораций, квазиисторических костюмов и прочих анахроничных аксессуаров. Примеров тому можно привести немало, ограничусь несколькими. Выше уже говорилось об исполнении Шекспира в декорациях и костюмах его времени в «Обществе Елизаветинского Театра» под руководством Уильяма Поэла.. Сенсационный характер носила единственная постановка «Гамлета» под открытым небом в Эльсиноре, предпринятая режиссёром Тайроном Гатри с участием звёзд театра «Олд Вик» летом 1937 года.¹⁵ В кинематографе одной из первых влиятельных попыток придать новый стилистический рисунок шекспировым драмам явился снятый в Оксфорде Максом Рейнгардтом в печально памятном 1933 году

¹³ По аналогии вспоминается ироническая сентенция Чехова из его записной книжки: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему».

¹⁴ *Таиров А.Я.* Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М.: ВТО, 1970. – С. 285.

¹⁵ См. подробнее: *Gaines B.* The Single Performance of „Hamlet“ that Changed the Future of Shakespeare Staging and Theatre Architecture // *Hamlet: East-West* / Ed. by Marta Gibinska & Jerzy Limon. – Gdansk, 1998. – P. 32-41.

экспрессионистский по стилю фильм «Сон в летнюю ночь», выдержанный полностью в зелёных тонах.

Следует заметить, что кинематограф смелее (иногда с безоглядной смелостью) расставался с традиционной стилевой традицией шекспировских постановок. Эта тенденция присутствует и в фильмах новейшего времени. Так, серьёзные споры вызвал в начале 1990-х годов фильм Питера Гринуэя «Книги Просперо» с Джоном Гилгудом в главной роли. Гринуэй откровенно признавался, что едва ли не главной его задачей было привнести в кинематограф эстетику изобразительного искусства. В пышном архитектурном декоре и отдельных аксессуарах зоркие искусствоведы разглядели явные приметы стиля барокко, не вполне вписывающиеся в базовую стилистику романтической трагикомедии Шекспира¹⁶. Можно сказать, конечно, что такая стилевая несовместимость заметна лишь тонкому слою просвещённых зрителей, однако же нельзя не учитывать того обстоятельства, что и весь фильм Гринуэя вряд ли был адресован массовой аудитории.

В фильме Кеннета Брэны «Гамлет» (1997 г.) костюмы придворных и армейская форма вызывают ассоциации не с датским средневековьем и даже не с викторианской Англией, а скорее – с Австро-Венгрией или Российской империи эпохи наполеоновских войн. Так незаметно завоёвывала и расширяла свой плацдарм противоположная тенденция, нацеленная на безудержное подтягивание классического материала к современности даже в тех случаях, когда постановочная смелость вступала в очевидное противоречие с текстом произведения.

Простейшим ходом такого рода актуализации является включение в спектакль или фильм сугубо современных реалий. В своё время, рецензируя постав-

¹⁶ Правда, сам режиссёр заявлял о своём тяготении к позднему маньеризму (см.: Иностранная литература. – 2014. – № 5. – С. 125).

ленный Козинцевым в Большом Драматическом Театре спектакль «Король Лир» (1941 г.), Н.Я. Берковский обратил внимание на анахронизм в первом акте: король Лир и его Шут играли на сцене в шахматы. Критика не смутила такая новация, ибо он увидел в той мизансцене определённый смысл: король Лир играет в шахматы, а это значит, что он ещё пребывает во вполне здравом рассудке. К тому же, как метко заметил автор рецензии, если в хрониках Шекспир – точный историк, то в «Лире» его язык – «универсальный, мифологический».¹⁷

Случаев более или менее осмысленного приближения шекспировских характеров и ситуаций к новейшему времени не так много, но они всё-таки были. В получившем мировое признание спектакле Тбилисского театра им. Руставели «Ричард III» в режиссуре Роберта Стуруа у знатных придворных Ричарда были серые шинели с красной подкладкой, наподобие парадных генеральских шинелей сталинского времени, что вызывало понятные ассоциации. В постановке Армянского молодёжного театра «Гамлет», выпущенной буквально накануне **перестройки**, была безмолвная сцена, вообще отсутствующая в шекспировском тексте. Это похороны Полония. Они проходят со знакомой торжественностью под траурный марш на фоне задника с изображённой краснокирпичной стеной. Не хватает только ленинского Мавзолея, чтобы и не самый продвинутый зритель узрел в этой сцене захоронение высокого советского сановника у Кремлёвской стены. Замечу ещё раз, что сцена была решена пантомимически, без слов и потому не внесла какой-либо отсебятины в шекспировский текст.

Прошло время, и ультрасмелое осовременивание шекспировских характеров и ситуаций стало преодолевать всякие смысловые границы.

¹⁷ Берковский Н.Я. Указ. соч. – С. 446.

За примерами дело не станет. Так, в спектакле Стратфордского Королевского Шекспировского Театра «Двенадцатая ночь» (1998 г.) Виола после кораблекрушения лежит на больничной койке под капельницей, Орсино с его придворными играют в волейбол, а Тоби Белч в поисках эля и пирожков заглядывает в огромный холодильник. В спектакле того же прославленного театра «Мера за меру» (2003 г.) Герцог отправляется в путь со станции с обозначением „Wien-Westbahnhof“. В новой постановке «Двенадцатой ночи» в том же театре дядюшка Тоби загримирован и одет под Уинстона Черчилля, что порождает абсолютно избыточную аналогию. Немалую полемику вызвал в своё время спектакль Мюнхенского Камерного театра «Отелло» в постановке бельгийского режиссёра Люка Персеваля; там главную роль исполняет белокожий актёр, а все прочие роли первого плана, включая Дездемону, – актёры темнокожие. Британский театровед Рассел Джексон деликатно называет подобное обращение с Шекспиром на современной сцене «постановочным радикализмом».¹⁸ Его коллега Нил Форсайт характеризует подобные эксперименты с Шекспиром более резко: «иллюзионизм».¹⁹

В кинематографе эксперименты осуществляются с ещё большей отвагой. Иногда агрессивная модернизация касается всего лишь отдельных деталей – костюмов, декорационных аксессуаров, как у Гринуэя, или, допустим, барской позы и сигары у эпизодического персонажа Рейнольдо (слуги Полония) в исполнении Жерара Депардьё из фильма Кеннета Брены «Гамлет». Но чем ближе к сегодняшнему дню, тем чаще встреча-

¹⁸ См.: Jackson R. Shakespeare at Stratford-upon-Avon: Summer and Winter 2003-2004 // Shakespeare Quarterly. – 2004. – Vol. 55. – No. 2. – P. 181.

¹⁹ См.: The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / Ed. by R. Jackson. – Cambridge, 2000. – P. 274-294.

ются грубые препарирования и текста, и сюжетных ситуаций, и обрисовки драматических характеров.

За иллюстрациями можно обратиться хотя бы к новейшим кинематографическим версиям трагикомедии «Буря». Так, британский режиссёр Дерек Джармен, известный своими «гомоэротическими» фильмами «Эдвард II» (по пьесе Кристофера Марло) и «Караваджо», где хотя бы биографический или драматургический материал даёт основания для такой физиологической трактовки, прилагает аналогичные мерки и к «Буре». Чего стоят хотя бы кадры, где тучная на рубенсовский лад и совершенно голая Сикоракса кормит грудью уже взрослого Калибана! А режиссёр из США Джули Теймор в своём однозначно феминистском по духу фильме превращает главного героя «Бури» в женщину по имени Проспера.

Возвращаясь к более близким нам географически театральным модернизациям Шекспира, можно увеличивать количество примеров, хотя дело, разумеется, не только в количестве. Сторонники такого *свободного* обращения с шекспировской драматургией аргументируют своё право на смелые эксперименты необходимостью реально приблизиться – и лексически, и ситуационно – к жизненному опыту молодёжного зрителя, к которому они прежде всего обращаются. Не случайно и то, что спектакли такого рода нередки на сценах молодёжных театров. Назову хотя бы идущий много лет на сцене Петербургского молодёжного театра на Фонтанке в постановке Владимира Туманова разухабистый спектакль «Двенадцатая ночь» с самодеятельными репликами-вставками в текст пьесы. Случаи подобной «заботы» о молодёжном зрителе нередки и на украинской сцене.

В суждениях современных режиссёров о принципиальной возможности неполного совпадения текста

литературного и текста сценического есть, скажем, рациональное начало. Более того – им есть на что опереться в серьёзном искусствоведении. Так, классики литературоведческого формализма справедливо дифференцировали *литературный текст* и *театральный текст*. С.Д. Балухатый, например, предлагал изначально различать эти два типа драматического текста, поскольку речь идёт о различных стилистических системах. Если литературный текст и мог восприниматься в понятиях статики, то театральное воплощение его мыслилось только в режиме динамики.²⁰ Да и некоторые талантливые режиссёры подмечали эту принципиальную разницу. К примеру, А.Я. Таиров подчёркивал, что «произведение драматическое даже такого гения, как Шекспир, – не есть ещё произведение театральное ...»²¹. Имелось в виду то, что **театральным** оно становится в сценическом воплощении, а между литературой и сценическим воплощением есть и промежуточная стадия – текст для труппы, работающей над спектаклем.

Популярное в наши дни стремление приблизиться к «языковому поведению» современной молодёжи порождает и новые переводы шекспировских драм, отмеченные намеренной, но в художественном отношении далеко не всегда оправданной свободой. Среди переводчиков, озабоченных пониманием молодого читателя и зрителя, известный украинский писатель и прогрессивный публицист Юрий Андрухович²², и к этому переводу уже прибегли в своей работе над «Гамлетом» несколько театров страны. К тому же ряду творческих явлений можно отнести новые переводы «Гамлета» на русский

²⁰ Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. – Л.: Academia, 1927. – С. 28-29.

²¹ Таиров А.Я. Указ. соч. – С. 286.

²² О «Гамлете» в переводе Ю. Андруховича см. мою рецензию: Соколянський М. У полоні гротескової стратегії // ЛітАкцент. Випуск 2. – Київ: «Темпора», 2008. – С. 15-21.

язык (работы Андрея Чернова, Игоря Пешкова, Риммы Генкиной, Виталия Поплавского), «Укрощения строптивой» (Дмитрий Быков) и ряд других. Переводы эти достаточно разные, но претензии, предъявляемые к ним шекспировской критикой общие: все они отмечены стремлением к лексической и фразеологической модернизации – модернизации любой ценой²³.

Если в XIX столетии чрезмерная зависимость от сценических традиций приводила к архаике сценического языка, отдаляющей Шекспира от зрителя нового времени, то чрезмерная модернизация, приводящая зачастую к смешению стилей и выхолащиванию базового смысла из классической драматургии, способна шокировать и оттолкнуть наиболее просвещённую и эстетически подготовленную часть публики, в том числе молодёжной, что в принципе нежелательно и в дидактическом аспекте небезопасно.

Кардинальный вопрос напрашивается сам собою. Можно ли отыскать продуктивное решение этой непростой дилеммы? Как уберечься от обоих уклонов и обрести истинный путь в воплощении шекспировских драм на сцене и на экране? Над этим вопросом, надо сказать, мучились многие крупные режиссёры. Так, Всеволод Мейерхольд ещё в начале 1920-х годов «задумал даже постановку «Гамлета», в которой сцена могильщиков была бы современным политическим обозрением. Написать сцену могильщиков заново, как и все прозаические сцены трагедии, которым также намеревались придать политическую актуальность, должен был Маяковский...»²⁴. Этой идее не суждено было реализоваться. Более того – по мере несомненной

²³ См., напр.: Зеркалова А. «Увы, мой стих не блещет новизной». Как и зачем переводят Шекспира для современного театра // Культура, 14 февраля 2014.

²⁴ Рудницкий К.Л. Режиссёр Мейерхольд. – М. : Наука, 1969. – С. 244.

творческой эволюции сам Мейерхольд существенно изменил свои воззрения на способы придания драматургии Шекспира современного звучания. Он уже размышлял, как можно поставить «Гамлета», не пропустив ни одной сцены. Его стали отталкивать безоглядные эксперименты, связанные с насилием над шекспировским текстом.

Так, крайне отрицательным было его отношение к постановке «Гамлета» как откровенной комедии на сцене Вахтанговского театра в режиссуре Н.П. Акимова. В 1933 году Мейерхольд писал в одной из своих статей: «Новые переделыватели – не все, но многие, – думают, что переделывание стало уже самодовлеющим искусством. Это не годится. Стали отрываться от задач автора. Самая неудачная в этом смысле, по-моему, это постановка «Гамлета» в Вахтанговском театре. Это такой не-Шекспир, что от Шекспира уже ничего не осталось»²⁵. В ходе серьёзных раздумий Мейерхольд приходит к выводу, что «шекспиризация – это вовсе не реставрация техники театра шекспировской эпохи, а усвоение на новом материале его многоплановости, размаха и монументальности»²⁶.

К сожалению, трагическая судьба не отпустила выдающемуся режиссёру времени для реализации серьёзного сценического замысла. Однако в его суждениях и сегодня можно услышать напоминание о двух опасных крайностях в игровом истолковании Шекспира и увидеть следы поисков творческого решения отнюдь не устаревшей проблемы.

²⁵ Цит. по: *Февральский А.В.* Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир. К четырёхсотлетию со дня рождения. 1564-1964. Исследования и материалы. – М. : Наука, 1964. – С. 394-395.

²⁶ Там же. – С. 399.

УДК: 821.111:811.111'42

Торкут Наталія
(Запоріжжя)

Антропокреативний потенціал вигнання: уроки Шекспіра

В центрі уваги статті – концептуальне поле художнього осмислення екзилу в творах В. Шекспіра. Автор акцентує увагу на суголосності певних ідей ренесансного драматурга з інтелектуальними рефлексіями сучасних теоретиків вигнання, зокрема, Ю. Кристевой (втрата мови, як найтрагічніший атрибут вигнання), Е. Саїда (зростання національної свідомості як продуктивний чинник протидії руйнівній силі вигнання; ототожнення вигнання зі смертю; продуктивна сила вигнання), Ч. Мілоша (вигнанницька енергія як джерело сили).

В процесі дослідження виокремлено та проаналізовано смислові матриці художнього осмислення екзилу в творах Шекспіра та розглянуто їхній антропокреативний потенціал. Під антропокреативним потенціалом запропоновано розуміти здатність певного феномену культури стимулювати (провокувати, запускати, підживлювати) розвиток рефлексивної налаштованості людини, що допомагає їй «бути у злагоді зі світом і самою собою», долати екзистенційний відчай у часи складних випробувань, а також надає тієї життєдайної духовної сили, яку християнський мислитель Пауль Тілліх назвав «мужністю бути (courage to be)».

Наявні у драматургії Шекспіра три смислові матриці (вигнання як трагічна втрата того, що є онтологічно і аксіологічно значущим для індивіда; стратегії переживання екзилу; природа конфлікту вигнання з тим оточенням, що його виганяє) ставлять перед реципієнтом цілу низку складних філософських питань, стимулюють розгортання мисленнєвої стихії, підживлюють інтелектуальні рефлексії. Саме в цьому і полягає основний урок Шекспіра, який воліє окреслювати складні життєві ситуації,

IV. Полемічна трибуна

спонукати до розмислів, але уникає однозначних вердиктів і спрощених рішень.

Ключові слова: Вільям Шекспір, екзиль, вигнанець, концептуальне поле, смислова матриця, антропокреативний потенціал, «Річард II», «Коріолан», «Ромео і Джульєтта».

Вибір теми цієї літературознавчої розвідки зумовлений трьома чинниками: актуальністю проблематики, що пов'язана з концептосферою вигнання, спроможністю культури в цілому, і філологічної науки зокрема, знижувати конфліктогенність соціально-політичних процесів та явищ, а також унікальною здатністю творів Вільяма Шекспіра впливати на світогляд, систему цінностей і художнє мислення сучасної людини.

За слушним зауваженням Едварда Саїда, «одна з найприкріших особливостей нашої доби полягає в тому, що вона принесла більше біженців, мігрантів, переміщених осіб, ніж їх було будь-коли в історії¹. У своєму есеї «Роздуми про вигнання» засновник постколоніальної теорії пов'язує стрімке зростання масштабів цього явища з трьома прикметними рисами сучасного стану цивілізації – іманентною сутністю імперіалізму, загрозливою потужністю високотехнологічної зброї та наявністю «тоталітарних вождів, що мітять у боги»².

За великим рахунком усе це безпосереднім чином корелює з новітньою історією України, з жахливою рельєфністю оприявнюючись і у постколоніальному та постгеноцидному синдромах, і у трагедіях десятків тисяч українських родин, які через імперські амбіції кремлівського фюрера втрачають близьких, здоров'я, рідну домівку. У тривожних колізіях нашої історичної долі, яку можна схарактеризувати словами Василя Стуса

¹ Саїд Е. Культура й імперіалізм / Е. Саїд. – К. : Критика, 2007. – С.462.

² Саїд Э. Мысли об изгнании. / Пер. С. Силаковой [Електронний ресурс] / Э. Саид // Иностранная литература. – 2003. – № 1. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/saide.html>

«ця п'єса почалася вже давно...», сьогодні все відчутнішою стає потреба формування та збереження нашої національно-культурної ідентичності.

В умовах російської агресії на Донбасі та анексії Криму ця проблема прямо співвідноситься з дискурсом відчуження, втрат та вигнання. І у повсякденному мовленні українців, і в інформаційному просторі країни помітно зростає частотність вживання словосполучень на кшталт «тимчасово окуповані території», «лінія розмежування», «переселенці», «внутрішньо переміщені особи», «біженці», «заручники», «військовополонені». За цими словами біль утрат і важкий тягар поневірянь, щемлива ностальгія за втраченим минулим і гнітючий страх перед невизначеністю майбутнього, жахіття фізичних тортур і моральних знущань.

Трагізм сучасного моменту не дозволяє зберігати «згоду із самим собою», якщо, ховаючись у слоновій вежі своїх наукових інтересів, ми так і не наважимося опустити підйомний міст, що з'єднує наш затишний приватний простір з великим світом життя інших – дисгармонійним, хаотичним, сповненим катастрофізму і загроз. Намагання залишатись осторонь проблем, які, на перший погляд, можуть здаватися чужими, небажання робити морально-етичний вибір та постійне ухиляння від особистої відповідальності за те, що відбувається в країні, нерідко репрезентується як політична незаангажованість чи морально-етична нейтральність. Насправді ж – це позиція духовної байдужості, інтелектуальної або естетської зверхності, яка може призводити до внутрішньої еміграції, самовигнання і самоізоляції.

Водночас таке прагнення залишатися «над схваткою», уникати тривалих духовних зусиль та емоційної напруги позбавляє людей розумової і творчої праці одного з основних атрибутів інтелігенції – глибини й виваженості суджень. Відповідно, не можуть вони

IV. Полемічна трибуна

претендувати й на роль інтелектуальної еліти, основні функції якої полягають у тому, щоб задавати соціуму культурну планку та виконувати в ньому роль духовного камертону. Як зазначає сучасний філософ Михайло Блюменкранц, «В різні епохи у всіх народів існувала духовна еліта – невеликий прошарок людей, наділених більш розвинутими рецепторами естетичного, більш тонким духовним слухом. Вони задавали суспільству культурну планку і виконували роботу настройщиків, підтягуючи ослаблі струни, намагаючись добитися потрібної чистоти звучання. У суспільстві міг панувати повний дисонанс, але залишалася можливість із ним впоратися до тих пір, допоки існував камертон, здатний повернути необхідний настрій. Таким камертоном, мірою гармонії, і була для суспільства його духовна еліта».³

Спосіб мислення і ставлення людини до світу детерміновані не тільки включенням її в ту чи іншу соціокультурну цілісність, певними формами життєвого устрою чи соціальним вихованням, але й укоріненістю у творчих сферах осмисленого буття, тобто в культурі. Саме вона, на думку філософа С. Кримського, «є способом побудування власного життя за рахунок досвіду минулих поколінь... У творчих актах культури будь-яка звична, усталена формула перетворюється в незмірне дерзання думки, у привід зондування бездонних смислів і таїн буття, які потребують індивідуальної розшифровки».⁴

Вищевикреслені онтологічні чинники визначають **актуальність** проблематики, пов'язаної з дискурсом вигнання, а також потребу глибшого осмислення самих феноменів вигнання, вигнанства та відчуження. Цьому

³ Блюменкранц М. В поисках имени и лица / М. Блюменкранц. – Киев-Харьков : Дух и Литера; Харьковская правозащитная группа, 2007. – С. 181.

⁴ Кримський С. Запити філософських смислів / С. Кримський. – К. : Видавець ПАРАПАН, 2003. – С. 56-57.

сприяє врахування текстопороджуючої функції культури – одного із дієвих механізмів конструювання особистості, що надає їй можливість долучатися до вищих смислів, які виступають критеріями розрізнення добра і зла, краси і потворності, честі й безчестя, порядності й аморальності. За метафоричним визначенням В. Кебуладзе, «Культура живиться енергією життя, а людське життя зберігається, лише впорядковуючи себе через культуру... Людська природність має штучний характер. Продукти культури – це не милиці й протези, а живі продовження нашої екзистенції. Створюючи їх, ми перетворюємо байдужий до нас світ природи на людський світ, тобто на той світ, у якому ми здатні вижити».⁵

Говорячи про дискурс вигнання, треба брати до уваги як багатоманітність онтологічного відчуження (вигнанець, іммігрант, експатріант, засуджений на заслання, ув'язнений та ін.), так і феномен внутрішньої еміграції – коли індивід, за визначенням Л. Бугаєвої, «не вписується і не приймає історичної дійсності, але не здійснює просторових переміщень»⁶, тобто перебуває у стані екзистенційної відокремленості від світу інших. Таке відторгнення усталених суспільних конвенцій, вихід людини із соціального середовища та розрив індивідуальних зв'язків виводять її за межі звичної системи координат. Навіть у рідному географічному просторі така людина почувається чужинцем, а власний час сприймається нею як «порожній і погибельний», що «біжить до

⁵ Кебуладзе В. Чарунки долі / В. Кебуладзе. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. – С. 57.

⁶ Цит. за : Дзик Р.А. Теоретико-художнє осмислення екзилу Юлією Крістєвою [Електронний ресурс] / Р. А. Дзик // Питання літературознавства. – 2013. – № 88. – Режим доступу : <http://pytlit.chnu.edu.ua/article/view/73204/68568>

оманливої мети і замикається у коло безвихідної марноти»⁷.

Аналітичний наратив цієї статті ґрунтується на **гіпотезі**, що репрезентований у шекспірівському каноні дискурс вигнання наділений потужним антропокреативним потенціалом. Спираючись на ідеї представників київської філософської школи, зокрема В. Шинкарука⁸, В. Табачковського⁹, С. Кримського¹⁰, під **антропокреативним потенціалом** пропонуємо розуміти здатність певного феномену культури стимулювати (провокувати, запускати, підживлювати) розвиток рефлексивної налаштованості людини, що допомагає їй «бути у злагоді зі світом і самою собою»¹¹, долати екзистенційний відчай у часи складних випробувань, а також надає тієї життєдайної духовної сили, яку християнський мисли-

⁷ Милош Ч. Об изгнании [Електронний ресурс] / Ч. Милош // Иностранная литература. – 1997. – № 10. – Режим доступу : <http://noblit.ru/node/1354>

⁸ Шинкарук В.І. На шляхах до філософії людини / В.І. Шинкарук // Філософсько-антропологічні читання 96. – К.: Стилос, 1997; Шинкарук В.І. Поняття культури. Філософські аспекти / В.І. Шинкарук // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. – Київ, 1996; Шинкарук В.І. Проблеми філософської культури в творчості Г. Сковороди / В.І. Шинкарук // Сковорода Грингорій: образ мислителя. – К., 1997; Шинкарук В.І. Заключение / В.І. Шинкарук // Человек и мир человека. – К., 1977.

⁹ Табачковський В.Г. У пошуках невтраченого часу: нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників / В.Г. Табачковський. – К.: ПАРАПАН, 2002; Табачковський В.Г. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках "неевклідової рефлексивності" / В.Г. Табачковський. – К.: Ін-т філософії НАН України / – К.: ПАРАПАН, 2005; Людина в есенційних та екзистенційних вимірах / В.Г. Табачковський (ред.). – Ін-т філософії НАН України / – К.: Наук. думка, 2004.

¹⁰ Кримський С.Б. Заклики духовності ХХІ століття: (3 циклу щорічних пам'ятних лекцій імені А. Оленської-Петришин, 2002 р.) / С.Б. Кримський. – К.: Академія, 2003; Кримський С. Запити філософських смислів / С. Кримський. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2003; Кримський С. Під сигнатурою Софії / С. Кримський. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008.

¹¹ Табачковський В. Філософсько-антропологічна рефлексія...

тель Пауль Тілліх назвав «мужністю бути (courage to be)».¹²

Звернення до творчості В. Шекспіра в контексті осмислення проблематики вигнання не є випадковим. Хоча самому драматургові, скоріш за все, не довелося скуштувати «гіркого хлібу вигнання» (наявність «темних місць» у біографії не дозволяє говорити про це більш категорично), його п'єси дають багатий і надзвичайно різноманітний матеріал для інтелектуально-психологічних рефлексій. Як зауважив свого часу М. Бахтін: «сміслові явища можуть існувати у прихованому вигляді, потенційно і розкриватися лише у сприятливих для цього розкриття смислових культурних контекстах наступних епох. Сміслові скарби, закладені Шекспіром у його твори, створювалися і збиралися віками і навіть тисячоліттями: вони приховувалися в мові, і не лише в літературній, ... у багатоманітних жанрах і формах мовленнєвого спілкування, у формах могутньої народної культури, ... у сюжетах, що укорінені в доісторичній древності, і нарешті у формах мислення. Шекспір, як і будь-який художник будував свої твори не з мертвих елементів, не з цеглин, а з форм, які вже обтяжені смислом, наповнені ним».¹³

Тексти Великого Барда здатні сприяти кристалізації нашої думки, коли вона нервово пульсує у пошуках відповідей на виклики життя та екзистенційні внутрішні катастрофи. Сам Шекспір, схоже, інтуїтивно відчував, наскільки потужним може бути **смыслотворчий** потенціал його поетичного слова. У 85-му сонеті він писав:

Шануй митця, що в пісні ожива,

¹² Тиллих П. Мужество быть / Пер. с англ. О. Седаковой / Пауль Тиллих. – К.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2013. – 200 с.

¹³ Бахтин М.М. Эстетика художественного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – С. 332.

*Мене ж – за думку, що не йде в слова.*¹⁴

Особливої актуальності творчість Шекспіра набуває у кризові періоди людської історії, коли «зводиться гнилизна» в державі й навіть час «виходить із уторів». На обличчі нашої епохи незагоєні рани від великих втрат, у тому числі втрат смислів і цінностей. Після проголошеної Фрідріхом Ніцше «смерті Бога» ми пережили «смерть автора» і «смерть читача» (Ролан Барт), «присмерки Європи» (Освальд Шпенглер) і «кінець історії» (Френсіс Фукуяма) та, зрештою, як зазначає філософ М. Блюменкранц, опинилися на межі тотальної деконструкції, що загрожує загибеллю й самому Деконструкторові¹⁵.

За таких умов помітно зростає роль духовної вертикалі, в основі якої базові позачасові моральні, етичні та естетичні цінності, що зберігаються і передаються наступним поколінням культурою в цілому, і літературою зокрема. Центром же літературного канону справедливо вважається Вільям Шекспір, чия творчість може розглядатися як самозростаючий логос, що наділений унікальною спроможністю підживлювати нас вітальною енергією у небезпечному постмодерному квесті – пошуках втрачених смислів.

Мета цієї публікації полягає в тому, щоб, ескізно окресливши контури концептуального поля художнього осмислення екзиль в творах В. Шекспіра, виявити ті «сміслові матриці» закладеного в них антропокреативного потенціалу, які суголосні запитам нашого часу.

Як уже зазначалося, сам Шекспір, скоріш за все, не мав особистого досвіду переживання тих випробувань, на які прирікає людину екзиль. Його оминула гірка чаша політичного вигнання чи репресій, яких зазнали інші великі ренесансці – Данте, Леонардо да Вінчі,

¹⁴ Шекспір В. Сонети / В. Шекспір; [пер. з англ. Д. Паламарчук] // Твори : в 6 т. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 6. – С. 660.

¹⁵ Блюменкранц М. Цит. вид. – С. 144.

Мікеланджело, Макіавеллі, Томас Мор, Джордано Бруно. Але з його творів ми можемо дізнатися про вигнання як форму покарання, його причини, правові конвенції і процедури краще, ніж із сучасних підручників історії права чи середньовічних історичних хронік. Водночас, створені Шекспіровою уявою художні образи вигнанців демонструють, наскільки тонко він розумівся на психології вигнанства.

Саме майстерність драматурга у відтворенні переживань тих, хто був переслідуваним, позбавленим батьківщини чи рідного дому, його дивовижна здатність змальовувати життєвий досвід вигнання і найтонші психологічні нюанси стану відчуження провокують біографів на пошуки в його канонічному життєписі періодів, епізодів чи прецедентів, які б засвідчували наявність особистого досвіду вигнання. На думку Дж. Кінгслі-Сміт – авторки фундаментальної монографії «Шекспірівська драма вигнання»¹⁶, існує ще й інспірований власне культурним контекстом привід розглядати Шекспіра як вигнанця: літературний персонаж Стівен Дедал – герой роману Дж. Джойса «Улісс» – вбачав у творці «Гамлета» архетип поета-вигнанця.¹⁷

Вперше версія про те, що майбутній драматург змушений був залишити рідний Стретфорд через загрозу ув'язнення внаслідок звинувачень у браконьєрстві на землях сусіда Сера Томаса Люсі, висловлена у передмові до Другого Фоліо 1709 року. Її автор Ніколас Роу наголошував, що це вигнання було своєрідним Промислом Господнім, адже саме завдяки цій неприємній події (за впольованого на чужих угіддях оленя браконьєрові загрожував штраф або ув'язнення) англійський театр

¹⁶ *Kingsley-Smith J. Shakespeare's Drama of Exile / J. Kingsley-Smith. – Palgrave Macmillan, 2003 – P. 5.*

¹⁷ *Ibid. – P. 5.*

IV. Полемічна трибуна

отримав свого найзначнішого драматурга.¹⁸ Попри те, що гіпотеза Н. Роу неодноразово зазнавала нищівної крити з боку інших біографів драматурга, зокрема Г. Пірсона¹⁹, С. Шенбаума²⁰, Е. Гонігмана²¹ та ін., вона все ще зберігає популярність, інспіруючи появу нових інтерпретативних схем.

Так, приміром, сучасний британський письменник Пітер Акройд – автор книги «Шекспір. Біографія» (2004)²² – висловлює припущення, що причини втечі юного поета зі Стретфорда були зовсім іншими. За однією з наведених Акройдом версій, що ґрунтується на вищезгаданій передмові Н. Роу, Вільям Шекспір написав баладу, в якій доволі різко критикував вельможного сусіда, обігруючи співзвучність його прізвища Luce (Люсі) та прикметника lousie (lousy – вошивий, відразливий). Ця балада начебто була пришпилена до воріт парку в Чарлекоті і викликала шалений гнів Томаса Люсі, який у той час обіймав посаду судді. На думку П. Акройда, своєрідну алюзію на цей епізод ми знаходимо у «Віндзорських жартівницях», зокрема у промові судді Шеллоу (Robert Shallow), який обігрує фонетичну подібність слів *luce* та *louse*:

Sir Hugh Evans.

The dozen white louses do become an old coat well; it agrees well, passant; it is a familiar beast to man, and signifies love.

¹⁸ Rowe N. "Some Account of the Life, etc., of Mr William Shakespeare" / Nicholas Rowe // Eighteenth Century Essays in Shakespeare / ed. D. Nichol Smith. – Glasgow : James MacLehose & Sons, 1903. – P. 3.

¹⁹ Pearson H. A Life of Shakespeare: with an Anthology of Shakespeare's Poetry / H. Pearson. – L. : Carrol & Nicholson, 1949.

²⁰ Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / Перевод А. А. Аникста и А. Л. Величанского. – М. : Прогресс, 1985.

²¹ Honigmann E.A.J. Shakespeare: The lost years / E. A. J. Honigmann. – Manchester University Press, 1998.

²² Акройд П. Шекспир. Биография / П. Акройд. – М. : КоЛибри, 2010. – 736 с.

Robert Shallow.

The luce is the fresh fish; the salt fish is an old coat. (I.1)

Іншою ймовірною причиною П. Акройд називає релігійні утиски, яких зазнавала родина Шекспірів за вірність католицизмові. Достеменно відомо, що Томас Люсі був ревним протестантом і особисто «підписав два документи, де Джон Шекспір обвинувачувався у відмові відвідувати церковні служби»²³.

Ідея щодо релігійних гонінь, які змусили юного В. Шекспіра переховуватися у столиці, є чи не найпопулярнішою серед пояснювальних схем того, як і чому син стретфордського рукавичника опинився під стінами одного з лондонських театрів. Щоправда, і тут не обходиться без суперечностей, різнотлумачень і навіть домислів на догоду скандальній епатажності. Приміром, автор книги «Шекспір. Темні роки» (1995) Е. Гонігман пропонує версію, згідно з якою, майбутній драматург певний час служив учителем у знатній католицькій родині Александра Гогтона, котрий у своєму заповіті попросив свого друга Томаса Гескета подбати про такого собі Вільяма Шейкшафта. На думку Е. Гонігмана, у цьому документі мова йде саме про Вільяма Шекспіра, а дивне написання прізвища можна пояснити, з одного боку, прагненням уникнути небезпеки, що загрожувала прибічникам католицизму, а з іншого – відсутністю в ті часи усталеного правопису.²⁴

Втім, наявність у В. Шекспіра особистого досвіду перебування в екзилі, з огляду на ракурс цього дослідження не має вирішального значення. По-перше, цей драматург належить до митців, що за типом творчості тяжіють до провіденційного письма (за термінологією К.Г. Юнга). По-друге, навіть уникнувши вигнання як вимушеного чи добровільного роз'єднання з рідним

²³ Акройд П. Цит. вид. – С. 114.

²⁴ Honigmann E.A.J. Op. cit. – P. 130.

(автентичним, своїм, успадкованим) простором/середовищем, кожний індивід залишається до певної міри вигнанцем. Як тонко резюмує у своєму славнозвісному есе польський поет-вигнанець Чеслав Мілош, ми всі є одночасно і «вигнанцями з райського саду», і «вигнанцями з материнського лона», і вигнанцями зі свого власного минулого – дитинства, юності, зрілості²⁵. Тобто, вигнання є категорією не лише просторовою, але і часовою. Виступаючи як концепт культури, по відношенню до людської екзистенції воно набуває статусу універсалії. І в цьому сенсі Шекспір – як автор біографічний і як трансцендентний геній – не є винятком із загального правила. По-третє, дослідницький вектор цієї статті та поставлена мета виводять біографічний аспект якщо не поза межі аналітичного дискурсу, то принаймні на його периферію.

Концептуальне поле художнього осмислення екзилу – принципово відкритий динамічний простір поширення-розгортання-розвитку пов'язаних з цим поняттям смислів, які в процесі долучення реципієнта до художнього світу В. Шекспіра актуалізуються, породжують ментальну чи психоемоційну напругу. Тим самим вони створюють підґрунтя для того когнітивного стану, який засновник філософського концептуалізму П'єр Абеляр називав «актом охоплення» (*conсіріо*)²⁶. В цьому акті нерозривно поєднуються три ключові складові: пам'ять (думка про минуле), здатність до судження (розмірковування про теперішнє) та передбачення (розмисли про майбутнє).

Окреслення контурів згаданого концептуального поля передбачає визначення тих ключових позицій, які, будучи репрезентованими у текстах В. Шекспіра, виявляються гостроактуальними в сучасній ситуації.

²⁵ *Милош Ч. Об изгнании...*

²⁶ Дет. див.: *Абеляр П. Теологические трактаты* / пер. с лат.; вступ. ст., сост. С. С. Неретина / П. Аберяр. – М. : Прогресс; Гнозис, 1995. – 413 с.

Долучення до художньої спадщини англійського генія як авторитетної інстанції не лише запускає механізми інтерпретації про/явлених у тестах ідей, але і впливає на формування мисленнєвих маршрутів, якими у свідомості читача рухається рефлексія щодо його власного сьогодення (контекст, ситуація, конфліктом тощо). Осягнення епістемологічного досвіду, психологічних спостережень і філософських ідей, репрезентованих у художніх творах, інтенсифікує розгортання процесів осмислення власної екзистенції і спрямовується на пошук адекватних реакцій на конфліктні колізії буття та виклики часу і долі.

З точки зору антропокреативності у творчості Шекспіра можна виокремити три ключові позиції, які дозволяють окреслити контури концептуального поля художнього осмислення вигнання:

- вигнання як мотив, реалізація якого в сюжетно-композиційній структурі твору уможливорює осягнення реципієнтом тих небезпек і загроз, на які наражається вигнанець, а також тієї конструктивної сили, яку воно потенційно містить у собі;
- образ вигнанця як персонажа драми, сама родова специфіка якого стимулює підключення читача/глядача до тієї мисленнєвої стихії, що вирує у свідомості вигнанця, до його переживань та емоцій. Це, в свою чергу, запускає механізми емпатії, що сприяє глибшому проникненню в психологію «іншого» та відкриває перспективу розуміння «інакшого», «відмінного», «чужого»;
- конфлікт вигнанця з суб'єктами вигнання, тобто з тим середовищем (соціумом, суспільним колом, оточенням), яке його відкинуло, або з тим індивідуумом, чия воля спричинила драму екзилу;

У творах В. Шекспіра **першою смисловою матрицею**, що наділена потужним антропокреативним потенціалом, постає репрезентація вигнання як втрати

IV. Полемічна трибуна

чогось, що є надзвичайно цінним, аксіологічно значущим для індивідуума. Насамперед це звичний для людини простір – власний дім, рідне місто, батьківщина. Така ситуація найрельєфніше відтворена у тих п'єсах, де вигнання виступає одним із провідних мотивів («Річард II», «Тіт Андронік», «Коріолан», «Два веронці» та ін.) або сюжетоутворюючою колізією («Як вам це сподобається», «Ромео і Джульєтта», «Король Лір» та ін.)

Найбільш показовою у цьому контексті є історична хроніка «Річард II», магістральний сюжет якої вибудовується на мотиві несправедливого вироку. На початку п'єси самовпевнений і недалекоглядний король Річард II примушує двох ворогуючих герцогів Болінгброка і Норфолка залишити Англію:

*І з Англії ми виганяєм вас.
Кузене Герефорд, під страхом смерті,
Аж поки десять літ уродить поле,
Не смій вертатись в наші володіння –
Блукай вигнанцем по чужих краях!*

...

*Знай, Норфолку! Мій присуд щодо тебе
Крутіший: важко навіть сповістити.
В твоїм житті, в годин повільнім плині
Межі не буде смуткові заслання.
Ти вигнаний навік. Під страхом смерті
Надію на повернення забудь. (І.3)²⁷*

Як бачимо, свавільний монарх добре усвідомлює, що прирікає своїх високородних підданих на поневіряння і втрату звичного способу життя. При цьому він під страхом смерті забороняє вигнанцям не лише достроково повертатися додому, але і спілкуватися між собою у вигнанні. Така заборона загрожує руйнацією звичного для індивідуума комунікативного простору.

²⁷ Шекспір В. Річард II / В. Шекспір; [пер. з англ. Валентин Струтинський] // Твори : в 6 т. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 3. – С. 95.

*Ще раз підійдіть і дайте клятву,
Вигнанські руки покладіть на меч²⁸
І перед Господом заприсягніться, –
Не перед нами, вашим королем, –
Додержати всього, що ми вам скажем:
Не будете – й хай бог допоможе вам –
Дружити один з одним у вигнанні
І бачитись, хоч би й була нагода;
Писати щось і пробувати гасити
Розпалену ще вдома ворожнечу;
Не будете ви й затівати стріч
Для тихих змов і для підступних дій
Супроти нас і нашої держави.(1.3)²⁹*

Позбавлений рідної домівки та можливості спілкування, вигнанець переживає ще одну втрату – втрату мови. У уста Норфолка драматург вкладає такі слова:

*Не сподівався я почути вирок
Такий страшний з володаревих уст.
Відзнаку щедру, не сувору кару –
Світ за очі мені кудись рушать, –
Достойний я одержать з ваших рук.
Від мови рідної, яку вивчав
Я сорок літ, відмовитися мушу,
Бо ж користатись більш не можу з неї.*

...

*Подвійні ґрати – губи й зуби – в роті,
Мов у тюрмі, замкнули мій язик.
Мов з неуків бездушних і тупих
Наглядача приставили до мене.*

²⁸ Згадка про клятву на рукояті меча, яке за формою нагадує хрест, відсилає до середньовічної традиції, а акцент Річарда на тому, що опальні вельможі мають заприсягнутися перед самим Господом, точно фіксує історичну конвенцію. В Середні віки вигнанці не мали жодних васальних обов'язків перед королем. Тож Річард, змушуючи їх дати клятву Богові, по суті забороняє їм вступати в будь-які контакти (дружити, бачитись, писати, шукати шляхів примирення), а причина цьому – страх змови і заколоту.

²⁹ Шекспір В. Річард II... – С. 96.

*Я застарий, щоб леститись до няні,
Я вже в літах, щоб стати учнем знов.
Що вирок ваш, коли не смерть німа?
Позбавиш мови – і життя нема. (І.3)³⁰*

Ця промова шекспірівського вигнанця за своїм головним меседжем суголосо з інтелектуальними рефлексіями провідних сучасних теоретиків вигнання. Втрата мови визнається сьогодні одним із найтрагічніших атрибутів екзилу, адже вона спричинює відчуження і маргіналізацію людини. На думку Ю. Кристевой, драма вигнанця в тому, що на чужині він позбавлений можливості говорити, і це призводить до замикання у своїй ізоляції, його стихією стає стихія мовчання: «Не розмовляти рідною мовою. Жити серед звуків і логік, що відрізані від нічної пам'яті тіла, ніжно-гострого сну дитинства. Носити в собі, наче таємний підвал чи скалічене дитя – дороге й непотрібне – колишню мову, яка в'яне, хоч ніколи вас не покидає»³¹.

Позбавлений можливості спілкування рідною мовою, приречений на страждання через втрату звичного оточення і способу життя, відчужений від батьківщини вигнанець незрідка переживає моменти пробудження національної самосвідомості, з новою силою починає відчувати власне коріння, гордість за свій народ і його історію. Так, шекспірівський Болінгброк, розлучаючись зі своїм старим батьком, говорить:

*Прощай, о Англіє! Вітчизно любя,
О годувальнице, о мати рідна!
На чужині, де опинюся згодом,
Пишатимусь, що я англієць родом. (І.3)³²*

Його слова звучать в унісон зі спостереженнями Е. Саїда, який зазначає, що проблема національної

³⁰ Там само. – С. 95-96.

³¹ Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева. – К. : Основи, 2004. – С. 23.

³² Шекспір В. Річард II... – С. 99.

самосвідомості на глибинному рівні пов'язана з вигнанням: «Національна самосвідомість – це претензія на приналежність до певного народу і певної культури, на право вважатися десь «своїм». Її ключове поняття – батьківщина, що розуміється як спільність мови, культури і звичаїв; тим самим вона (національна самосвідомість – **Т.Н.**) чинить опір вигнанню, протидіє його руйнівному тискові»³³.

У вуста самих вигнанців англійський драматург вкладає емоційно насичені ламентатії, що дають нам змогу відчувати, наскільки руйнівним є екзиль для їхньої долі та душевного стану. Художні тропи, що формують у поетичному просторі Шекспірового тексту концептосферу вигнання, актуалізують такі концепти як: сум, порожнеча, самотність, біль, тривале страждання.

У «Річарді II». зокрема, говориться про «сумне вигнання», «смуток заслання», «нескінченну ніч», «втомлений крок», «німу смерть», сумне нагадування». Прикметно, що не лише у цій історичній хроніці, але і в інших творах В. Шекспіра витіснення людини з її звичного (власного, питомо свого) простору ототожнюється самим вигнанцем зі смертю. Саме під страхом смерті зазвичай вигнанцям заборонялося повертатися додому, і це, в свою чергу, нерідко створювало таку собі бінарну опозицію, в якій протиставлялися життя на чужині як перманентне страждання і фізична смерть, що сприймається, як менше зло. Героїня хроніки «Річард III» Маргарита – опальна вдова короля Генріха VI – говорить, приміром, що «*Жити у вигнанні тяжче, / Ніж смерть у стороні своїй прийняти*» (І.3)³⁴.

Неодноразово ідея ототожнення вигнання і фізичної смерті артикулюється також у трагедії «Ромео і

³³ Саид Э. Мысли об изгнании...

³⁴ Шекспір В. Річард III / В. Шекспір; [пер. з англ. Борис Тен] // Твори : в 6 т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1. – С. 334.

Джульєтта». Наприклад, Ромео, дізнавшись, що князь Ескал засудив його на вигнання, емоційно вигукує: *«Вигнання? Зглянься і скажи – на смерть. / Лице вигнання грізне і страшне, / За смерть страшніше. Не кажи – вигнання...»* (III,2)³⁵. Світ за межами Верони він називає «тортурами», «смертю», «пеклом». Саме слово «вигнання» набуває для юних закоханих настільки трагічного забарвлення, що в їхніх вустах воно постає як метафізичне зло. Так, Джульєтта інтерпретує вирок князя як глобальну екзистенційну катастрофу:

«Тібальт помер, Ромео – йти в вигнання.

І це «вигнання», слово це «вигнання»

Убило враз Тібальтів десять тисяч...

«Ромео йти в вигнання», – словом цим

Убито всіх відразу. Батька й матір,

Тібальта, і Ромео, і Джульєтту.

Всі, всі загинули відразу. Всі!..

«Ромео йти в вигнання» – меж немає,

Ні міри, ні кінця в оцих словах...

В них тільки смерть, безкрая смерть і жах... (III.2)³⁶

Цікаво, що міркування, близькі до цих рефлексій шекспірівських героїв, знаходимо і у нашого сучасника Е. Саїда: *«Вигнання – це та ж смерть, тільки менш милосердна: вирвавши уже мільйони, за останніми підрахунками, людей з плідного ґрунту рідних місць, воно прирікає їх на тривалу агонію далеко від звичного клімату і традицій, далеко від близьких»³⁷.*

Емоційно насичена тропіка промов вигнанців, яка посилює емпатію реципієнта, формує у його свідомості уявлення про втрату простору (географічного, комунікативного, інтимно-психологічного) як межову ситуацію.

³⁵ Шекспір В. Ромео і Джульєтта / В. Шекспір; [пер. з англ. Ірина Стешенко] // Твори : в 6 т. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 2. – С. 370.

³⁶ Там само. – С. 369.

³⁷ Саїд Э. Мысли об изгнании...

Це своєрідний розлом між узвичаєним (упорядкованим, гармонійним) і невідомим (загрозливо чужим, хаотичним). Індивідуум не може довго перебувати у стані такого граничного напруження, адже його психіка вимагає від нього певної реакції.

Художнє осмислення Шекспіром можливих поведінкових реакцій індивідуума на вигнання формує **другу смислову матрицю**. І на рівні сюжетних колізій, і у діалогах та солілоквах персонажів глядач/читач п'єси за рахунок активізації уяви та емпатії отримує імпульс для власних рефлексій стосовно ймовірних шляхів протистояння тим викликам екзилу, що роблять його страшнішими за фізичну смерть.

У такій ситуації, як бачиться, можливі три стратегії поведінки вигнанця:

- гіперактивність, що спрямовується на повернення втраченого простору;
- набуття нової ідентичності, що може бути як результатом свідомої перебудови власного «Я» з метою вписування у нове середовище, так і наслідком неусвідомленої де/реконструкції самості людини в процесі переживання нею екзильного досвіду;
- саморуйнація як наслідок постійного перебування у стані невимовної туги за втраченим, безкінечної ностальгії і відторгнення нової системи координат.

Перша стратегія поведінки, приміром, характерна для шекспірівського Коріолана, який обирає шлях помсти і на чолі армії своїх колишніх ворогів – вольсків вирушає на Рим. Друга стратегія може бути співвіднесена з Просперо («Буря») і Ліром («Король Лір»), а третя – з герцогом Норфолком та королем Річардом II («Річард II»), для кожного з яких вигнання стає, по суті, смертним вироком.

На особливу увагу в аспекті поведінкових реакцій заслуговує ситуація з шекспірівським Болінброкком із

IV. Полемічна трибуна

хроніки «Річард II», який, за його власними словами, залишає Англію «як Герефорд», аби повернутися «Ланкастером назад». У цьому випадку маємо переконливу ілюстрацію того, як внутрішня енергія спрямовується назовні і перетворюється на потужну рушійну силу, що змінює не тільки ідентичність самого вигнанця та його особисту долю, а й хід національної історії. Мобілізуючи психоемоційні ресурси, які породжуються усвідомленням несправедливості вироку монарха, ображеним самолюбством і життєвою необхідністю, Генріх Болінброк долає психологічний бар'єр підданця. Він відкрито і публічно артикулює власні права на англійський трон. Різниця між опальним придворним Герефордом і представником королівського роду Ланкастером пролягає у сфері самоідентифікації. Саме вигнання мотивувало у свідомості Болінброка процес осмислення власної ідентичності. Втративши всі маєтності і привілеї придворного, він став абсолютно вільним від будь-яких соціальних умовностей і зобов'язань перед королем. Така свобода спричинює переформатування його уявлень про власне місце у макрокосмі, яким у даному випадку постає Англія, взята в історичній ретроспективі і перспективі, а це, у свою чергу, кардинальним чином змінює і його уявлення про власний статус. Позбавившись психології підданця, який має бути вірним монархові, Генріх Болінброк усвідомлює себе рівним йому та починає боротьбу за англійський трон.

Найефектніше ця колізія представлена у розмові між Болінбромом і його дядьком герцогом Йорком, який звинувачує небожа у порушенні волі короля та зухвалій непокорі:

*Скажи, вигнанче, як твоя нога
Ступити сміла на англійську землю?
І навіть більше: як пройти посмів
По краю нашому ти стільки миль?*

*Хто право дав тобі лякати села
Війною, брязкотом настирним зброї?
Тому з'явивсь ти, що король не вдома?
Дурний хлопчиську, таж король лишився!
Знай: він у мене вклав свою могуть. (П.3)³⁸*

На заперечення Болінгброка: «Скажіть мені, яка моя вина, / У чім, мій дядьку, поляга вона?», герцог Йорк відповідає:

*В найгіршому, що тільки може бути, –
В злочиннім бунті, у ганебній зраді:
Вигнанець, ти вернись на батьківщину
Ще до закінчення свого строку
І виступив супроти владаря. (П.3)³⁹*

Вигнання змінює саму парадигму мислення героя-вигнанця: Болінгброк долає внутрішню межу психологічної залежності від короля і суспільних конвенцій, бере на себе відповідальність і вбачає у своєму поверненні не лише відновлення справедливості щодо власної особи, а і високу соціальну місію. Він відчуває себе обранцем долі, якому судилося знищити тих придворних, які неначе «гусінь», «хижі пожирачі», «бур'ян» обсіли англійський трон і руйнують його зсередини. Звинувачуючи фаворитів короля Буші і Гріна у тих нещастях, які вони принесли Англії, Болінгброк, зокрема, згадує і про власне вигнання:

*Сам принц я за походженням, близький
До короля, адже любив його;
Мене ж ви оббрехали перед ним, –
Зігнули шию, щоб тернів знуцання,
Примусили зітхать на чужині
І споживать вигнання хліб гіркий,
Самі ж шукали втіх в моєї леді,
Вирубували парки і ліси,
Фамільний герб з моїх зірвали вікон;*

³⁸ Шекспір В. Річард II... – С. 116.

³⁹ Там само.

*Те, чим я вирізнявсь, ущент зітерли.
Хіба що кров моя та людська пам'ять
Моє походження засвідчать знатне. (Ш.1)⁴⁰*

Доля історичного персонажа Болінгброка під пером англійського драматурга перетворюється на переконливу ілюстрацію тези про те, що вигнання може стати джерелом продуктивної сили. Цю силу Е. Саїд згодом назве «вигнанницькою енергією»⁴¹, а Ч. Мілош розглядатиме як конструктив, що дає можливість протистояти руйнації особистості, долати внутрішню слабкість і прориватися у сферу свободи: «Вигнання знищує, але якщо ти не дав себе знищити, то будеш завдяки йому стократ сильнішим»⁴². Шекспірівський герой очолює повстання проти монарха-тирана Річарда II, примушує його зректися престолу і зрештою сам стає королем Генріхом IV.

Прикметно, що Великий Бард доволі часто спонукає нас замислитись над тим, за яких умов вигнання перетворюється на прорив зі сфери тотальних втрат у сферу набуття чогось нового чи повернення втраченого. Думається, що не в останню чергу такий прорив пов'язаний з усвідомленим прагненням героя вибудувати свою нову вигнанську ідентичність на позитивних засадах, на епістемологічному ґрунті, який затверджує аксіологічну вищість цієї ідентичності над де формованою ідентичністю тих, хто його виганяє.

Симптоматично, що важливим психологічним кроком на цьому шляху для багатьох шекспірівських вигнанців постає розстановка ціннісних акцентів у конфліктній ситуації вимушеного відлучення/відчуження від «свого простору». Персонажі п'єс досить часто змінюють аксіологічну полярність власних стосунків із втраченим

⁴⁰ Там само. – С. 119-120.

⁴¹ Саїд Е. Культура й імперіялізм / Е. Саїд. – К. : Критика, 2007. – С. 462.

⁴² Мілош Ч. Об изгнании...

простором: той, хто вигнаний, постає як носій справжніх цінностей, які в рідному для нього світі виявляються зруйнованими чи деформованими. За таких умов «свій простір» перетворюється на «хворий край», а розлука з ним – вихід за його межі – сприймається як своєрідний шанс збереження героєм своєї самості, що зрештою стає запорукою відновлення гармонійного стану речей.

Тільки за межами такого простору він може набути нових сил, які дозволять йому вправити «вивих часу» – тимчасову хибну розстанову аксіологічних реперних точок у цьому просторі. За такої рецепції простір, що втрачається, починає сприйматися героєм (а завдяки його пейоративній риториці і свідомістю читача/глядача) як такий, що вже несумісний з героєм. «Свій» світ перетворюється на ворожий: не лише він виштовхує героя за свої межі, але й сам герой відмовляється від такого зіпсованого світу.

Показовою у цьому плані є настанова, яку перед розставанням старий Джон Гант дає своєму синові-вигнанцеві у хроніці «Річард II»:

*Місця, куди сягає око неба, –
Щасливі гавані для мудреця.
І необхідність наділити вмій
Достойностями, а тому вважай,
Що не король тебе з країни вигнав –
Ти вигнав короля; бо горе тисне
Сильніше тих, кому терпіти важче;
Сказати б, їдеш, щоб себе прославить,
А не в вигнання; уяви собі
Чума зависла в нашому повітрі, –
Ти вирушаєш в здоровіший край.
І уяви собі, що серцю любо
Не тут, а там, куди веде твій шлях.
Ти уяви собі: пташки – музики,
Лука – це встелена травною зала,
Квітки – красуні, а твоя хода –*

В просторій залі тій чарівний танець.

Журба не має сили дошкуляти

Тому, хто вміє з неї глузувати. (І.3)⁴³

Як бачимо, у вуста герцога Ланкастера автор вкладає той самий «філософії цілющий трунок», що єдиний, за словами іншого шекспірівського персонажа – абата Лоренцо з «Ромео і Джульєтти», – здатний втамувати біль вигнанця⁴⁴. Примусове вигнання осмислюється Гантом як вигнання добровільне, як прояв внутрішньої свободи, що підживлює вигнанця енергією і формує його внутрішнє цілепокладання.

Аналогічну ситуацію, в якій вищезгадана ідея зміни полярностей набуває ще більш виразних контурів, спостерігаємо в Шекспіровому «Коріолані». Відважний воєначальник Кай Марцій неодноразово успішно відстоював свободу і честь Риму, який у системі його ціннісних уявлень поставав як втілення найвищих чеснот та ідеальний локус – батьківщина, заради якої він готовий пожертвувати власним життям. Перемога над племенем вольсків, героїчно здобута ним у нерівному бою, принесла Каю Марцію прозвище Коріолан і можливість стати консулом. Для цього за нього мали проголосувати представники плебсу, які спочатку підтримали героя-воїна, але згодом, підбурювані підступними трибунами, відізвали свої голоси. Коли конфлікт між Коріоланом і плебеями сягає апогею, його виганяють з Риму. Ця трагічна ситуація осмислюється героєм-римлянином у тому ж ключі, в якому Гант розмірковував про вигнання свого сина Генріха Болінгброка. Коли трибуни проголошують Коріолана «ворогом батьківщини і народу» та «зрадником», а також позбавляють права бути громадянином рідного міста, він виносить Риму власний вирок:

⁴³ Шекспір В. Річард II... – С. 98-99.

⁴⁴ Шекспір В. Ромео і Джульєтта... – С. 371.

*О, Зграє псів, ненавиджу твій подих,
Як смороди багна, й твою любов
Ціню, як незакопаного трупа!
Не ви – мене, а я вас проганяю!
Лишайтесь без свого оборонця,
Тремтіть від кожної жахної чутки,
Хай пір'я на шоломах ворогів
На вас перестрах смертний навіває!
І владу бережіть, що на вигнання
Захисників засуджує своїх,
Допоки ваша дурість тут єдина
Не лишиться й не перетворить вас
В рабів якогось племені чужого,
Що Рим без бою візьме. Рідне місто
Через нікчемність вашу зневажаю.
Стаю до нього спиною. Існує
Світ ще й за межами його! (III.3)⁴⁵*

Коріолан вважає себе справжнім носієм істинних чеснот, що втілюються у концепті римськості (romanitas), і саме тому він старанно прагне зберігати власну ідентичність, залишатися самим собою (справжнім римлянином) навіть у ситуації вигнання:

*Про мене ви почуєте, але
Ніхто не скаже, що змінився Марцій,
Що іншим став! (IV.1)⁴⁶*

Коли він приходить до табору колишніх ворогів, то на запитання їхнього полководця Авфідія, відповідає:

*Моє ім'я – Кай Марцій! І самому
Тобі, і вольскам я завдав чимало
Нещаст'я і горя, і за те назвали
Мене Коріоланом. Вірну службу,
Походи, кров, пролиту за невдячну
Мою вітчизну, прізвиськом оцим*

⁴⁵ Шекспір В. Коріолан / В. Шекспір; [пер. з англ. Дмитро Павличко // Твори : в 6 т. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 597-598.

⁴⁶ Там само. – С. 600.

*Відзначено – це згадка й добрий свідок
Ненависті, що ти її повинен
До мене відчувати. Залишилось
Мені лише ім'я; злоба народу
Пожерла все, а римська боязлива
Знає зрадила мене; патриціанство
Дозволило, щоб голоси плебеїв
Мене прогнали з Риму. (IV.5)⁴⁷*

У цьому пасажі вельми промовистим є те, що герой називає себе насамперед Каєм Марцієм, а вже потім Коріоланом. Свою країну, яка його зрадила, він все одно вважає рідною, але «заступленою», «невдячною». Римляни для нього – «Стоглава Гідра», що «з дому виганяє».

Третя смислова матриця шекспірівської візії екзилу пов'язана із сутнісною природою конфлікту між вигнанцем і тим середовищем чи особою, що прирікають його на вигнання. Одним із найбільш цікавих в аспекті антропокреативності у цьому контексті постає вищезгаданий конфлікт протагоніста з плебсом у «Коріолані». Інтерпретаційний дискурс стосовно цієї римської п'єси позначений очевидною амбівалентністю: головний герой постає то як трагічна і водночас велична особистість, то як зрадник батьківщини. Як зазначає В. Комарова, сприйняття «Коріолана» часто детерміноване політичними поглядами критиків: «...цю трагедію театри ніколи не ставили в такому вигляді, як вона написана, але завжди її переробки відображали політичні уподобання режисерів і політичні обставини часу»⁴⁸.

Специфіка зображення римського плебсу у трагедії Шекспіра виводить нас на осмислення проблематики, що в наші дні, в умовах загальної уніфікації та змасовлення

⁴⁷ Там само. – С. 608.

⁴⁸ Комарова В.П. Творчество Шекспира / В. П. Комарова. – СПб. : Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2001. – С. 99.

культури набуває не лише гострої актуальності, але і екзистенційної вагомості. Йдеться про складні стосунки між масою і індивідуумом, який відмовляється редукувати свою людську самість до рівня колективного суб'єкта, тобто до рівня людини маси. Іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гасет визначив найрадикальніший поділ у сучасному соціумі як поділ на тих, хто багато від себе вимагає і ставить перед собою та іншими високу планку («людина зусилля») і юрбою, що складається з «рядових людей», «людей маси», які усвідомлюють свою тотожність з іншими і цілком задовольняються цією тотожністю.⁴⁹

Зображення плебса у «Коріолані», до речі, цілком суголосне тим характеристикам юрби, які згодом були проаналізовані іспанським філософом. Уже з перших рядків п'єси натовп постає як стихія, що не сприймає «інакшості» і прагне відібрати у того, хто не бажає з ним ототожнитись, навіть право на життя.

1-й городянин

А ви знаєте, що головний ворог народу – Кай Марцій?

Всі

Знаємо! Знаємо!.

1-й городянин

Забиймо його! Встановім свої ціни на хліб. Згода?

Всі

Сказано – зроблено! Вбиймо його! Вперед! ...

2-й городянин

Ви хочете почати з Кая Марція?

Всі

⁴⁹ «Маса – це кожний, хто сам не дає собі обґрунтованої оцінки – доброї чи злої, а натомість почуває, що він «такий, як усі», і проте тим не переймається і навіть задоволений почуватися тотожним з іншими» (Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. // Х. Ортега-і-Гасет. Вибрані твори. – Київ : Основи, 1994. – С. 18).

IV. Полемічна трибуна

Спочатку розправимося з ним – він для народу
найлютіший собака. (І.1)⁵⁰

Як бачимо, від самого початку Шекспір позбавляє зображуваний ним натовп персоніфікованості: персонажі, які беруть участь у голодному бунті, а далі і в сценах виборів та вигнання Коріолана, не мають навіть власних імен. Драматург номінує їх як «1-й городянин», «2-й городянин» та «Всі». Юрба діє під впливом емоцій, швидко змінює свій настрій, легко піддається підбурюванню та стає об'єктом маніпуляції трибунів Сіцінія і Брута.

Кай Марцій зневажає плебеїв за те, що вони нездатні ні на що, окрім бунту: їм бракує індивідуальної сміливості, особистої доблесті і самостійності у прийнятті рішень:

*... чого вам треба, пси нікчемні?!
Не хочете ні миру, ні війни, –
Одне лякає вас на смерть, а друге
Тварюками, зухвалим бидлом робить;
Бридотники, хто віритиме вам,
Знайде зайців, де мали бути леви,
Гусей, де лиси мали бути; надійні
Ви, наче жар, розкиданий на кризі,
Чи град на сонці; ваша доброчесність
У тому, щоб возносити злочинця,
Клясти закон, що злодія карає;
Хто слави заслуговує, ненависть
Заслужить вашу; мучать забаганки
Вас, наче хворого, що прагне згуби;
Той, хто від ласки вашої залежить,
Пливе із плавником свинцевим, дуба
Тростиною рубає; щохвилини
Ви змінюєте думку – благородним
Звете того, кого ще так недавно
Ненавиділи, підляком – того,*

⁵⁰ Шекспір В. Коріолан... – С. 529.

Кого любили... (I.1)⁵¹

Справедливість цього вердикту Кая Марція невдовзі підтверджується: більшість городян «нишком розходяться», коли він закликає їх приєднатися до армії, що виступає на захист Риму проти вольсків. Навіть ті прості римляни, що приєднуються до війська, переймаються не стільки перемогою над ворогом, скільки багатотою здобиччю. Кай Марцій, що стає свідком ганебного мародерства, гнівно констатує;

*Бач, он грабіжники! Дешевий час
Для них за драхму зламано. Беруть.
Залізо, рами, ложки олов'яні,
Подушки, шмаття – кат його не здер би
Із тих, кого закопує! Раби
Гребуть усе, хоч битва не скінчилась! (I.5)⁵²*

Відсутність у плебсу будь-яких стійких переконань, його схильність швидко змінювати думку і симпатії дуже точно відтворена Шекспіром. Не лише Кай Марцій, який з презирством ставиться до юрби, але й народні трибуни добре розуміють цю особливість натовпу. Зокрема, Брут, якого сам Кай Марцій називає «язиком плебсу», так змальовує сцену зустрічі римлянами переможця вольсків:

*Всі язики лише про нього мелють,
Слабкі на зір Вдягнули окуляри,
Щоб бачити його, дитину нянька
Покинула й базікає про нього,
І куховарка, хусточку дешево
На шию недомиту пов'язавши,
На мур дереться, щоб його побачить.
Хто з вікон, хто з карнизів, хто з гілля,
Хто на покрівлі окаряч, – усі
На нього витріщаються, й жерці-
Затворники штовхаються між людом,*

⁵¹ Там само. – С. 533-534.

⁵² Там само. – С. 545.

IV. Полемічна трибуна

*Пропхатись хочуть уперед, матрони
Свої рум'яні щоки, на яких
Червона барва з білою воює,
Під поцілунки Феба підставляють, –
Неначе бог якийсь вступив у нього
І величчю наповнив людську постать. (П.1)⁵³*

Майже в унісон звучать і слова гінця, який описує цю саму сцену:

*...Глухі
Жадають бачити його, незрячі —
Послухати, всі товпляться, кричать,
Матрони рукавичками махають,
Жінки й дівчата — шарфами й хустками,
Як перед постаттю самого бога
Юпітера, всі перед ним стають,
І благородні, й бідні... (П.1)⁵⁴*

Утім, коли питання про те, чи достойний Коріолан бути консулом Риму, постає руба і рішення залежить від волі плебсу, ставлення до кумира змінюється. Спочатку відбувається підміна критеріїв оцінки його достоїнств: головною вимогою, якій має відповідати майбутній консул з точки зору плебсу, виявляється не військова доблесть, відданість Риму чи здатність на самопожертву заради нього, а вміння сподобатися натовпу. Ця ідея чітко артикулюється у розмові двох служників, які розкладають подушки на лавах Капітолію. Вони обидва щиро захоплюються заслугами Коріолана перед вітчизною, але головним його недоліком перший служник вважає те, що він *«страшенно гордий і не любить простих людей»*, а другий – те, що *«Коріоланові однаково, любить чи ненавидить його народ. Він знає, чого варті почування народу, і з благородною*

⁵³ Там само. – С. 561-562.

⁵⁴ Там само. – С. 562.

байдужістю ставиться до нього»⁵⁵. Як бачимо, небажання героя подобатися народним масам, яке виражається і в тому, що він не лестить плебсу, а називає речі своїми іменами, і в тому, що він не хоче публічно показувати власні рани, викликає найбільші нарікання на його адресу.

Коріолан не може грати за чужими правилами, якщо вони суперечать його власним уявленням про особисту честь і благо Риму. Він не приховує власних поглядів, не бажає діяти на догоду оточенню. Він критикує не лише народ за його рабську свідомість, недолугість та потурання стадним інстинктам, але і патриціїв за політичну недалекоглядність і безвідповідальність перед історією Риму:

*... хай безпринципне
Смердюче стадо відає мене
Таким, як я насправді є. Не буду
Я лестити йому. Кажу я знову,
Що, потураючи йому, плекаєм
Бур'ян зухвальства, бунт проти сенату,
Що той бур'ян ми сіємо самі,
Готуєм ґрунт і доброго насіння
Підмішуєм до злого – з жебраками
Ми ділимося владою. (ІІІ.1)⁵⁶*

У картині світу Коріолана уявлення про благо Риму корелює насамперед з концептом римськості, що передбачає готовність до героїчного чину і самопожертви заради батьківщини. Він є прибічником суворого дотримання ієрархії, яка бачиться йому запорукою порядку в державі:

*... Там, де є дві влади,
І перша в другій бачить справедливо
Нікчемство, й друга першу безпідставно*

⁵⁵ Там само. – С. 563.

⁵⁶ Там само. – С. 579.

IV. Полемічна трибуна

*Разить; де розум, титул, родовитість –
Ніщо без голосів юрби й підтримки
Тупої більшості, – там зневажають
Потреби істинні, там розлад повний...
Своїм приниженням ви справедливість
Скалічите, позбавите державу
Тієї сили, цілісності й честі,
Що створюють добро, й порядкувати
В ній буде зло! (III.1)⁵⁷*

Коли ж Рим, для якого дотримання умовностей (майбутній консул має продемонструвати народові свою лояльність та показати свої рани) виявляється важливішим за римський дух, називає свого героя зрадником і виганяє, він сам проголошує Рим вигнаним. Це дозволяє Коріоланові не лише зберегти власну ідентичність, ядром якої є ідеал римськості, але і продемонструвати своє несприйняття нового Риму – міста, де воля плебсу важить більше ніж справжня доблесть.

Тож природно, що серед численних аргументів, до яких вдаються римляни, аби зупинити похід Коріолана на чолі війська вольсків, спрацьовують не апеляції до дружби, пам'яті або милосердя, а саме ті слова матері героя, які корелюють з його ідентичністю у різних її іпостасях – римлянина, сина і батька:

*... Цей чоловік нікчемний
Прийшов на світ від вольски, не від мене,
його дружина в Коріолах, схоже
На нього це хлоп'ятко випадково... (V.3)⁵⁸*

Що стосується плебсу, то він знову змінює свої погляди, коли Коріолан з вольсками підступає до стін Риму:

1-й городянин

⁵⁷ Там само. – С. 581.

⁵⁸ Там само. – С. 632.

Ну, щодо мене, то, коли сказав, щоб вигнати його,
додав я потім: «Шкода такого мужа!»

2-й городянин

Я так само!

3-й городянин

І я. Правду кажучи, так ми всі говорили. Ми хотіли
якнайкраще зробити, а тому погодились на його вигнання,
але в душі були проти...

2-й городянин

Ми всі так говорили...(IV.6)⁵⁹

Таким чином, смислова матриця вигнання у «Коріолані» інспірує осмислення низки проблем, пов'язаних зі стосунками між непересічною особистістю і юрбою, яка з острахом і пересторогою сприймає будь-які прояви неординарності. В цьому плані конфлікт шекспірівського героя з плебсом постає як зіткнення сильного і самодостатнього індивідуума з безликою масою, якій бракує здатності самостійно мислити і яка з легкістю перетворюється на об'єкт маніпуляцій. Можна сказати, що драматург у цій п'єсі до певної міри випереджає свій час: в епоху Ренесансу, для якої антропоцентризм став одним із визначальних аксіологічних пріоритетів, він привертає увагу до тих небезпек, які приховує в собі «бунт мас». Плебс, що складається з людей посередніх, не терпить присутності «іншого» та намагається витиснути його з того простору, який вважає питомо своїм.

Тут доречно пригадати міркування поетеси і філософа О. Сєдакової, яка вбачає у посередності серйозну соціальну небезпеку. «Посередністю», «маленькою людиною» вона називає людину, яка «переконана у праві судити з точки зору занижених критеріїв, вимагати легалізації цих критеріїв – і більш того: їх примусового

⁵⁹ Там само. – С. 618.

для всіх статусу»⁶⁰. Таку людину «легко змусити до будь-чого, легко використати для будь-чого», нею можна маніпулювати без кінця⁶¹. Саме таким постає плебс у «Коріолані»: він самостверджується, коли, підбурюваний трибунами, ображає і виганяє того, перед ким ще вчора падав на коліна.

Змальована Шекспіром ситуація вигнання неординарної особистості безликою масою з огляду на сьогодення може сприйматися як своєрідна пересторога сучасній демократії, якій варто пам'ятати про загрозову небезпеку «диктатури посередності». Проти цього, до речі, застерігав свого часу Хосе Ортега-і-Гассет: «Характерним для теперішнього моменту є те, що посередність має нахабність повсюди стверджувати і всім нав'язувати своє право на посередність. Як кажуть американці, непристойно відрізнятися від інших. Маса змітає зі свого шляху все, що несхоже на неї, вона витоптує будь-яку індивідуальність, вбиває все шляхетне, обране і непересічне»⁶².

Підсумовуючи все вищевикладене, зазначимо, що дискурс вигнання у драматургії В. Шекспіра відкриває широкий простір для рефлексій. Англійський геній не лише переконливо відтворює весь спектр страждань, яких зазнає вигнанець через низку непоправних втрат (звичний простір, домашнє вогнище, рідний край, батьківщина, близьке оточення, мовне середовище, кохання, дружні стосунки тощо), але і демонструє, що вигнання може стати джерелом продуктивної сили. Ця так звана «екзильна енергія» допомагає вигнанцеві віднайти/повернути втрачене, зберегти чи переформатувати власну

⁶⁰ Седакова О. Посредственность как социальная опасность / Седакова О. / Пер. С. Силаковой [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.olgasedakova.com/Moralia/280>:

⁶¹ Там само.

⁶² Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Хосе Ортега-и-Гассет. – М. : Радуга, 1991. – С. 47.

ідентичність або ж вибудувати нову систему ціннісних координат.

Промови і репліки шекспірівських вигнанців за своїм змістом і загальною тональністю незрідка виявляються близькими до тих ідей, які висловлюються сучасними теоретиками екзилу, зокрема Ч. Мілошем, Ю. Кристєвою та Е. Саїдом. Виокремлені та проаналізовані у статті три смислові матриці художнього осмислення екзилу в творах Шекспіра (вигнання як трагічна втрата того, що є онтологічно і аксіологічно значущим для індивіда; стратегії переживання екзилу; природа конфлікту вигнанця з тим оточенням, що його виганяє) наділені значним антропокреативним потенціалом. Вони ставлять перед реципієнтом цілу низку складних філософських питань, стимулюють розгортання мисленнєвої стихії, підживлюють інтелектуальні рефлексії. Саме в цьому і полягає основний урок Шекспіра, який воліє окреслювати складні життєві ситуації, спонукати до розмислів, але уникає однозначних вердиктів і спрощених рішень.

УДК: 82.0 (100)

Ковбасенко Юрій
(Київ)

**«Сини вічності і слави»:
мотив “exegi monumentum” у творчості
В. Шекспіра та його наступників**

У статті з урахуванням концептуальних положень “теорії канону” (“Canon Theory”) в компаративному аспекті розглянуто специфіку, основні закономірності та результати авторефлексії, самооцінки власної творчості письменниками, котрі перебувають у центрі національних (і світового) літературних канонів і чия творчість уникла забуття протягом століть (Квінт Гораций Флакк, Вільям Шекспір, Джон Мільтон, П’єр Ронсар, Роберт Бернс, Адам Міцкевич, Шарль Бодлер, Олександр Пушкін, Тарас Шевченко, Максим Рильський та ін.). Зокрема, увагу приділено двом провідним векторам у самооцінці вагомості творчого доробку згаданих авторів: естетичному (поетикальна площина, художня новизна творчості, її відмінність від домінуючої традиції тощо) і морально-етичному (заслуги митця перед народом, його позиція щодо гострих проблем сучасності). Крім того, простежено специфіку реалізації інваріантного Горациєвого мотиву «Exegi monumentum» у національних варіантах літератур в залежності від домінуючого чи поневоленого статусу нації.

Ключові слова: літературний канон; авторефлексія; прототекст; інтертекст; алюзія; ремінісценція.

*«О любий сину Вічності і Слави!
Тривкіший за корони і держави
Ти пам'ятник воздвиг в людських серцях.
Достойно він святий вкриває прах».*

Джон Мільтон.
“Пам’яті Шекспіра. 1630 рік”

Поза сумнівом, геніальний Шекспір мав усі підстави заявити: “Not marble, nor the gilded monuments of princes, / shall outlive this powerful rhyme..” Проте ось так прямо й однозначно самому хвалити свою ж творчість якось не заведено. Тим більше, що сам Шекспір не міг поставити себе в центр літературного канону. Це роблять лише нащадки, і лише після того, як доробок певного письменника витримав перевірку часом. Але існує один-єдиний виняток – це мотив підведення письменником підсумків власного творчого життя, започаткований римлянином Горацієм у оді “До Мельпомени” (“Exegi monumentum...”). Тож саме цим винятком і скористався Шекспір, пишучи щойно процитовані рядки: “Надгробків царських мармурові плити / переживе потужний мій рядок...”

Дослідження закономірностей формування та функціонування літературного канону (т. зв. «теорія канону», «Canon Theory»), нині є світовим науковим мейнстрімом¹. Дослідників цікавлять питання, чому одні літературні твори переживають тисячоліття, постійно «реанімуючись» у пам’яті багатьох поколінь, а інші швидко пірнають у морок забуття, «западаючи в імлу» (Горацій)? З яких причин конкретний письменник у певну добу перебуває в центрі читацької уваги, неначе затіняючи своїх колег, але з плином часу і сам зникає в чийійсь тіні, а натомість колишні “темні конячки” стають новими лідерами цих своєрідних літературних перегонів? І, зрештою, як самі письменники-генії оцінювали ситуації та шанси, котрі їм дозволили їм зайняти центральні позиції в канонах їхніх національних (світової) літератур?

Одним із найавторитетніших у світі дослідників «теорії канону» є професор Єльського університету

¹ Див.: Ковбасенко Ю.І. Літературний канон і куррикулум літературної освіти: світовий досвід і український шлях / Ю. І. Ковбасенко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України, 2011. – № 9, 10.

Гарольд Блум (Harold Bloom), відомий своїми ґрунтовними працями «Страх впливу», «Шекспір: винахід людини» і, насамперед, – «Західний канон» («The Western Canon»), концептуальні ідеї яких ураховані в цій розвідці, метою якої є дослідження специфіки, основних закономірностей і результатів авторефлексії, самооцінки власної творчості тими письменниками, котрі перебувають у центрі своїх національних (світового) літературних канонів і чия творчість уникла забуття протягом століть. Під авторефлексією розуміємо як “осмислення людиною власних дій (у т. ч. творчості. – Ю. К.), діяльність самопізнання, що розкриває специфіку духовного світу людини”, так і “самоаналіз, роздуми людини (часом надмірні, хворобливо загострені) над власним душевним станом”².

Матеріалом для дослідження авторефлексії митця можуть слугувати епістолярій, спогади сучасників тощо, проте найголовнішим джерелом є насамперед його художні твори, де “автор-деміург може ставати водночас і суб’єктом, і об’єктом власної художньої чи літературно-критичної думки”. Ця авторефлексія часто відбувається шляхом самооцінки письменниками тих параметрів, котрі, на їхню думку, могли б забезпечити їхнім творам “вічне тривання” в пам’яті багатьох поколінь, своєрідне “літературне безсмертя”, інакше кажучи – місце в каноні. Адже “літературна пам’ять, насправді, ґрунтується на Каноні, котрий є власне системою пригадування”³.

Авторефлексія, самооцінка письменниками власного внеску в літературу, їхніх “претензій на безсмертя” чи не найяскравіше втілена в мотиві підведення ними підсумку творчого життя, т. зв. “мотиві пам’ятника” (за першим рядком оди давньоримського поета Горація “Ad Melpomenen” (“До Мельпомени”, I ст. до н. е.): “Exegi

² Словник іншомовних слів. – К. : Наукова думка, 2010. – С. 501.

³ Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох / Гарольд Блум (перекл. Р. Семків та ін.). – К. : Факт, 2007. – С. 48.

monumentum...” (“Звів я пам’ятник...”). “Вірш, роман чи п’єса охоплюють увесь комплекс людських страхів, включно із жахом смерті, котрий в літературному мистецтві трансформується в жадання канонізації, в потребу zostатися у суспільній пам’яті... Усе обертається довкола смертності і безсмертя літературних творів. Звідки ж узялася ідея вічного тривання твору, котрий не загине і не буде забутий світом?”⁴.

Одним із перших і найяскравішим утіленням мотиву літературного безсмертя Поета є щойно згадана ода “До Мельпомени”, один із найцитованіших прототекстів світової літератури:

“Звів я пам’ятник свій. Довше, ніж мідь дзвінка,
Вищий од пірамід царських, простоїть він.
Дош його не роз’їсть, не сколихне взимі,
Впавши в лють, Аквілон; низка років стрімких –
Часу біг коловий – в прах не зітре його.
Смерті весь не скорюсь; не западе в імлу
Частка краща моя. Поміж потомками
Буду в славі цвісти, поки з Весталкою
Йтиме Понтифік-жрець до Капітолію...
(пер. А. Содомори)

Поетичне втілення ідеї безсмертя, нетлінності творчого доробку вимагало від Горація відповідної образної системи, яку він блискуче й віднайшов, пов’язавши поняття “безсмертя” насамперед із двома образами: **міді** (металу, що не піддається корозії, а отже є вічним) та єгипетських **пірамід** (найвищої, найпомітнішої в світі споруди за часів його життя). Отже, за Горацієм, творчий доробок генія є тривалішим за найтриваліший метал (мідь) і помітнішим за найпомітніший пам’ятник (піраміду Хеопса).

⁴ Там само. – С. 24, 47.

IV. Полемічна трибуна

Цю творчу знахідку римлянина залюбки підхопили митців усіх часів і народів. Так Вільям Шекспір згадав Горацієві “камінь” і “мідь” у сонеті № 55:

Надгробків царських мармурові плити
Переживе потужний мій рядок,
І образ твій, немов із міді литий,
У вічність перейде. Хоч воєн крок
Зруйнує все – і статуї, і трони,
Каменярами тесаний граніт,
Але твоєї із пісень корони
В тисячоліттях не забуде світ...
(пер. Д. Паламарчука).

І хоч Горацій вів мову про власний творчий доробок, а Шекспір – більше про “образ того, кого возвеличують”⁵, тональність, образи й мотиви їхніх творів суголосні (сюди ж тяжіє, наприклад, і поезія Шарля Бодлера “Падло”, котра, без співвіднесення з Горацієвим прототекстом, може здрібніти до розмірів чергового із численних епатажів скандального автора “Квітів зла”).

Невипадково ці самі образи використав і Джон Мільтон у вірші, присвяченому Шекспірові:

Пощо тобі, Шекспіре, те каміння,
Яке так тяжко цілі покоління
Збирають і громадять вище гір
На п і р а м і д у, що сягає зір?..
(«Пам'яті Шекспіра. 1630 рік»; пер. М. Пилинського).

“Мотив пам'ятника” червоною ниткою пронизує всю світову літературу від її витоків до сьогодення, йому присвятили свої твори генії різних часів і народів. Крім уже згаданих римлянина Квінта Горація Флакка, англійців Вільяма Шекспіра і Джона Мільтона, француза Шарля Бодлера, це й шотландець Роберт Бернс, і француз

⁵ Див.: Куделин А.Б. Образ восхваляемого в средневековом арабском панегирике / А. Б. Куделин // Поэтика средневековых литератур Востока. – М. : Наследие, 1994. – 239 с.

П'єр Ронсар, і поляк Адам Міцкевич, і росіянин Олександр Пушкін, і українці Тарас Шевченко і Максим Рильський, і поляк Юліан Тувім і багато-багато інших⁶.

Цікавим виявом авторефлексії є те, як письменник сам оцінює ті свої здобутки та досягнення, котрі, на його думку, дозволять йому претендувати на пам'ять прийдешніх поколінь, на місце в каноні. За які конкретно заслуги він не забудеться, а “буде в славі цвісти” (Горацій), “будет долго любезен народу” (Олександр Пушкін), за що далекі нащадки його “не забудуть пом'янути незлим тихим словом” (Тарас Шевченко)?

Звісно, найпершою та мінімально необхідною (“за замовчуванням”) умовою для входження письменника до канону є його талант, поетичний геній. Самі митці своїм головним здобутком найчастіше вважають своє новаторство, “канонотворчу оригінальність”. “Своєрідною міткою оригінальності, – пише Г. Блум, – котра може забезпечити твору місце в каноні, є його незвичність (*strangeness*)”⁷. Так, найбільшою своєю заслугою і шансом на місце в каноні Горацій вважав те, що він “вперше скласти зумів по-італійському еолійські пісні...”, тобто здійснив мрію багатьох римських поетів, нарешті сягнувши вершин поетичної майстерності, які до того підкорили лише еллінські лірики, передовсім Сапфо і Алкей (7 ст. до н. е.), уродженці острову Лесбос, котрі створювали свої поезії на “божественному” (Платон) еолійському діалекті. Отже, найціннішим Горацій вважав передовсім естетичний аспект своєї творчості.

Водночас у процесі рецепції і трансформації прототексту Горація його численні послідовники розробляли власні версії, іноді ставлячи собі в заслугу не тільки і не

⁶ Див.: Жиялков С.В. Жанровая традиция стихотворения-“Памятника” в русской поэзии XVIII–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 “Русская литература” / С. В. Жиялков. – М., 2010. – 23 с.

⁷ Блум Г. Західний канон... – С. 9.

IV. Полемічна трибуна

стільки художньо-естетичні параметри. Так, після непростих вагань О. Пушкін у своєму наслідуванні Горацію (“Я памятник воздвиг себе нерукотворный...») підкреслив не естетичні, а морально-етичні аспекти своєї творчості:

- *Первісно*: “И долго буду тем любезен я народу, / Что **звуки новые** для песен я обрел, / Что вслед Радищеву восславил я Свободу / И милосердие воспел”;
- *Остаточно*: “...И долго буду тем любезен я народу, ^[LSEP] / Что **чувства добрые** я лирой пробуждал / Что в мой жестовый век восславил я Свободу / И милость к падшим призывал”.

Неважко помітити, що в первісному варіанті ця поезія Пушкіна була ближчою до Горацієвого тексту (“вперше скласти зумів по-італійському еолійські пісні” = “звуки новые для песен я обрел”). Чому ж тоді Пушкін обрав інший шлях? Не входячи тут у глибини авто-рефлексії та деталі життєвої ситуації російського поета, відзначу, що, як людина з гострим розумом, він не міг не усвідомлювати, що ставши “придворним поетом” (у найгіршому сенсі цього словосполучення), “руку дав клеветникам ничтожным» (Михайло Лермонтов), він утратив чи почав утрачати колишню народну любов, повагу широкої публіки, до яких уже встиг звикнути⁸.

⁸ Віссаріон Белінський у листі до Миколи Гоголя від 15/03.07.1847 р. так різко схарактеризував цю болючу авторефлексію Пушкіна, його прагнення повернути собі народну любов: «Вы, сколько я вижу, не совсем хорошо понимаете русскую публику. Ее характер определяется положением русского общества, в котором кипят и рвутся наружу свежие силы, но, сдавленные тяжелым гнетом, не находя исхода, производят только уныние, тоску, апатию. Только в одной литературе, несмотря на татарскую цензуру, есть еще жизнь и движение вперед. Вот почему звание писателя у нас так почтенно, почему у нас так легок литературный успех, даже при маленьком таланте. Титло поэта, звание литератора у нас давно уже затмило мишуру эполет и разноцветных мундиров. И вот почему у нас в особенности награждается общим вниманием всякое так называемое либеральное направление, даже и при бедности таланта, и почему так скоро падает популярность великих поэтов, искренно или неискренно отдающих себя в

Яскравим прикладом навіть не служби, а неприхованого прислужування Пушкіна царю є схвалений Миколою І відверто шовіністичний вірш “Клеветникам России”, про який нині в Росії мало хто говорить і якому не присвячуються наукові конференції. Вірш приурочено до взяття Варшави та жорстокого придушення Росією польського повстання 1830–31 рр. За безсумнівних художніх достоїнств (геніальність Пушкіна-поета під сумнів ніхто не ставить), ця поезія була і вкрай кон’юнктурною, і непристойно сервільною. За це її тоді ж засудив Адам Міцкевич, звинувативши Пушкіна (не називаючи імені) в підлабузництві перед царем:

...А кто поруган злей? Кого из вас горчайший^[L SEP]

Из жребиев постиг, карая неуклонно

И срамом орденов, и лаской высочайшей,^[L SEP]

И сластью у крыльца царёва бить поклоны?^[L SEP]

А может, кто триумф жестокости монаршей^[L SEP]

В холопском рвении восславить ныне тщится?

Иль топчет польский край, умывшись кровью нашей,^[L SEP]

И, будто похвалой, проклятьями кичится?

(“Друзьям-москалям”, пер. А. Якобсона).

Убивчу характеристику згаданий вірш Пушкіна отримав також від авторитетних росіян. Так, Петро Вяземський навіть презирливо назвав його “шинельною одою”... І Пушкін зрозумів, що “з таким багажем письменника до Майбутнього не пускають” (Вольтер). З усіх названих і неназваних причин, підбиваючи підсумки

услужение православию, самодержавию и народности. Разительный пример – Пушкин, которому стоило написать только два-три верно-подданических стихотворения и надеть камер-юнкерскую ливрею, чтобы вдруг лишиться народной любви” («Литературное наследство», № 56 // В.Г. Белинский, т. II. – М. : Изд-во АН СССР, 1950. – С. 571–581).

своїх життя і творчості у вірші “Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836; про передчуття Дантесової кулі містифікувати не будемо), Пушкін наче сам себе закликає, що справжньому поетові не слід “для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи” (“Из Пиндемонти”, 1836). Але в тому-то й полягала його трагедія, роздвоєність його особистості, що в реальному житті, особливо на схилку життя, сам він гнув і совість, і помисли і шию. Тож дуже важко порівняти зрілого Пушкіна-царедворця в лівреї камер-юнкера з тим юним опальним поетом, котрий, не злякавшись двох заслань, “чувства добрые лирой пробуждал” и “милость к падшим (декабристам – **Ю. К.**) призывал”.

Водночас, можливо, саме оця авторефлексія, оце прагнення залишитися в пам'яті народній все-таки співцем свободи, а не царським блюдолизом, і дозволили Пушкіну не здрібніти докраю, не нівелювати свого таланту повністю й остаточно. Принаймні, поетичної відповіді Адаму Міцкевичу (“Он между нами жил...”) він так і не опублікував. Це питання потребує окремого дослідження, але нас воно цікавить як яскравий приклад впливу авторефлексії на творчу парадигму та життєву позицію непересічного митця.

Проте в творчості поетів, що походять із панівних націй (Квінт Горацій Флакк, Олександр Пушкін, Вільям Шекспір та ін.) етична авторефлексія займає назагал незначне місце. Переважно їхня “канонотворча оригінальність” концентрувалася на новаторстві естетичному. Суттєво іншою була ситуація у митців, котрі репрезентували позицію націй поневолених (Роберт Бернс, Адам Міцкевич, Тарас Шевченко, Максим Рильський та ін.). Їхня авторефлексія при входженні до національного літературного канону (іноді ще й не існуючого!) часто концентрувалася на долі їхніх народів, держав. При цьому вони також спиралися на прототекст Горація. Так,

проблемою поетів, що походили з поневолених націй і не бажали коритися імперській політиці та моді, була відсутність офіційного визнання, приреченість на обструкцію, гоніння та забуття. Така ситуація склалася, наприклад, у Великій Британії з талановитим шотландським поетом Робертом Фергюссоном, котрий не схотів іти в кільватері британської імперської літературної моди, писав шотландською мовою на шотландські теми й трагічно скінчив життя, ледь переживши своє 20-річчя. Його великий послідовник, Роберт Бернс, зобразив цю ситуацію, спираючись саме на прототекст Горация:

Ни урны, ни торжественного слова,
Ни статуи в его ограде нет.
Лишь голый камень говорит сурово:
Шотландия! Под камнем – твой поэт!
(пер. С. Маршака).

Якщо шотландцеві Фергюссону Лондон не поставив пам'ятника гранітного, то шотландець Бернс звів своєму “старшому брату” пам'ятник словесний, наслідуючи Горация (“exegi monumentum”), не випадково ж його поезія називається “Про пам'ятник, зведений Бернсом на могилі поета Роберта Фергюссона”.

А поляк А. Міцкевич у вірші «Exegi MUNImentum...» (увага: не “MONUmentum”!) підкреслив значущість своєї творчості, вживши алюзію на вже згадане придушення польського повстання 1831 року, зокрема – артилерійський обстріл російськими карателями під проводом князя Адама Віртембергського шедеврально красивої резиденції князів Чарториських в Пулавах:

Встал памятник мой над пулавских крыш стеклом.
Переживет он склеп Костюшки, Пацов дом,
Его ни Виртемберг не сможет бомбой сбить,
Ни австрияк-подлец немецкой штукой срыть...
(пер. С. Кірсанова).

Як бачимо, Міцкевич наче “накладає” польську полі-

тичну ситуацію на Горацієву естетичну основу. Для цього він навіть трансформує, пародіює перший рядок прототексту: «Ехегі MONUmentum» (“Звів я пам’ятник”) перетворюється на «Ехегі MUNImentum» (“Звів я будівлю”), оскільки його вірш побудовано на порівнянні з найвищими спорудами Польщі (тоді як у Горація – з єгипетськими пірамідами).

Тарас Шевченко також сміливо трансформує Гораціїв прототекст і також водночас спирається на нього:

... Наша дума, наша пісня
Не вмере, не загине...
От де, люде, наша слава,
Слава України!
Без золота, без каменю,
Без хитрої мови,
А голосна та правдива,
Як Господа слово...”
(“До Основ’яненка”).

Горацієвому “довше, ніж мідь дзвінка” він протиставляє “без золота”, а формулу “вищий од пірамід царських” змінює антитетичною – “без каменю”. Так Шевченко підкреслює неофіційність, неінтенційованість справжнього українського письменника на офіційне визнання в Російській імперії. Оскільки творчість Григорія Квітки-Основ’яненка, як і самого Кобзаря, не вписувалась ані в офіційну російську імперську доктрину, ані в тогочасну дворянську літературну моду (такий собі римований кітч “про паркети і султани, про Парашу, радість нашу”), то насправді українські письменники не могли претендувати (та ніколи й не претендували) на офіційне визнання та пошанування російськими можновладцями, на “камінь і золото” імперських монументів: “Тут ідеться про граніт офіційних пам’ятників з пишномовними написами, що вихваляли царських вельмож; за Шевченком, духовний скарб народу не потребує

офіційного уславлення”⁹. Проте духовний скарб будь-якого народу офіційного державного уславлення таки потребує, але це є можливим лише у власній, реально суверенній державі. Шевченко ж як ніхто інший розумів, що в Росії, де “від молдаванина до фінна, на всіх языках все мовчить” (відповідь на Пушкінське “и назовёт меня всяк сущий в ней язык»), справжня, а не бутафорна, “українськість” офіційно визнаною бути не могла в принципі. І така ситуація зберігалася століттями, не випадково ж напрочуд схожі мотиви й образи знаходимо в Максима Рильського:

Я пам’ятник собі поставив нетривалий –
Не з міді гордої, не з мармурових брил.
Скупі слова мої, що на папері стали,
Укриє завтра пил...”

Формула Рильського “не з міді гордої, не з мармурових брил” є алюзією і на Шевченкове “без золота, без каменю”, і не Горацієве “Довше, ніж мідь дзвінка, / Вищий од пірамід царських”. А фінал вірша Рильського присвячено його моральному кредо: “... В житті ні разу неправді не служив!”.

Як бачимо, Гораціїв мотив пам’ятника знайшов утілення в процесі українського націє- і державотворення. У найсконцентрованішому та “найвідстоянішому” вигляді усвідомлення Шевченком земного покликання поета втілені в “Подражанії 11 псалму” (1859), написано-му вже в останній період творчості, незадовго до смерті: “... Возвеличу / Малих отих рабов німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово”. Тут Шевченко відкрито позиціонує себе як поет-пророк, як фундатор і хранитель хоч допори не існуючої, але вже ним же провозвіщеної Української Держави, як Деміург, котрий творить націю Словом. “Він зрозумів, – пише Омелян Пріцак, – що його

⁹ Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 1: Поезія 1837-1847. – С. 629.

завдання далеко вище (за естетичне. – **Ю. К.**): він усвідомив собі, що він не тільки поет, він – натхненний провідник, він – пророк, Єремія України. Тому він вмістив після портрета Єремії та його слів свій автопортрет, за яким сліднують його, Тарасові слова – об’явлення, з яким він звертається до свого зацікавленого народу, щоб його розбудити, надихнути до визвольної дії”¹⁰. Саме це Шевченко ставить собі в заслугу, саме через це сподівається на вдячну пам’ять прийдешніх поколінь (“не забудьте пом’янути незлим тихим словом”), тобто саме за це він сподівається потрапити до Українського Канону. Отже, відмовившись від “золота та каменю” російсько-імперських монументів і повіривши в незалежну вільну Україну, Тарас Шевченко став водночас і творцем, і центром Українського Канону, здобувши Безсмертя...

Звісно, заявлена тема розглянутим матеріалом зовсім не вичерпується і дає широке поле для подальших розвідок. Водночас проведені дослідження дозволяють зробити такі висновки:

1. Страх письменників бути забутими прийдешніми поколіннями, їхнє прагнення до “літературного безсмертя”, до місця в каноні справляло, справляє й, безумовно, справлятиме відчутний вплив на світовий літературний процес.

2. Це прагнення спонукає письменників до авто-рефлексії над власним життєвим призначенням і творчим покликанням, утілюючись передовсім у художніх творах, присвячених осмисленню того, за що саме конкретний письменник може розраховувати на вдячну “спільну і суспільну пам’ять” (Г. Блум) у прийдешніх поколінь.

3. Згадана авторефлексія яскраво втілюється в т. зв. “мотиві пам’ятника” (за першим рядком оди Горация “Ad Melpomenen”: “Exegi monumentum...” – “Звів я пам’ят-

¹⁰ *Пріцак О. Шевченко-пророк* / О. Й. Пріцак. ^[1]_{SEP} – К., 1993. – С. 18.

ник...”). При цьому не обов'язково кожен митець, котрий розробляв “мотив пам'ятника”, достеменно опинявся в центрі літературного канону, але ті, хто перебуває в центрі цього канону, до мотиву “пам'ятника” зверталися постійно. Отже, авторефлексія притаманна й сприяє процесу входженню митця до канону.

4. Звернення до прототексту Горація відбувається по-різному: а) пряме цитування (найчастіше вживання першого рядка: “Exegi monumentum”); б) експліковане та/або імпліцитне інтертекстуальне відсилання до деталей прототексту римлянина (*мідь – золото – метал...; піраміда – граніт – мармур – камінь...; “смерті весь не скорюсь” – “нет, весь я не умру” та ін.*); в) трансформація Горацієвих образів і мотивів аж до антитетичних, але з обов'язковою опорою на прототекст.

5. Інваріантом реалізації “мотиву пам'ятника” різними письменниками є підкреслення їхнього новаторства, “канонотворчої оригінальності” (Г. Блум). Найчастіше письменники своїм головним здобутком, заслугою перед прийдешніми поколіннями вважають новаторство, здебільшого естетичне і/або морально-етичне. При цьому спостерігається цікава закономірність: естетичні проблеми ставлять собі в заслугу передовсім представники панівних націй (Квінт Горацій Флакк, Вільям Шекспір, Олександр Пушкін), а морально-етичні – насамперед націй поневолених (Роберт Бернс, Адам Міцкевич, Тарас Шевченко, Максим Рильський).

І насамкінець. Звісно, тотального та вичерпного каталогу усіх конкретних рис творчості письменника, котрі забезпечують йому місце у літературному каноні, свого роду “рецепту літературного безсмертя” достеменно не дасть ніхто. Проте сам пошук таких рис вже сьогодні дозволяє краще збагнути закономірності перебігу світового літературного процесу, особливості творчості Митця та закономірності формування літературного канону.

IV. Полемічна трибуна

До того ж, за Конфуцієм, шлях навіть довжиною в тисячу лі починається з одного кроку...

V. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів

УДК: 811.111'255.4Шекспір

*Коломієць Лада
(Київ)*

Український Шекспір як досвід переісточення рідної мови

У статті розглядається історія українських перекладів п'єси Вільяма Шекспіра «Гамлет» у контексті формування канону зарубіжної класики, в якому Шекспір посів найважливіше місце, оскільки перекладами його творів від останньої чверті XIX ст. і до сьогодення вимірювалося стилістичне дозрівання української мови. Висвітлюються принципові позиції перекладацької програми письменників-народників кінця XIX ст., неокласиків та діячів національно-культурного ренесансу 1920-х – початку 1930-х років, їхніх учнів і послідовників, шістдесятників, вісімдесятників і постмодерністів 2000-х років. Доводиться думка, що у XX ст. відбувається зміна парадигм у ставленні до творів Шекспіра від переспіву-переробки до стилістично адекватного, повноцінного перекладу. Проте на початку XXI ст. особлива сміховинна модальність стилю та стратегія грайливого одомашнення частково повертається, і зокрема, у переклади з Шекспіра. Пов'язується ця «неокотляревицина» з метафізичним бунтом проти провінційної скромності, цнотливості, неоригінальності українського словесного мистецтва в епоху пізнього радянського колоніалізму. До аналізу застосовується концепція перекладу як сутнісного перетворення перекладаючої мови, запропонована британським перекладознавцем Тео Германсом, який розглядає переклад крізь призму християнської доктрини переісточення (трансубстанціації), на противагу до загальноприйнятої концепції перекладу як трансформації.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Ключові слова: *«Гамлет» Шекспіра, неокласики, стилістично адекватний переклад, переісточення (трансубстанціація) перекладаючої мови, співісточення (консубстанціація) перекладаючої мови, неокотляревицина.*

Класичні твори світової літератури живуть доти, доки їх перекладають сучасними мовами, ре-інтерпретують в умовах національних культур, привласнюють як спільну духовну спадщину.

В українському каноні зарубіжної класики в силу історичних обставин Шекспір посів найважливіше місце, бо перекладами його творів від останньої чверті XIX ст. і до сьогодення вимірювалося стилістичне дозрівання української мови. Якщо ім'я Вергілія надовго засоціювалося з трагедією і бурлеском в українськомовній літературі, з низовою культурою перелицювання (до приходу київських неокласиків), то саме на Шекспіра покладалася «місія» допомогти цій літературі напрацювати власний високий стиль. Програмний розвиток українського літературного стилю, отже, викроювався і перекроювався за стильовими мірками Шекспіра – від культурницької програми письменників-народників, до національно-культурного ренесансу 1920-х років, і аж до неомодерністських мовностилістичних експериментів другої пол. XX – поч. XXI ст.

Складнощі стилістичного дорослішання української мови та об'єктивні гальмівні фактори на цьому шляху добре висвітлені, зокрема, в аналітичних статтях одного з неокласиків, Павла Филиповича, «Соціальне обличчя українського читача 30–40-х рр. XIX ст.» та «Пушкін в українській літературі». З одного боку, Филипович наголошує на традиційній почесності перекладацької справи в українській літературі, що була закладена в неї ще романтиками, а з іншого, суворо констатує, що «перекладач може відтворювати чужий зразок лише в межах, даних йому сучасним розвитком літературної мови

та стилістичними традиціями попередніх літературних шкіл».¹ До прикладу, за Филиповичем, «Гребінка (перекладаючи поему Пушкіна «Полтава». – *Л.К.*) йшов за традицією «Енеїди» [Котляревського] мимо своїх уподобань, несвідомо, – йшов тому, що іншого розробленого стилю для поеми тоді ще не було в українському письменстві. Певно, самому Гребінці та його сучасникам переклад не здавався таким «простацьким» та «зовсім недоладним», як, наприклад, Олені Пчілці 1912 року...»²

Роз'яснюючи історію становлення українського перекладного слова, Филипович підсумовував щодо обмежених можливостей відтворення поетичної мови Пушкіна у ХІХ ст.: «Шлях, яким ішов Гребінка, перекладаючи «Полтаву», не одкривав нових обріїв. «Котляревщина» з її реалістичним вульгаризмом та простацьким гумором народніх прислів'їв одходила в минуле, і з'єднати її з вишуканою простотою насиченої думкою Пушкінської поетичної мови не можна було. Так само запізніла спроба Руданського лише доводить, що стереотипами народньої пісні передати Пушкіна теж не можна – цей шлях, характерний для романтично-етнографічного періоду української поезії, так само одходив в минуле. Недалеко від цього шляху одійшли і ранні переклади Старицького».³ Проте, як зазначає Филипович далі у статті «Пушкін в українській літературі», «в останній редакції Старицький відходить від традиційних методів перекладання – переспіву і

¹ Филипович П. Пушкін в українській літературі. (1930.ІІ.22) / П. Филипович // Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років: Хрестоматія вибраних праць з перекладознавства до курсу «Історія перекладу» для студентів, що навчаються за спеціальністю «Переклад» / Укладачі Леонід Черноватий і В'ячеслав Карабан / Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. – Вінниця : Нова Книга, 2011. – С. 258-259.

² Там само. – С. 260.

³ Там само. – С. 271.

прямує до точнішого відтворення первотвору. Цей шлях і позначається на його пізніших перекладах з Пушкіна».⁴

Все, що мовиться Филиповичем про ранні переклади з Пушкіна стосовно історичних обмежень і труднощів у відтворенні високого стилю, як лакмусовий папірець, придатне і до ранніх перекладів з Шекспіра. В цьому зв'язку слід належно оцінити вагу літературно-громадської програми, яку висував перед собою Михайло Старицький, і той огром програмних завдань, які він прагнув розв'язати у своїй перекладацькій творчості, адже ж «мусів перекладати різних авторів, бо поставив перед собою мету – поширювати обрії українського художнього слова»⁵, і це в той час, коли царська цензура всіляко забороняла друковане українське слово. Свої сумніви у потребі українських перекладів Старицький перемагав свідомим українофільством, вірою в те, що «у нас уже зародилась, хоча й мала, а своя таки порозуміла інтелігенція, а крім того є по закутках багато і хоч непорозумілого, а прихильного простим серцем до своєї мови люду».⁶

Піднімаючи проблему впливу авторського стилю одного письменника-класика на стиль перекладання іншого класика, а конкретно, впливу поетичного стилю Ніколая Некрасова на Пушкінський вірш у Старицького, Филипович акцентує на першочерговому завданні, яке стояло перед Старицьким: випрацювати адекватний стиль для перекладу кожного конкретного класика. При цьому дослідник вказує на неймовірну складність такого завдання в епоху Старицького, якому «більше, ніж іншим, довелось перемагати мало оброблене ще українське слово,

⁴ Там само. – С. 274-275.

⁵ Там само. – С. 275.

⁶ Цит. за: *Филипович П.* Пушкін в українській літературі... – С. 275.

визволяти його від народньо-пісенних штампів, знаходити засоби абстрагованого вислову».⁷

На об'єктивну неможливість стилістично адекватних перекладів з Шекспіра у ХІХ ст. прямо вказував Ярослав Гординський, аналізуючи шекспірологію Пантелеймона Куліша у розлогій розвідці «Кулішеві переклади драм Шекспіра», опублікованій у «Записках Наукового Товариства імені Шевченка» 1928 року: «Беручись до перекладу Шекспіра на українську мову, станув Куліш перед безмірно трудним завданням, що переростало його сили».⁸ Гординський підкреслював, що «Куліш пробував повести українське письменство далеко поза рямці того етнографізму, що переважно характеризує українське письменство десятиліття перед появою Шекспірових перекладів. Але той етнографізм так глибоко вкорінився в духа Куліша – автора «Записок о Южной Руси», що Кулішеві не так легко було відірватись від нього».⁹ Мовлячи про Шекспіра як про найбільшого поетичного генія людства, Гординський прямо узалежнював успіх перекладу його творів від розвитку цільової мови: «Перекладач Шекспіра є ще залежний від свого часу й середовища – його чисто індивідуальні прикмети тут не вистачають. До перекладу Шекспіра мусить дорости розвиток даної мови й культурний уровень даного народу – без того переклад Шекспіра буде засуджений відразу на невдачу».¹⁰ А звідси і безапеляційний присуд: «Так дух епохи (йдеться про поч. 80-х рр. ХІХ ст. – *Л.К.*) й рівень української літературної мови витиснули своє нестерте п'ятно на Кулішевих перекладах Шекспіра».¹¹

⁷ Там само. – С. 280.

⁸ Гординський Я. Кулішеві переклади драм Шекспіра / Я. Гординський // Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років... – С. 327.

⁹ Там само. – С. 329.

¹⁰ Там само. – С. 328.

¹¹ Там само. – С. 329.

Невіддільним від духу своєї епохи був і оприлюднений 1882 року «Гамлет. Принц Данський» у перекладі Михайла Старицького. Щоб зрозуміти, який крок уперед зробив переклад у 1920-ті – на поч. 1930-х років, треба зіставити переклади класиків давніші і тогочасні. За програмовим висловом Бориса Якубського, сформульованим ще 1919 року в часописі «Книгарь», «гарні переклади класичних авторів західно-європейської літератури – це одно з чергових завдань літератури української».¹² Проте у 1925 році, за Олександром Білецьким, перекладній літературі належить ще дуже скромне місце. А от у 1927 р. картина починає різко змінюватись: стало можливим пропонувати читачу не книжечки, а книги іноземних авторів, і навіть цілі зібрання творів.¹³ У 1928 р. ця тенденція зміцнюється. Білецький підкреслював, що Україна навіть почала випереджати Росію (мається на увазі «Антологія сучасної американської поезії», упорядкована і перекладена Іваном Куликом, – подібного видання російською мовою тоді не було). За один 1928 р. зроблено було багато, враховуючи можливості ринку та інші чинники, ще більше *робилося*.¹⁴ Варто в цьому зв'язку навести дослівний фрагмент із оглядової статті Білецького «Переводная литература на Украине» (цитую мовою оригіналу): «В каком недоумении был бы украинский народник 80-х и 90-х годов, если бы ему показали, напр. отрывки из «Федры» Расина в прекрасном переводе Рыльського! Мог ли он мечтать, что придет время, когда студенты, занимающиеся всеобщей историей литературы,

¹² Якубський Б. Новий переклад “Buch Der Lieder” Гайне / Б. Якубський // Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років... – С. 80.

¹³ Белецький А. Переводная литература на Украине / А. Белецький // Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років... – С. 388.

¹⁴ Там само. – С. 389-390.

будут читать иностранных классиков не на русском, а на своем языке?»¹⁵

Перекладацька справа на рубежі 1920–30-х років опинилася, буквально, в епіцентрі національно-культурного відродження! За Білецьким, переклади «халтурні» – вже рідкість, а в той же час є переклади, якими сміливо можна гордитися і які «ввійдуть в українську літературу як цінні досягнення українського художнього слова».¹⁶ Тож, на думку Білецького, про переклад-травестію вже не може бути й мови!¹⁷

На переконання Білецького, справа розширення і збагачення української перекладної літератури – це справа першочергової важливості. Подібну думку знаходимо і у Володимира Державина, який чимало уваги віддавав утворенню перекладної художньої літератури та закликав перекладачів рішуче покінчити «з традицією отієї «художности», що уникає «сухости» викладу за рахунок стилістичної (та й тематичної) адекватності перекладу оригіналові».¹⁸

Коли розвиток перекладацької справи настільки прискорився, що її стрімкий прогрес, на який вказував Олександр Білецький, почав вимірюватися не десятиліттями, а кількома роками, назріла потреба й оновити

¹⁵ Там само. – С. 390.

¹⁶ Там само. – С. 390-391.

¹⁷ Там само. – С. 391.

¹⁸ *Державин В.* [Рецензія] // Критика. – 1030. – № 4. – С. 146-148. – Рец. на кн.: Гайне Г. Вибрані твори. Т. 1. Книга пісень. Нові поезії / Г. Гайне, наново пер. і пояснив Д. Загул, вступ. ст. М. Барана, Б. Якубського. – Х.; К. : ДВУ, 1930. – 35, 232 с.; *Гайне Г.* Вибрані твори. Т. 2. Сучасні поезії. Романсеро / Г. Гайне, наново пер. і пояснив Д. Загул, вступ. ст. О. Бургардта. – Х.; К. : ДВУ, 1930. – 54, 224.. У кн.: *Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю.* Володимир Миколайович Державин. Про мистецтво перекладу: статті та рецензії 1927-1931 років: посібник для студ. вищих навч. закладів до курсів «Історія перекладу» та «Історія українського перекладознавства», що навчаються за спеціальністю «Переклад» / О. А. Кальниченко, Ю. Ю. Полякова ; ред.: Л. М. Черноватий, В'яч. І. Карабан. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – С. 197-200.

переклади з Шекспіра, осучаснити їх у мовно-стилістичному плані. Проте нове видання Шекспірового «Гамлета», здійснене «Книгоспілкою» 1928 року в Харкові, новим перекладом назвати не можна. Це був текст Старицького, хоч і відредагований Андрієм Ніковським, у якому шекспірівський ямбічний вірш було замінено на хорей (трохей). У своїй рецензії на це видання, опублікованій в часописі «Критика», № 2, 1929 року, Володимир Державин гостро полемізує з Ніковським як редактором і науковим коментатором цього видання за декількома пунктами. По-перше, стосовно зміни розміру. За Державиним, «п'ятистоповий трохей надав «Гамлетові» якогось «пісенного» характеру, прискорив внутрішній темп мови; велична повільність і пишна урочистість англійського бароко почасти поступилися перед нервовішим, афективнішим і, так би мовити, «ліричнішим» стилем».¹⁹ «Гамлета» зразка 1928 року Державин називає модернізованим і романтизованим, а Ніковському дорікає за помилкову позицію: «справа вибору ритму ніколи не повинна залежати від перекладача – вона повинна залежати виключно від розміру оригіналу та від здатності мови перекладача відтворити даний розмір!»²⁰ В афористичній формі Державин повчає Ніковського, що у класичному творі «віршований розмір – не рукавичка, що її можна б безвідповідально замінити на іншу; це, так би мовити, – сама епідерма твору, органічний компонент, зв'язаний з усім його художнім стилем у цілому».²¹

¹⁹ Державин В. [Рецензія] // Критика. – 1929. – № 2. – С. 142-145. – Рец. на кн.: Шекспір В. Гамлет / пер. М. Старицького; ст. С. Родзевича; ред., ст. та прим. А. Ніковського. – [Харків]: Книгоспілка, [1928]. – XXXVIII, 192, XXXIV с. У кн.: Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Володимир Миколайович Державин. Про мистецтво перекладу: статті та рецензії 1927-1931 років: посібник для студ. вищих навч. закладів... – С. 144.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

З перспективи сучасного перекладознавства, важко не погодитися з наведеним висловом Державина, як і з його подальшою заувагою, що римовані вірші в Шекспіра повинні бути римованими і в перекладі,²² а також із критичним ставленням до недотримання принципу рівного числа рядків у перекладі проти оригіналу. Окремі зменшувальні словоформи в перекладі Старицького Державин сприймав як відгомін етнографізму, називаючи їх «гіперукраїнізмами» (звертання «рибонько», «зірко» тощо).

Виступаючи проти спрощення і пропусків важких стилістично місць у класиків світової сцени, Державин вважав «за ґрунтовно помилкову оту думку, нібито найточніший переклад не є найкращий для сцени (принаймні, щодо звичайного театру, без спеціально популяризаційного настановлення)».²³ В цьому переконанні він міг би посперечатися із загальноприйнятою нині думкою, що все-таки варто окремо робити переклади для сцени. Зокрема, за твердженням сучасного американського дослідника Джорджа Велворта,²⁴ перекладач драматичного твору опиняється перед двома основними проблемами: проблемою *вимовлюваності* (speakability) і проблемою *стилю* (style). Під вимовлюваністю розуміється ступінь легкості вимовляння слів у перекладному тексті, який є важливішим за дотримання принципу стислості (concision). Під стилем розуміється

²² Там само. – С. 145.

²³ Державин В. [Рецензія] // Червоний шлях. – 1931. – № 9. – С. 149-151. – Рец. на кн.: Вибані комедії / Мольєр; пер. І. Стешенко та В. Самійленка; ред., вступ. ст. та примітки А. Березинського. – Х. : Рух, 1930. – 476 с. У кн.: Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Володимир Миколайович Державин. Про мистецтво перекладу: статті та рецензії 1927-1931 років: посібник для студ. вищих навч. закладів... – С. 269.

²⁴ Wellwarth G.E. Special Considerations in Drama Translation / George E. Wellwarth // Rose, Marilyn Gaddis (ed.). Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice / Marilyn Gaddis Rose. – Albany : State University of New York Press, 1981. – P. 140-146.

та якість перекладу, завдяки якій п'єса звучить невимусно: неначе вона й була написана знайомою аудиторії мовою. Єдино прийнятною формою драматичного перекладу, за Велвортом, є «ситуативна концептуалізація» (situational conceptualization), тобто відтворення ситуації – зв'язного семантичного блоку – у висловах культурного середовища цільової мови.

Між тим, потребу нової української публіки в оновленій перекладацькій інтерпретації «Гамлета» намагався задовольнити поет-неокласик Освальд Бургардт – автор численних перекладів передусім з німецької мови, а також з французької та англійської. На рубежі 1920–30-х років Бургардт перекладав і трагедію «Гамлет, принц данський», і феєричну п'єсу «Буря» Шекспіра, а ще символістську трагедію про кохання «Саломея» Оскара Уайльда. 26 березня 1930 року він склав угоду з Харківським державним видавництвом літератури і мистецтва, яке йому формально замовило переклад п'єси «Гамлет».

Цій угоді передувало десятиріччя пошуків нових форм інтерпретації Шекспіра на українській сцені, започаткованих постановкою «Макбета» Київським драматичним театром (режисер вистави й виконавець ролі Макбета – Лесь Курбас). Це була вистава т. зв. «класичного експресіонізму», який пустив глибоке коріння в українську театральну свідомість 1920-х рр. (вплив курбасівського сценічного експресіонізму вчувається і в Бургардтових перекладах Шекспірових п'єс). Тоді український театр, як і література, розвивався напрочуд бурхливо, йшли вистави як в експериментально-модерністських, так і в класичних постановках, були й постановки Шекспіра («Отелло»: театр Львівської Бесіди, 1922 р.; «Приборкання гострухи»: Київський театр ім. Т. Шевченка, 1922 р.; «Отелло»: театр ім. М. Заньковецької, 1926 р.; «Сон літньої ночі»: Київський театр ім. І. Франка, 1927 р.), але існувала ще явна потреба в

нових, сучасніших перекладах Шекспірових п'єс і передовсім – у перекладі «Гамлета», адже Кулішів переклад не міг виконувати роль т. зв. конвенційного перекладу, тобто перекладу, який би відповідав мовно-естетичним запитам широкої глядацької аудиторії. Таким конвенційним, доступним масовому глядачу, сценічним і водночас глибинним у розкритті проблематики та відтворенні поетики першотвору замислювався переклад Бургардта.

Перед Бургардтом «встала проблема – дати переклад рівня європейської культури, знайти «містки» в ньому, що вводили б українського глядача до глибшого розкриття тексту великого драматурга», – вказує Валеріян Ревуцький, автор передмов до опублікованих-таки Шекспірових п'єс «Гамлет» і «Буря» у перекладі Бургардта (на той час уже – Юрія Клена), що вийшли окремим томом у Торонто 1960 року.²⁵

«Містками», про які говорить В. Ревуцький, є сповідувані неокласиками принципи збалансованого перекладу, що їх напрацьовував у своїх перекладознавчих та компаративістських студіях і сам Бургардт. Він не тільки сформувався як поет і перекладач у колі київських неокласиків, але й опинившись на еміграції 1931 року, продовжував декларувати вірність принципам неокласиків у 1930-ті рр., коли розцвів його поетичний талант і він заявив себе як поет Юрій Клен, і в 1940-і роки, й особливо в повоєнний період, не полишаючи своїх прагнень розвинути неокласицизм як цілісну течію. Активно підтримували Клена у пропаганді неокласицизму Михайло Зеров (Михайло Орест) та Володимир Державин, до голосів яких уже після смерті Клена в 1947 р. долучилися Борис Олександрів, Ігор Качуровський,

²⁵ Ревуцький В. До історії українського «Гамлета» / Валеріян Ревуцький // Клен Юрій. Твори: В 4 т. / Юрій Клен. – Торонто : Фондація імені Юрія Клена, 1960. – Т. 4. – С. 11.

Святослав Гординський, Остап Тарнавський, які своєю творчістю сприяли розширенню географічних меж та художніх параметрів неокласицизму, його своєрідному відродженню в українській літературі на еміграції.

Зокрема, в статті, надрукованій у семитомному виданні творів Лесі Українки 1927 р., «Леся Українка і Гайне» Бургардт чітко сформулював завдання перекладача: «віддати метр і ритм оригіналу, зберегти ту саму кількість рядків, зберегти характер і послідовність рим, і, коли треба, то передати й звукову інструментовку. До того, в ці тісні, заздалегідь поставлені рямці, треба вкласти той самий зміст».²⁶ Аналогічні вимоги до перекладу Бургардт висуває і в статті-рецензії «Новий український переклад “Фавста”», надрукованій в часописі «Життя й революція» 1926 р., в якій він аналізує й доволі гостро критикує переклад М. Улезком «Фавста» Гете. На переконання Бургардта, стиль цього перекладу надто важкий і заплутаний через намагання перекладача подати дослівне словникове копіювання стилістичних засобів першотвору, в результаті чого текст стає важким для розуміння. За Бургардтом, «Фавст» Улезка «такий близький до оригіналу... близький – до буквального передавання тексту, від якого він [перекладач] боїться й на йоту відступити».²⁷ Бургардт тут, як і Зеров у своїй програмній статті «У справі віршованого перекладу», надрукованій у тому ж таки часописі 1928 р., наголошує, що мова перекладу повинна бути милозвучною і вишуканою, передавати легкість і музичність першотвору.

²⁶ Бургардт О. Леся Українка і Гайне // Українка Леся. Твори: В 7 т. – К., 1927. – Т. 4. – С. 19.

²⁷ Бургардт О. Новий український переклад «Фавста» // Життя й революція. – 1926. – № 9. – С. 116-121. – Рец. на кн.: Гете Й.В. Фавст. Трагедія / Пер. з нім. М.Т. Улезко. – Харків: ДВУ, 1926. – Ч. 1. – 320, 2 с. У кн.: Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років: Хрестоматія вибраних праць з перекладознавства... – С. 106.

Не приймав Бургардт ні словникової точності, ні ускладнених синтаксичних конструкцій, що перешкоджають розумінню змісту й призводять до порушення ритмомелодики, ні зайвих іншомовних слів (у статті «Новий переклад “Фавста”» йшлося про невинуватене вживання русизмів), ні, навпаки, надмірного онаціоналення, поселючення мови перекладу, тієї псевдонародності, звідки недалеко «до тої кострубатості, яка декому може навіяти сумні думки, що українською мовою, насправді, можна тільки складати пісні про Грицька та гречаники».²⁸ Виступаючи проти штучності й вульгаризації мови перекладу, Бургардт наполягав, що перекладач повинен передати ритміку та мелодійність вірша й при цьому максимально зберегти його зміст. Але сукупність цих завдань для нього була не догмою, а ситуативною комбінаторикою пріоритетів. Адже він – передусім поет зі своїм власним поетичним стилем, з якого походить вишукана простота і природність звучання його поетичної фрази, що в ній випрозорюється, немовби стає виразнішим, яснішає й трансльований ним зміст.

Водночас такими є ядрові позиції неокласиків у справі віршованого перекладу. Й саме на них спирався Бургардт при перекладі Шекспірових драм, не відступаючи від визначених ним самим та його однодумцями принципів; а до того ж, маючи за підтримку і приклад перекладацьку діяльність самого Миколи Зерова (згодом ці принципи теоретично поглиблював і розвивав на практиці Максим Рильський). Таким чином, Бургардтів переклад «Гамлета» став у певному розумінні поетичною декларацією й одним із вершинних досягнень перекладацької школи неокласиків.

²⁸ Там само. – С. 121. У кн.: Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років: Хрестоматія вибраних праць з перекладознавства... – С. 114.

Видатна особливість Бургардта-перекладача – його поетична мова, що легкою формою вислову наближається до музичного речитативу й водночас надзвичайно емоційна, динамічна і пластична. За спостереженням Валеріяна Ревуцького, в перекладі «Гамлета» Бургардт (Клен) виявляє свою майстерність і як сатирик, і як лірик, і як філософ. Ревуцький також наголошує, що «в перекладі домінує експресивна форма», яку «передано в динаміці наростання чуттів, що легко дає можливість акторові застосувати це з максимальним ефектом».²⁹

Експресивність поетичної форми в Бургардта споріднена з експресіонізмом як літературним стилем, на якому розумівся і який аналізував Бургардт, зокрема, у статті «Експресіонізм у німецькій літературі», надрукованій у часописі «Життя й революція» 1925 року, де він дискусійно трактує експресіонізм як надто широке літературне явище, як синтетичну категорію, що об'єднує багато різних течій, настільки суперечливих одна одній, що їх не доречно зводити в один літературний напрям, чи в єдину мистецьку програму, пропонуючи натомість розглядати експресіонізм як категорію світовідчуження, що формує відповідний стильовий напрям, який включає в себе різноманітні течії. Аналізуючи поетику експресіонізму, він насамперед виділяє її основні складові: емоційність і суб'єктивність сприйняття оточуючого світу. Ці риси як відбиток світовідчуження перекладача виразно втілились і в стилістиці його перекладу «Гамлета», який характеризується підвищеною *емоційністю* (окрім емоційно забарвленої лексики, часте вживання вигуків, часток, звертань та інших лексико-стилістичних засобів, що посилюють емоційність) і *суб'єктивністю*, якоюсь особливою інтимністю й сердечністю у викладі та образною конкретикою, так що

²⁹ Ревуцький В. Цит. вид. – С. 13.

створюється ефект безпосередньої причетності перекладача до сценічного дійства та його внутрішнього зв'язку з мовцями у п'єсі.

І якщо про неокласиків доцільно сказати, що вони «творили поезію різьблено чітку, гранично відшліфовану, суворо продуману, уособлювали раціоналістичну течію, якої так не вистачало нашій загалом романтичній літературі»,³⁰ то про Бургардта слід окремо додати, що його поетичний стиль (який спершу формувався як перекладацький, а вже потім з перекладача виріс оригінальний поет) постає унікальним *сплавом раціонального і експресивно-емоційного начал*.

Відомий перекладознавець з Університетського коледжу Лондона Тео Германс пропонує поглянути на переклад крізь призму таїнства Євхаристії, а саме, християнського ритуалу трансубстанціації (transubstantiation), перетворення жертвних хліба і вина через таїнство Євхаристії під час урочистого богослужіння на справжні плоть і кров Ісуса Христа. Згідно з католицьким канонем, під час Євхаристії відбувається субстанційна зміна, тобто сама сутність таких матеріальних речовин, як хліб і вино, змінюється, стає іншою. Термін «трансубстанціація» має латинське походження. Його питомий український відповідник: *переісточення*. Російською мовою: *пресуществление*. В усіх цих національних варіантах чітко прозирає внутрішня форма слова: *заміна однієї субстанції іншою, зміна істоти, изменение сущности*. Метою ритуалу трансубстанціації є досягнути відчуття Реальної Присутності (Real Presence) самого Ісуса Христа і його жертвовної дії.

Германс твердить, що «розуміння перекладу крізь призму доктрини Реальної Присутності надає нам нову

³⁰ Зорівчак Р.П. Внесок Григорія Кочура до Зеровіани. До десятої річниці від дня відходу Григорія Кочура у вічність – 15 грудня 1994 р. / Р. П. Зорівчак // Нар. воля. – 2005. – 26 трав. – Чис. 21. – С. 6.

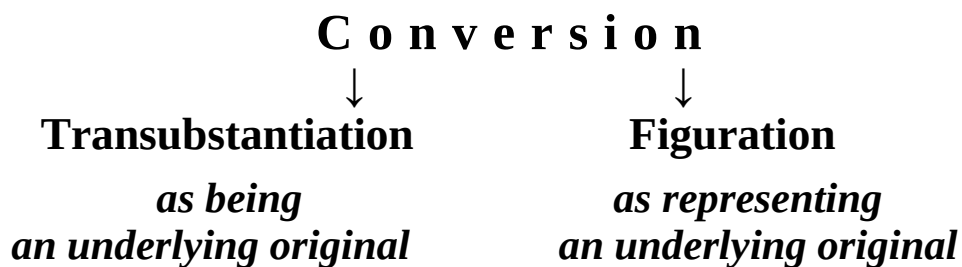
перспективу і показує переклад у новому світлі» (“Understanding translation through the prism of the doctrine of the **Real Presence** provides us with a novel perspective and puts translation in a new light”).³¹ Германсова теорія, чи радше метафоричне розуміння, перекладу як трансубстанціації 1) фокусується на т. зв. цільовому тексті як створеному поряд і в зв’язку з перед-існуючим текстом; 2) відмовляється від ідеї перекладу як трансформації оригіналу; 3) відкидає ідею т. зв. інваріанту та його перенесення, чи переміщення, з вихідного тексту в цільовий текст; 4) вказує на необхідність своєрідного «освячувального» мовленнєвого акту, який би назвав текст перекладом (подібно до мовленнєвого акту священика під час Євхаристії, який проголошує хліб і вино тілом і кров’ю Христовими), а також вказує на потребу в наявності «громади вірних» та інституційних факторів ефективності мовленнєвого акту, яким текст перетворюється у переклад; 5) наголошує на відносності сприйняття тексту перекладом: що сприймається як переклад в одному середовищі, не обов’язково сприймається подібним чином в іншому; 6) підкреслює меморіальну функцію перекладу як протистояння забуттю, як способу повернення та оживлення попередніх текстів, їх анамнезу.

Згідно з моїм прочитанням Германса, переклад є актом і результатом перетворення, або ж конверсії (conversion), тексту чи то цілковито в сам оригінал для цільової аудиторії (як у католицькому таїнстві Євхаристії), чи то лише в репрезентанта оригіналу. Таку, як її Германс називає, «фігуральну» конверсію (figuration), на мою думку, можна порівняти з концепцією Євхаристії у протестантській теологічній доктрині консубстанціації (consubstantiation), коли субстанція тіла і крові Христової

³¹ *Hermans Th. The Conference of the Tongues / Theo Hermans. – Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA : St. Jerome Publishing, 2007. – P. 102-103.*

не замінює повністю матеріальної субстанції вина і хліба, у яких вона уприсутнюється, а існує поряд із ними. Отже, в руслі розвитку Германсової ідеї перекладу, досягнутого крізь призму християнської доктрини *переісточення*, перекладний текст доцільно помислити і крізь призму протестантської доктрини *співісточення*, чи співіснування сутностей: коли переклад в той чи інший спосіб, тією чи іншою мірою лише *репрезентує* оригінал, виступає *замість* нього, а не претендує на те, щоб *бути оригіналом*, виступати *на його місці* для цільової аудиторії.

Нову концепцію перекладу-конверсії Германса можна унаочнити такою схемою:³²



У проекції на історію української перекладацької справи концепція Германса пояснює зміну парадигми у ставленні до класичного твору від перелицювання до формування канону зарубіжної літератури. Так звана «котляревщина» – це сміховинна репрезентація оригіналу (як усвідомлена, так і неусвідомлена), переклад-співісточення (консубстанціяція), коли стильова сутність мови перекладу залишається незміненою, бурлескно-травестійною, а перелицьований оригінал умовно співіснує з домашньою стильовою стихією.

У неокласиків переклад позбувся функції фігурального представлення оригіналу і набув меморіальної функції, тобто функції протистояння забуттю першотвору, засвідчивши дорослий статус української літера-

³² Ibid. – P. 102-108.

тури. Саме неокласики та їхні однодумці цілеспрямовано взялися у 1920-ті роки за формування канону зарубіжної класики, визначивши перекладацьку справу як пріоритетну для українського національно-культурного відродження. У неокласиків нарешті сталося *переісточення* мови перекладу від низького до високого стилю. Мова *трансубстанціалізувалася*, звільнилася від низової субстанції в доборі лексичного матеріалу, від невитриманості стилю, від комплексу «перештопання» оригіналу. Переклад став *на місці* оригіналу, став *буттям оригіналу*, його плоттю і кров'ю, в умовах іншої мови, іншої культури. У сприйнятті цільової української аудиторії нарешті сталася субстанційна заміна: переклад здобув до себе високу довіру і виправдано посів місце оригіналу для мільйонів читачів саме як повноцінний, адекватний *переклад*, а не переробка першотвору.

Зайва конкретність і матеріальність словника народної мови як недолік перекладів XIX-го століття, вивітрилися з перекладів XX-го століття, мова яких стала витонченим засобом абстрагованого вислову. Неокласиків, їхніх учнів і послідовників характеризує розмаїття індивідуальних перекладацьких стилів при єдності стратегічних завдань, а в історичній перспективі простежується: 1) відмова від широкого використання народно-розмовного словника на користь формування ідіоматичної літературної мови, її збагачення через переклад; 2) цілеспрямована праця на утримання хиткої рівноваги між словесною і смисловою точністю перекладу; 3) шліфування й збагачення арсеналу поетичних засобів через переклад.

Неокласичні позиції Бургардта (Клена) особливо виразно помітні в зіставленні його перекладу «Гамлета» з тими перекладами, які створювалися на дещо інших позиціях. Так, переклад Леоніда Гребінки (виконаний наприкінці 1930-х років, проте вперше надрукований

1975 року в журналі «Всесвіт»³³ багатий органічною стихією народної мови, мав би видатись Бургардту дещо вульгаризованим. Переклад же Ігоря Костецького (який друкувався на початку 1960-х рр. лише у фрагментах³⁴) і зовсім міг його обурити як неприродний, вельми «кострубатий», і вкрай вульгаризований.

Якщо зіставити «Гамлета» Бургардта (Клена) з перекладом Григорія Кочура – учня Миколи Зерова (і не тільки тому, що прослухав курс історії української літератури, який вів Зеров у Київському Інституті народної освіти, куди Кочур поступив 1928 року, а передусім тому, що переклади Зерова мали величезний вплив на молодого Кочура), – то виявиться, що окремі фрази, рядки, ба навіть деякі суміжні рядки, в перекладі Кочура співпадають або майже співпадають з перекладом Клена (як, зокрема, *Слова угору, мисль донизу тягне – / без мислі слово неба не досягне*³⁵ – *Слова угору, думка вниз їх тягне. Без думки слово неба не досягне*³⁶). Знайомство Кочура з перекладом Клена не викликає сумніву, як і його пієтет до перекладацької діяльності останнього, з яким він мав змогу особисто познайомитися ще на самому початку 1930-х рр. під час роботи над антологією французької поезії (як і з М. Драй-Хмарою,

³³ Шекспір В. Гамлет: Трагедія: 3 англ. пер. Леонід Гребінка / Вільям Шекспір // «Всесвіт». – 1975. – № 7. – С. 97-166.

³⁴ Шекспір В. Гамлет / Дія друга, сцена 2: У пер. Ігоря Костецького / Вільям Шекспір // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя. – Мюнхен, 1963. – № 12 (36). – С. 53-63; Шекспір В. Гамлет / Дія третя, сцени 1 та 2: У пер. Ігоря Костецького / Вільям Шекспір // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя. – Мюнхен, 1964. – № 4 (30). – С. 54-69.

³⁵ Шекспір В. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Ю. Клена / Вільям Шекспір // Клен Юрій. Твори: В 4 т. – Торонто : Фундація імені Юрія Клена, 1960. – Т. 4. – С. 140.

³⁶ Шекспір В. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Г. Кочура / Вільям Шекспір. – К. : «Альтерпрес», 2003. – (Сер. «Нова шкільна бібліотека»). – С. 97.

П. Филиповичем, М. Рильським, які теж брали участь у цій антології, що так і не вийшла друком, загубилась у редакційних архівах).

І все ж таки, переклади Клена і Кочура – це різні стадії розвитку неокласичної школи. Мова Кочура абстрактніша. Вона втілює послідовну працю сучасного перекладача, якому вже затісно в словнику, ошліфованому легкою народною строфою, і який над розспівністю віддає перевагу шорсткішій, зате міцно зцементованій строфі.

Звернімося до слів Святослава Гординського стосовно перекладацької школи неокласиків: «Одним із законів неокласичної школи є дотримання якнайбільшої ясності вислову. Тут їх практику можна б порівняти з дистиляцією коштовного напою: вони свій напій перепускають по кілька разів через фільтри добірного словника, правильної граматичної складності, логіки словесної конструкції, милозвучності тощо, аж той напій закінчить свій процес мусування і стане чистий і прозорий».³⁷ За Гординським, Зеров і його послідовники «не допускали гвалтування законів української мови і її граматичних правил та вимагали абсолютної ясності стилю».³⁸ Міродатність постаті Зерова «була і лишиться в нашій літературі епохальною» (Михайло Орест).³⁹

Гадаю, неокласики охоче підписались би під афористичним висловом Святослава Гординського, сказаним на підтримку їхніх високих вимог до перекладу: «Важко переконати читача, щоб він любувався напоєм поезії –

³⁷ Гординський С. Шекспірові сонети в українських перекладах / Святослав Гординський // Київ: Журнал літератури, науки, мистецтва, критики і суспільного життя. – 1959. – № 1 (51). – С. 17-20.

³⁸ Там само. – С. 18.

³⁹ Орест М. Післямова / Михайло Орест, / Зеров Микола. Catalepton: Редакція і післямова М. Ореста. – Філадельфія : Київ, 1951. – С. 66.

мутним, у якому бактерії роблять свої пливацькі вправи і множаться на очах». ⁴⁰

Проте за роки радянської мовної цензури і політики русифікації унормована українська мова стала занадто книжною, занадто штучно-сконструйованою і тому обмеженою у виражальних можливостях. Цю ситуацію послідовно намагався виправити Микола Лукаш, збалансовано запроваджуючи у своїх перекладах різні стилістичні реєстри та позанормативні розмовні варіанти.

Завдяки політиці витискання з української літературної мови унікально-регіонального, живого, розмовного компонента, для кількох поколінь мовців, вихованих на шевченковій романтичній традиції та неокласичній школі піднесеного стилю, українська мова почала занадто тісно асоціюватися з вишуканістю, цнотливістю й інтимністю мовного спілкування. Показовою в цьому зв'язку є критична думка одного з читачів інтернет-публікації поезій бітників у перекладах Юрія Андруховича від 2 липня 2012 року (цитую без правок): «Мені здається, що ці вірші (з табуйованою лексикою. – **Л.К.**) і українська мова не можуть бути поєднані... мова відображає погляди на світ, створює свою атмосферу... я взагалі не сприймаю матюки на українській, в нас є своя етнічна прекрасна ругань;) і вірші ці зовсім не українські... от на російській читати можна, звичніше... вона вже давно перестала бути особистою мовою, вона гвалтована безліч разів, а українська для мене це верх інтимності)))))))). ⁴¹

Цей читач явно не сприйняв того, що в перекладацькому стилі Андруховича можна окреслити як «неокотляревщина». Це фарс і деконструкція високого

⁴⁰ Гординський С. Цит. вид. – С. 20.

⁴¹ Андрухович Ю. «День смерті пані День.» – рецензія Bobby-bobby [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.livelib.ru/review/177833-den-smerti-pani-den-andruhovich>.

канону, сміховинно-фігуральне представлення оригіналу. Неокотляревщина походить із тієї ж глибинної альтернативної традиції сміхової культури, від якої бере початок власне «котляревщина» як бурлескно-травестійна гілка нової української літератури, започаткована псевдо-героїчною поемою-переспівом – «Енеїдою» Котляревського, що була оприлюднена 1798 року. Ця нешевченківська галузка українського словесного мистецтва, периферійна традиція низького стилю, ця таврована і зневажувана неокласиками котляревщина відродилась наприкінці 1980-х років і забуяла у пострадянській Україні 1990-х, вибухнувши веселощами у «сміхотливій грі» та «дурноляпстві», за висловом Юрія Шевельова,⁴² бубабістів (назва цього літературного угруповання, Бу-Ба-Бу, символічно закодовує в собі його програму: Бурлеск-Балаган-Буфонада) і продовжилась, до речі, у сценічному перекладі та дублюванні анімаційних фільмів у 2000-х.

Варто зауважити, що сьогодні особлива сміховинна модальність стилю та стратегія грайливого одомашнення-очуження є визначальною рисою молодого українського кінодубляжу. Оскільки кінематограф залишається наймасовішим і найлегше засвоюваним видом культурного продукту, то завдяки фесрично-смішній, дотепній, соковитій українській озвучці видатні кіноперекладачі, такі як Олекса Негребецький, виконують надважливу суспільну роль цементувальників модерної української нації. Те, що їхні мультяшні герої виходять дещо колоритнішими за свої прототипи, нерідко перевдягненими в потішні українські одєжини, а їхнє мовлення дещо спародійованим та пересипаним недитячою словогрою з

⁴² *Шевельов Ю. ГО-ГАЙ-ГО (Про прозу Юрія Андруховича і з приводу) / Юрій Шевельов // Шевельов Юрій. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 1116.*

лінгвокультурного запасу т. зв. постсовка, – все це лише сприяє комерційному успіхові дубльованої кінопродукції у широкого різновікового глядача.

Процвітання в сучасному українському кіноперекладі одомашнювально-сміхових прийомів з арсеналу бурлескно-травестійної традиції засвідчує історичну невичерпаність і затребуваність цієї традиції: саме такого дубляжу потребує сьогодні український кіноглядач, і його запит зміниться тоді, коли поряд із сміховинною дискурсивною традицією утвердяться і розвинуться альтернативні до неї традиції та дискурси, як-от ті, що походять із неокласичних, неоромантичних чи нео-реалістичних джерел. Нині ж маємо пост-карнавальну, в бахтінівському сенсі, пострадянську пародійну культуру, яка достатньо міцно спирається на літературну традицію «котляревщини», щоб ледь не цілковито запанувати в найчутливішій до споживацького попиту мистецькій сфері, якою є кіновиробництво.

Переклад «Гамлета» Юрієм Андруховичем, вперше надрукований (з матюками) 2000 року в журналі «Четвер»⁴³ і передрукований (без матюків) 2008 року дитячим видавництвом «А-ба-ба-га-ла-ма-га» (видання було анонсоване як перша доросла книга від цих видавців),⁴⁴ теж просякнутий духом пострадянської пародійної неокотляревщини. На відміну від історичної котляревщини, тобто переспіву-«подражання» на догоду «любезним землякам», який закріплював за українською літературою її провінційний статус, неокотляревщина просякнута метафізичним бунтом проти провінційної скромності, цнотливості, неоригінальності українського

⁴³ *Шекспір В.* Гамлет, принц Данії. Переклад Юрія Андруховича / Вільям Шекспір // Четвер. – 2000. – Вип. 10. – С. 2-103.

⁴⁴ *Шекспір В.* Гамлет, принц данський. Переклад Юрія Андруховича / Вільям Шекспір. [Ілюстрації Владислава Єрка]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2008. – 240 с.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів

словесного мистецтва в епоху пізнього радянського колоніалізму, бунтом проти «прокляття провінції», яке дісталось Україні у спадок від СРСР.

В українській перекладацькій справі новітнього часу склався закономірний субстантивний конфлікт: між перекладом *сутнісним*, з його власним читачем, високим канonom і мовою інтимної сповіді та молитви, в якому повноцінно *втілюється* оригінал, а цільова мова стилістично перероджується, трансубстанціюється, і перекладом *орнаментальним*, з його «сміхотливою грою» й пародійною стихією, який крізь злободенні маски національної лінгвокультури лише дуже і дуже умовно репрезентує оригінал.

VI. 3 майстерні художнього перекладу

Продовжуємо знайомити наших читачів з перекладом «Кентерберійських оповідок» Джеффри Чосера, що здійснений відомим українським перекладачем Максимом Стріхою.

«Оповідь Лицаря» написано (під назвою «Паламон і Арсіта») у 1380–81 роках, щонайменше за шість років до початку роботи над «Кентерберійськими оповідками», і вже потім припасовано до масштабного поетового задуму. Латинський епіграф взято з поеми «Тебаїда» («Фівіада») римського поета I століття нової ери Стація (відомого тим, що Данте зробив його своїм провідником на останніх терасах Чистилища). Поему присвячено заворушенням у Тебах (Фівах) тому, як Едіп осліпив себе й прокляв Етеокла й Полініка – своїх дітей від кровозмішувального шлюбу. Цей епіграф зустрічається в багатьох рукописних списках «Кентерберійських оповідок» і, напевно, використаний самим Чосером.

Тезей – один з найвідоміших героїв грецької міфології, син Егея та Етри, цар Атен (Афін). У середньовіччі його вважали безумовно історичним персонажем, який царював у XIII столітті до нової ери. Чосер називає його «дукою» («duc», або ж герцогом), очевидно, тому, що за його часів ще існувало Атенське герцогство, засноване хрестоносцями після захоплення Константинополя й тимчасового зруйнування Візантійської імперії в 1204 році. Дальший сюжет для «Оповіді Лицаря» Чосер узяв з «Тезеїди», епічної поеми в 12 книгах Боккаччо (з ним Чосер був особисто знайомий). Проте англійський поет доволі сильно змінив і ситуації, і характери поеми Боккаччо. Тезей також є одним із героїв «Тебаїди» Стація.

Джеффри Чосер
Кентерберійські оповідки
Оповідь Лицаря

*Iamque domos patrias Scithice post aspera gentis
prelia laurigero etc.*

Тут починається оповідь Лицаря

В часах, що спогад лиш по них зостався,
Був славний дука, що Тезеєм звався. 860
В Атенах царював звиятно він;
Тоді на світі воїн ні один
Не рівний був йому на полі брані.
Йому краї скорялись нездоланні,
Тож силою й умом в одній з виправ 865
Жіноче царство він завоював
У землях тих, де проживали Скити,
І мужем став цариці Іпполіти;
Жону з собою в рідний край привів,
Де люд її з пошаною зустрів. 870
Сестра молодша прибула із нею,
Емілія на ймення. Тож Тезея
Із військом переможний поворот
Вітає скрізь на вулицях народ.
А я повім у викладі вам стислім, 875
Як в році, що у хроніках ми числим,
Тезей у лавах кінних вояків
Собі жіноче царство те скорив,
Чим ті великі битви закінчились,
Де з амазонками атенці бились, 880
І як поразки звідала жалі
Ясна цариця Скитської землі,
Про свято на весіллі їх бучному

Й про бурю при поверненні додому, –
Про те все при початку оповім. 885
Отож, я перед полем чималим,
Воли потомлені, рілля тужава;
Тож не коротка, певно, вийде справа.
Але й баритися не стану я;
Розсудить хай дороги течія, 890
Хто гідний з нас дістати нагороду!
Тож, де спинився, знов піддам я ходу.
Той дука, про якого мовлю вам,
При в'їзді до міських препишних брам,
Весь сяючи в броні й великій славі, 895
Побачив раптом збоку у тіснях
Людській немов прохачок чотирьох:
Двох спершу пань, і ще за ними двох,
Які укліяли долі у покорі.
Тоді в тяжкім заголосили горі, 900
І, вам клянуся, на землі усій
Не чувся лемент ще такий гіркий.
Ті пані доти ревно голосили,
Ах поки дуці не забракло сили.
«Хто ви такі, що в сей урочий час 905
Надумали смутить жалями нас? –
Тезей промовив гнівно. – До звитяги
Моєї чом не маєте поваги?
Чи хтось завдав якої кривди вам?
Чим можу я зарадити сльозам? 910
І пощо ви убрали чорні шати?»
Найстарша з пань взялась відповідати,
Й сльозами так поораних ланіт
Ще перед тим не бачив, певно, світ.
«Володарю, – рекла, – ще вас Фортуни 915
Ніколи не вражали злі перуни;
Нас ваші честь і слава не смутять,
Лиш співчуття прийшли ми в вас шукать.
Благаєм зглянутись на наше горе!
Його хай крапля ласки переборе, 920

Вділіть її нещасним ви в сей час. Немає жодної посеред нас, Яка б не красувалась у короні. Тепер ми – полонянки безборонні; Зрадливе колесо Фортуни так Кладе на будь-кого недолі знак.	925
Ми вашого чекали повороту, Володарю, в святилищі Скорботи, Два тижні довгі при святих вогнях, І в ваших порятунків наш руках.	930
Збагнете ви, прохання чом смутне: я Царя була дружина Капанея, Що в Тебах згіб – о нещасливий день! – І всі ми, що між радісних пісень Голосимо свої журливі вісті,	935
Утратили мужів у тому місті, – Війна на всіх наслала смертний сон. Але огидний стариган Креон, Який тепер у Тебах владарює, І проти мертвих з лютістю воює,	940
Й у гніві тим, хто вартий лиш журби, Завдати хоче сорому й ганьби. Для того він в одну велику купу Зволік чоловіків полеглих трупи, Й, понакладавши заборони злі	945
Віддати їх вогню, а чи землі, Натомість кинув псам їх на поживу». На сих словах всі четверо тужливо Заголосили знов, упавши ниць: «До бідних ласку майте жалібниць,	950
Від сих плачів хай серце вам розтане!» Шляхетний дука сходить із коня. І душу співчуття його сповня, Коли він бачить глибину страждання	955
В серцях, що знали втіху раювання. Тож ніжно пригортає він жінок, Явивши милосердя всім урок,	

І їм як лицар присягає щиро
Обрушити потуги повну міру, 960
Аби Креона злого покарать
І Греції взірець відплати дать,
Аби усюди переповідали
Що гідний був лихий Креон потали.
Він присягнув, - тож час не марнував: 965
Товаришів під корогов зібрав
І в Теби рушив мстити за загладу,
Атени знов залишивши позаду.
Тож не пробув удома і півдня, -
І знов похід, і зброї брязкотня; 970
Тож відіслав царицю Іпполіту
Ї сестру її молодшу знакомиту
Емілію чекати до Атен,
А сам був клятву сповнити ладен.
Був Марс червоний на його знамені: 975
Спис у руці і тарча при рамені
На білім тлі, що блиск по ньому йшов.
А поруч маяла ще й корогов
Зі злотним образом на оксамиті:
Той Мінотавр, якого вбив на Криті. 980
Так їхав гордий дука-войовник,
А з ним вояцтва кінного квітник;
Аж ось і Теби вже на видноколі,
І там він став на бойовому полі.
Аби не забирати довго час, 985
Скажу: Креона вже ніхто не спас;
На полі він у лицарським двобої
Тезеєвою вбитий був рукою.
І на міський відразу ж мур Тезей
Повів у запалі своїх людей, 990
Аби жінкам, які тужили в млості,
Віддать чоловіків полеглих кості,
Щоб похоронний виконать обряд.
Переказати зможу вам навряд,
З якими жалісливими плачами 995

Уклякнули жінки ті над костями. Як племін вогнища кістки обпік, Отой Тезей, шляхетний войовник, Жінок проводив у великій шані; Та все я змалювати вам не в стані.	1000
Отож, коли Тезеїв правий гнів Здолав Креона й Теби підкорив, Герой zostався ночувати в полі, Де ще тіла лежали похололі.	
Сі гори тіл ворожих неживих Дряпіжники від голови до ніг Взялись обшукувати діловито, Бо то – пожива їхня призвоїта, І там, де сила вояків лягла,	1005
Знайшли двох юних лицарів тіла Посічені, й при кожному на щитові Були герба наверх однакові; Один, що трапив згубі у полон, Арсіта звався, другий – Паламон;	1010
Та ще їх взяла смерть не цілковито. Герольд усякий зміг би встановити, Гербів узявши під увагу вид, Що перед ним – Тебанський царський рід, І що їх сестри рідні народили.	1015
Тож їх виймають з братньої могили, Й Тезею до шатра несуть мерщій, І проголошує той присуд свій: В Атени відіслать, у млу темничну Там вкинути й тримати в ній довічно.	1020
І, як великий дука се велів, То враз повів додому вояків, І лаврами там знов його вінчали; Він проживав, не знаючи печалі, До смерті аж; ну що тут ще казать?	1025
А в башті поміж стогону й проклять Арсіта з Паламоном рік за роком Страждали, вкриті безнадії змроком.	1030

Отак для них роки спливали й дні,
Аж поки раз уранці навесні
Емілія, що вродою своєю 1035
Була далеко краща за лілею,
Й свіжіша за увесь травневий квіт, -
Як порівняти ружі до ланіт
Її, то що ніжніше, я не знаю, -
Ще вдосвіта, покірлива звичаю, 1040
Звелась і вбралась радісно для віч.
Бо швидко так мина травнева ніч;
По сні зимовім ся пора утішна
Серця людські пробуджує так ніжно,
Говорячи: «Збудись, шануй весну!» 1045
Тому й Емілія з обіймів сну
Звільнилася, щоб май пошанувати.
Від пелюсток квіткових легші шати
Були, а золота її коса
На цілий ярд за спиною звиса. 1050
Тож у садку, якраз як сонце сходить,
Вона між деревами всюди бродить,
Нарвати поспішаючи квіток,
Аби із них сплести собі вінок,
І спів її, мов янгольський, лунає. 1055
А обіч саду вежа преміцна є,
Яка над цілим замком височить, -
У ній двом лицарям припало скніть,
Про котрих вів я і вестиму мову.
Отож була та вежа за основу 1060
Для муру саду, де, немов весна,
Емілія виспівує ясна.
А Паламон, той в'язень безталанний,
За котрим стежив сторож недріманний,
Знай, міряв кроком камеру вгорі, 1065
З якої бачив він о сій порі
Прегарне місто і садок препишний,
Той, де Емілія гуляла втішно
Поміж зелених листяних заслон.

Сей в'язень нещасливий, Паламон,	1070
Туди й сюди в тюрмі своїй похмурій	
Все ходячи, піддався тяжкій зажурі;	
Кляв, що на світ родивсь, зітхав «гай-гай!»	
І вже, коли змагав його відчай,	
Він раптом крізь важкі віконні ґрати,	1075
Що світ від нього мусили ховати,	
Узрів і вчув: Емілія співа;	
Враз остовпів, і тільки крикнув: «А!»	
Неначе цвях йому до серця вбито.	
Від вигуку прокинувся Арсіта	1080
І мовив: «Від яких новітніх бід,	
Кузене, так смертельно ти поблід?	
Яку ще завдано тобі образу?	
Терпливий будь, мов я; пригадуй зразу,	
Що вже нам не звільнитися з тюрми!	1085
Роковані бо так зірками ми:	
Якесь лихе Сатурна поєднання	
Судило нам довічне безталання,	
І нам не одмінить сього ніяк.	
Для нас у небі зорі стали так,	1090
Тож нам зосталося лише терпіти».	
А Паламон: «Кузене, все тобі те	
Марнота лиш, – не варто і казати, –	
І том не слід надіятися й зітхати.	
Але причина зойку – не темниця:	1095
Мене вразила в око блискавиця	
Й дійшла до серця, і отрута в нім.	
Лиш панни врода, що в садку отім	
У нас під вежею безжурно ходить,	
Усі мої жалі й зітхання родить.	1100
Не знаю, жінка чи богиня се,	
Але Венери знак вона несе!»	
І впав він на коліна враз потому:	
«Коли, Венеро, ти прийшла свідомо	
В сей сад, аби тебе нещасний взрів,	1105
Модю чи визволити із жалів	

Мене тюрми сієї найскоріше,
Чи, коли інше доля все ж пропише,
Наблизить прошу смерті я прихід;
Благаю, зглянься на високий рід, 1110
Який так низько скинула сваволя».
Арсіта хоче зріть причину болю, –
Ту панну, що в садочку походжа, –
Її сліпуча врода теж його вража.
Неначе Паламон, він ледве дише, 1115
Уражений так само, чи й сильніше.
Зітхаючи скорботно, мовить він:
«Мене краса дівоча на загин
Теж прирекла, і мною володіє;
Моя віднині вся тепер надія, - 1120
Її побачить між дерев і трав;
Хотів би вмерти; сим я все сказав».
Тут Паламон, його почувши мову,
Жалями сповнений, говорить знову:
«Ти щиро се сказав, чи жартома?» 1125
Йому Арсіта: «Жартів тут нема,
Та й настрою немає жартувати».
Знов Паламон рік, сумнівом поійнятий:
«Те честі лицарю не додає,
Удару як від нього зазнає 1130
Кузен і побратим в одній особі;
Згадай, що поклялися ми в шанобі
Один до одного, що повсякчас,
Допоки смерть когось не візьме з нас,
Допомагати станемо брат брату 1135
З путі любові усувать загату;
Казали: допоможеш ти мені,
А я – тобі, допоки наші дні.
Така присяга досі нас єднає,
І ти не заперечиш се, я знаю. 1140
А що натомість ти тепер зробив?
Облудно, проти клятви полюбив
Ту панну, що люблю, і їй слугую,

Допоки в жилах кров моїх струмує.	
Арсіто-зрадник, ні, не будь сьому!	1145
Я перший полюбив, і одному	
Тобі відкрив усі мої страждання,	
Бо нас єднає братнє присягання.	
І том мені як лицар маєш ти	
Усім, чим тільки зможеш, допомогти;	1150
Як ні – то зрадник ти, се повторю я!»	
В Арсіти гнів у серці владарює:	
«Ти зрадник значно більший, аніж я.	
І виявить се розповідь моя;	
Бо <i>par amour</i> її люблю я перший.	1155
Не знаєш, - щойно сам казав, завмерши, -	
Ти, чи то жінка, чи то божество!	
Тож прагне святощів твоє єство,	
Моє – земної прагне лиш любові;	
Тому не зрадив ні в думках, ні в слові	1160
Тебе, кузене й побратиме мій.	
Та припустім, що перший вибір – твій;	
Чи пам'ятаєш, як казали давні:	
«Закони всі в любові – безпідставні»?	
Любов – сама найвищий є закон	1165
Поміж людьми, мій брате Паламон.	
Тож писані закони і присяги	
Супроти неї не вартують шагу.	
Хай що там голову сповняє вщертъ,	
Любити мусиш, – чи прийняти смерть.	1170
Нехай то жінка, панна чи вдовиця,	
Тобі немає жодної різниці:	
Не встоїш ти, як тут не встояв я.	
Повір, правдива оповідь моя.	
Та правда й те, що нас стіна в'язнична	1175
Триматиме обох отут довічно.	
Ми – наче пси, що гризлися за кість:	
Хто переміг, однак її не з'їсть,	
Бо яструб злине із висот стрімливо	
І в небо забере його пживу.	1180

При царському дворі так, брате: там
Про себе кожен мусить дбати сам.
Кохай, як хочеш; буду теж кохати;
Та тільки то вже все, мій любий брате:
Тут у тюрмі повинні вічно скніть 1185
І все прийнять, що доля нам велить».
Тривав ще довго спір отой завзятий, –
Всього не зможу я переказати.
Тож стисліш якомога оповім,
Скінчилося все вислідом яким: 1190
Шляхетний дука, званий Пейрітоєм,
Що дружний із Тезеєм був героєм
Ще починаючи з дитинних літ,
В Атени саме склав тоді візит,
Аби провідать друга дорогого, – 1195
Він дужче в світі не любив нікого;
Тезей йому взаємністю платив, –
Читаємо се в давніх авторів.
І, як один помер, то другий в пекло
Спустився друга боронить запекло, – 1200
Похід вам малювать не стану той.
Любив також Арсіту Пейрітой,
Бо з ним багато літ у Тебах знався.
Тож скільки був Тезей не опирався,
Та Пейрітой так гаряче просив, 1205
Що бранця той без викупу звільнив,
Дозволивши рушати на всі боки
Й зробивши застереження жорстоке.
Вам оповім я, що умова та,
Була і зрозуміла, і проста; 1210
Якби якоїсь ночі або днини
Вернувсь Арсіта в межі знов країни,
В якій звитяжний царював Тезей,
Тоді собі приймав він присуд сей:
Враз розпрощається він з головою. 1215
З умовою погодившись такою, –
Бо вибору нема, – він відбува,

І запорука – власна голова.
О, як безмежно горював Арсіта!
Світ весь було в несвітський жаль повито, 1220
Він схлипував, і плакав, і стогнав,
І далі що чинити, сам не знав.
Кричав: «Навіщо я на світ родився?
В темниці значно гіршій опинився!
Бо, попередніх збувшися оков, 1225
З чистилища я в пекло перейшов.
Навіщо я із Пейрітоєм знався?
Бо так би при Тезеї заставався
В моїй тюрмі, але плекав би в ній
Багато більше, ніж тепер, надій. 1230
Бо, відданий отій небесній вроді,
Міг бачити її, – сього вже годі,
Щоб жаль перемогти тюремних стін.
Мій любий Паламоне, – скрикнув він, –
Ти переміг, і се вже безумовно! 1235
Бо радощів твоя темниця повна, –
Ти у тюрмі? Ні, певно, у раю.
Бо камеру освітлює твою
Те видиво, якого я не маю.
Фортуна перемінлива сама є, 1240
Тож, може, дальшим вислідом подій
Ти станеш вільним лицарем, – при ній, –
І, може, усміхнеться ще кохання.
Ну, а мені судилося вигнання
І безнадія, і тяжкі жалі; 1245
Ні жоден первень неба чи землі,
Ні ними всі утворені істоти
Мене не порятують від скорботи.
До смерті, певно, доведе відчай;
Життя, любов і радість – прощай! 1250
Навіщо людям прагнеться гадати,
Що Бог чи Доля можуть в них відняти?
Було б тримати краще на умі
Те, що ми можем втратити самі.

Один громадити бажає статки, 1255
А чим заплатить, – сам не має гадки.
Виходить другий радісно з тюрми, -
Й слуга вбива його під ворітьми.
Се ясно всім: наш світ на зло багатий;
Не знає чоловік, чого й благати. 1260
І кожен з нас – неначе той пияк;
Він знає: дім у нього є, та як
Туди дістатись – до ладу не знає,
Тому і послизнеться, й заблукає,
І врешті втратить у біду яку . 1265
Усі ми щастя прагнем на віку, -
І дістаєм натомість безталання.
Я можу се підтвердити без вагання;
Бо я вважав: щоб щастя досягти,
Потрібно просто із тюрми втекти. 1270
А нині, опинившись на волі,
Нікому б не бажав такої долі;
Не можу зріть, Еміліє, тебе,
Тож бідне серце вічний жаль скребе».
А Паламон тим часом теж зі світу 1275
Ладен зійти: збагнувши, що Арсіта
Уже на волі, тужить ночі й дні,
І сльози проливає скрізь рясні.
І слід, його що залишали ноги,
Від сліз гірких зробився теж вологий. 1280
«Арсіто, – він казав, – кузене мій,
У нашій суперечці запальній
Ти переміг! Ти в Тебах, і на волі
Забудеш про мої страждання й болі.
Бо до снаги тобі, коли б схотів, 1285
Оружних наших знов зібрать мужів
І на Атени вдарити війною,
Щоб вислідом угоди чи двобою
Ту панну за дружину взять собі,
За котрою я сохну у журбі. 1290
Без сумніву, все так зробитись може:

Ти – знову пан, звитяжний, вільний, гожий,
Тебе ніщо не може зупинить,
А я повинен в клітці вічно скніть.
Страждати буду й мучитись довіку, 1295
Виплакуючи тугу превелику,
Моя ж любов, без того немалі,
Удвічі робить дужчими жалі».
Так заздросців огні його палили,
Що серце до останку спопелили, 1300
Так, що носив у грудях врешті він
Лиш купку вигаслих давно жарин.
Тоді він мовив: «О, лихі богове,
Ви світ забили у тяжкі закови,
Й свої волі стверджуєте міць 1305
На тверді адамантових таблиць;
Скажіть мені: тож чим для вас людина
Від безсловесної вівці відмінна?
Людина, як і кожен звір, вмира,
Або ще перед тим тюрми діра 1310
Згноїть її і виснажить стражданням
Так, що не буде краю безталанням.
Яка, скажіть мені, у тім мета,
Що нас, безвинних, мучить ваша мста?
І тим ще катування невблаганне, 1315
Що чоловік ніколи не повстане
На волю бога, бо свята вона.
Хоч огризатись може звірина!
І, вмерши, звір уже страждань не знає,
А нас страждання дужче розтинає 1320
По смерті, що й терпіти – сили брак;
Ніхто ж не заперечить, що се – так.
Що хочете, кажіть мені, богове,
Та світ сей – пекло, ось моє вам слово.
Тебе зустрінуть злодій чи змія, – 1325
І вже урвалася стежа твоя.
Звитяжцем був би я і жив безжурно, –
Та скнію у тюрмі з вини Сатурна;

Він та Юнона в заздрості лихій
Розлили море крові у моїй 1330
Землі, ще й Теби зруйнували милі.
Й через Венеру зносить я не в силі
Ні ревності, ні від Арсіти страх».
Лишу я Паламона на словах
Таких, - він у тюрмі повинен скніти, - 1335
А сам вернись тим часом до Арсіти.
Минає літо, довшає вже ніч;
Закоханому бранцеві невміч
Стає удвічі дужчий біль долати.
І хто з них нещасливіший – не знати: 1340
Коли казати стисло, Паламон
В тюрмі потрапить смерті у полон,
І лиш вона із нього ланці скине;
Арсіта ж до жаданої країни
Ступить не зможе, бо чига загин, 1345
І вже кохану не побачить він!
Коханці, відхиліть мені заслону:
Кому з них гірш – Арсіті? Паламону?
Один кохану може зріть щодня,
Але тюрма надії всі спиня; 1350
А другому відкриті видноколи,
Та не побачить милої ніколи.
Хай кожен відповість, як знає сам;
Оповідати далі стану вам.

Тут починається частина друга

Арсіта так, прийшовши в рідні Теби, 1355
Страждав, що й не підводивсь без потреби
Й за видивом утраченим тужив.
Повім, щоб небагато тратить слів:
Не мучивсь так ніхто, і вже не буде
З людей по самий день Страшного Суду. 1360
Від сну він відмовлявся і від страв,
І від питва, і вже як тріска став;
Запали глибоко стражденні очі,

Наскільки одмінився із лиця, –
Й раптова думка успіх обіця:
Якщо вже перенесене страждання
Його змінило аж до невпізнання,
В Атени вільно йти йому таким, – 1405
Не буде там упізнаний ніким
І зможе панну бачити щоднини.
У путь воскреслою душею лине;
Тож убирає вбогу одіж він,
З ним вирушає джура лиш один, 1410
Який всю відав панську таємницю
І теж убрав злиденну плащаницю.
Тож до Атен прямує навпростець,
З'являється у царський там двірець,
Благаючи при брамі про щедроту: 1415
Найнять його на будь-яку роботу.
Аби відразу перейти до справ,
Скажу: його маршалок той найняв,
Який служив в Емілії у домі;
Тож враз йому зробилися знайомі 1420
Всі служки, що служили там із ним.
Заввиграшки з завданням будь-яким
Давав він раду, – дужий був та юний,
Широкий кістю, м'язами чавунний, –
В руках усяке діло ожива. 1425
І так іще служив він рік чи два,
Був пажем при Емілії завзятим,
І називав себе він Філостратом.
І так у справи спритно увійшов,
Що при дворі у всіх здобув любов. 1430
За вдачу і за службу безпомилну
Усі до нього ставились прихильно
Й казати стали: вартий того він,
Аби Тезей його підвищив чин,
До кращої приставивши роботи, 1435
Де б міг він виявить свої чесноти.
За вправність і натуру беручку

Його ім'я усім на язику;
І наближав його Тезей все ближче,
Підніс із пажа у дворацтво вище, 1440
Ще й злотом за служіння наділив.
А з рідних вірний чоловік країв
За чинш йому також приносив плату.
То ж назбиралося грошви багато,
Бо він її помірно витрачав. 1445
По трьох роках усім він знаний став;
Тож із юрми дворацтва усієї
Понад усіх він любий був Тезею.
Арсіту в щасті я таким лишу
І знов до Паламона поспішу. 1450
В'язничні мури все такі ж міцні є,
Сім літ вже Паламон за ними скніє,
Його гризуть страждання і жалі.
Аби карався він за вчинки злі,
Сей Паламон, - але ж таки любов'ю 1455
Він мучиться собі на безголов'я!
І все до того ще ніяк не звик,
Що се йому довіку, не на рік.
Хто так англійським віршем володіє,
Щоб муки ті списать? Я – не зумію! 1460
Тож далі оповім я, в чому річ.
На сьомий рік, у травні, в третю ніч
(Чому се статись мало саме в травні,
Книжки вам можуть розказати давні),
Чи волею випадку, а чи так 1465
Поставлено було вже долі знак,
Діставши поміч з дружньої правиці,
Опівніч Паламон утік з в'язниці
Й вороже місто залишив мерщій.
А перед тим дав сторожу напій, 1470
Де прянощі та мед були, й доволі
Вина п'яного, й маку сік від болю;
І той, хто випив, ще добу не міг
Очей протерти заспаних своїх.

Тож якнайдалі бігти в'язень хоче. 1475
Та в тій порі уже короткі ночі,
І треба думати про денний схов.
Тут саме він до гаю підійшов,
Скрадаючись, ходою сторожкою,
І думка осінила враз героя: 1480
День зможе перебути він в гаю,
Ну, а вночі продовжить путь свою
До Теб, ватагу друзів там збере, - і
Обрушиться війною на Тезея.
А там, - чи в полі жде його загин, 1485
А чи Емілію здобуде він.
Ось суть того, що він зібравсь робити.
Та вже тепер вернімо до Арсіти,
Який не знав, що близько так біда;
Але ж Фортуні вірити - шкода! 1490
Вже роботящий жайвір, вісник денний,
Вітає час зорі благословенний,
І Феб підносить свій вогненний вид,
І полум'ям увесь палає схід,
Й на листі випари нічні росою 1495
Тремтять, і все виблискує красою.
В сей час Арсіта в царському дворі,
Коли й Тезей і всі богатирі,
Підвівся і, наснажений світанням,
Піддався потаємним сподіванням 1500
І думкою кохану прикликав;
І зразу для пісень і для забав
За місто у поля конем він їде;
Вже царський двір давно пропав із виду;
І у той самий гай, що йшлося вже, - 1505
Бо завжди нас випадок стереже, -
Він завернув, аби вінка зробити,
Багатого на свіже листя й квіти.
І лунко він співав на моріжку:
«О Травню, я в твоєму квітнику 1510
Собі найкращих квітів назбираю,

І тим віночком милу завітчаю».
Із серцем спраглим сходить він з коня,
Завісу віт зелених відслоня,
Й поквапливо ступає на стежину, 1515
Обіч якої, боячись загину,
Сховався у гущаві Паламон,
Щоб непомітний був для інших схрон.
Не відав він, що поруч був Арсіта,
Бо слух чи зір не міг того вістити! 1520
Та істина багато літ жиє:
«У поля – вуха, в гаю очі є».
Тож завжди слід розважливо вестися,
Аби від бід нежданих вберегтися.
Та хто Арсіті вістку принесе, 1525
Що поруч Паламон, і чує все,
У хащі причаївшись між гілками?
Арсіта знай блукає все стежками,
Й закоханий із серця ллється спів;
Та раптом він на місці остовпів, 1530
Як часто се з коханцями буває,
Поміж зелених віт густого гаю.
Угору-вниз в криниці йде відро;
То в п'ятницю дощить, то на добро
Засяє сонце, то захмарить знову. 1535
Венерину несталість виняткову
Всяк знає: як її несталий день,
Вона руйнує плани всі упень!
Тож п'ятниця на інші дні не схожа.
На трав'яне сіда Арсіта ложе 1540
І, доспівавши, почина зітхатъ:
«Гай-гай, ще скільки маю лих спіткать!
Коли вже Тебам, заздрісна Юноно,
Даси звільнитись із нещастъ полону?
Бо стільки наслано було вже бід 1545
На давній Кадма й Амфіона рід.
Шляхетний Кадм – найперша то людина,
Що зводить почала Тебанські стіни,

Найперший він у Тебах став царем.
То він моїм є давнім праотцем, 1550
Кров царська, отже, у мені струмує.
А нині, нещасливий, я слугую
Тому, хто ворог найлютіший мій,
Для нього тільки джура я малий.
Ще й тим позбиткувалася Юнона, 1555
Що на моє ім'я лягла заслона:
Арсіта був я, славлений стократ,
А нині я – незнаний Філострат.
О ти, жорстокий Марсе, ти, Юноно!
Ви знищили мене і Паламона, 1560
Що у Тезея між тюремних стін
Чекає досі на безславний скін.
До всього ще, мені на безголов'я,
На смерть уражено мене любов'ю;
Такий, напевно, нещасливий шлях 1565
Судився ще мені у пелюшках.
Емілія мене очима вбила!
Зосталася мені лише могила,
Бо, що б на світі я не став робить,
Однак не зміг би ласки заслужить 1570
У тої, що приречений кохати».
І долі він упав, немов підтятий,
Нескоро проминуло забуття.
А Паламон тим часом відчуття
Мав, наче сталь меча у серце входить; 1575
Не важить страх, і гнів його скородить.
Почувши річ Арсіти до кінця,
Він, зблідлий в шалі, схожий на мерця
Вискакує із хащі, де ховався:
«Арсіто, сам у зраді ти зізнався! 1580
Мою ти панну звабити хотів,
Заради котрої я все терпів;
Жалі мої й зітхання безупинні
Були повагу викликать повинні,
Натомість ошукав Тезея ти, 1585

Ім'я змінив, – підозру відвести!
Ти згинеш, чи прощуся я з землею,
Але не будь Емілії твоєю.
Любить мені лиш дозволя закон, -
Се рік твій ворог лютий Паламон. 1590
На жаль, тут при мені немає зброї,
Але, на щастя, я поза тюрмою;
Тому тобі я говорю ще раз:
Покинь її, чи виб'є смертний час.
Не скажеш поки, з місця не пущу я!» 1595
В Арсіти в серці гнів страшний нуртує;
Коли він зрозумів, що той все чув,
То, лютий, наче лев, меча добув
І рік: «Клянуся Богом, що над нами,
Не тільки ти кохаєш тут без тями; 1600
Раз не надумав зброї припасти, -
То вже не вийдеш з гаю сього ти,
А приймеш смерть тут від руки моєї.
Присяги я зрікаюся тієї,
Що, – ти казав, – ми склали вдвох колись, 1605
Бо на любов ще пута не знайшлись,
І, хай що кажеш ти, її здобуду!
Але віднині лицарем я буду.
Тож вислухай мене: я завтра тут
З'явлюсь, хоч би яких не звідав скрут; 1610
Любові захищаючи дарунок,
Візьму лицарську зброю й обладунок, -
Там будуть і мечі, й щити міцні, -
Ти візьмеш кращі, гірші дай мені.
Ще й м'ясо та питво прислати зможу 1615
До вечора, і покривал для ложа.
І, як судилось, що мечем своїм
Мене прохромиш ти на місці сім,
Тоді її тобі дісталась врода».
І Паламон на се промовив: «Згода». 1620
Розстались, щоб зустрітися в бою,
Лишивши в за поруку честь свою.

О Купідоне, що жалю не знаєш!
Владарю, що нічого не прощаєш!
Говорять правду: влада і любов 1625
Руйнують всяку дружбу до основ;
Доводять Паламон се та Арсіта.
Підвівшись уранці ще до світу,
Арсіта прослизає в арсенал,
Де смертоносний зібрано метал, 1630
І зброю забирає із собою,
Достатню для належного двобою.
За тим сідає збройний на коня
І сам мерщій до гаю поганя.
Дотримавшись умови цілковито, 1635
Там Паламон очікує Арсіту.
Із них змінився кожен на лиці:
Був, як мисливий, що стиска в руці
Списа міцного, вістря де сталеве
Готове бити ведмедя, а чи лева, 1640
Й напружує до краю слух і зір,
Чекаючи, що вийде з хащі звір:
«Уже я бачу ворога крізь віти;
Чи він, чи я повинен бути вбитий.
Чи смерть йому пошле моя рука, 1645
Чи він із мене зробить мертв'яка».
Отак вони зустрілися обоє,
І кожний погляд пломенів злобою.
«Добридень» з них ніхто не проказав;
Обоє мовчки узялись до справ, 1650
Почавши зразу зброю добирати
Дбайливо, наче й справді брат для брата;
Та щойно запнуто броні паси,
Відразу в діло довгі йдуть списи.
І стало видно у гаю деревам, 1655
Що Паламон зробився хижим левом,
Арсіта ж наче тигр пішов у бій.
Неначе вепри в лютості страшній,
Вони зійшлись і вже були готові

Почервонити ікла в братній крові.	1660
Та, залишаючи їх у бою,	
Тезею мову присвячу свою.	
Над нами Доля височить всевладна,	
Вирішувати все на світі ладна,	
А Провидіння, – нас ще не було, –	1665
Всього життя намалювало тло,	
Якого «так» чи «ні» не одмінити;	
Побачено було й день знаменитий,	
Один такий на тисячі років.	
Тому для наших всіх бажань, страхів,	1670
Війни чи миру, гніву чи любові,	
Були до нас ще приписи готові.	
Се покажу на тому, як Тезей	
Надумав полювати в день отсей,	
Про котрий в нашій оповіді йдеться;	1675
Ще на світанні верхи він женеться	
Якраз у час, як бій ведуть брати,	
А обіч з ним мисливі та хорти.	
Бо над усі утіхи існування	
Любив шляхетний дука полювання, -	1680
Як олень мчить щодуху від хортів.	
Крім Марса, ще й Діані він служив.	
Довкіл ясного ранку краєвиди,	
Тезей із радістю на серці їде,	
А поруч Іпполіта на коні,	1685
Й Емілія в зеленому вбранні, -	
По-царському та валка виступала.	
І просто у той гай попрямувала,	
Де, як царю дозорець доповів,	
Напередодні олень був ходив.	1690
Тезей шляхетний повернув до гаю,	
Де олень, певен був, його чекає,	
І там понад струмком поїхав він,	
Прямуючи до лісових глибин,	
Хорти ж були готові до погоні.	1695
Ось на галяву виїжджають коні, -	

І там, де тіні лісу впав кордон,
Змагаються Арсіта й Паламон
Так люто, начебто ведмедів двоє. 1700
Мечі свистіли понад головою
Так страшно, начебто їх кожен змах
Готовий крони посікти в дубах.
Та хто вони – Тезею не видати.
Коня острожить дука наш завзятий, -
І той єдиним скоком між бійців; 1705
Мечем великим дука пригрозив
І крикнув: «Стійте! Бо умре відразу
З вас той, хто не підкориться наказу!
У тому присягаюсь Марсом вам!
Та хто ви? Волю давши бо мечам 1710
Над головами вам свистіть щосили,
Ви жодного судді не запросили,
Аби належно влаштував двобій».
Озався Паламон тоді мерщій:
«О сір, пояснення всі будуть кволі! 1715
Віднині наша смерть у вашій волі.
Ми – двоє бідних бранців, без пуття
Обтяжує нас власне вже життя;
І, позаяк суддя ви справедливий,
То я не жду на вирок милостивий; 1720
Хай першим кат життя моє бере!
Але за мною він хай теж умре;
Або ж хай перший він іде зо світу,
Бо се – смертельний ворог твій Арсіта;
Баніцію твою зневажив він, 1725
І тим себе прирік сам на загин.
І вже тому є тільки винуватим,
Облудно бо назвався Філостратом,
І дуку сим багато літ дурих,
Ще й джури чин махлярством заслужив. 1730
Те все – аби Емілію кохати.
Тож хай надходить час моєї страти,
Нехай усе покрийє смертний сон.

Бо я – той нещасливий Паламон, Смертельний ворог, царю, ваш до скону, Який утік із мурів бастіону. Я дуже так Емілію люблю, Що смерть при ній зустріну без жалю. Тож смертної собі я прошу кари; Але умре хай перше ворог ярий, Бо він так само смерті заслужив».	1735
Тоді озвався дука до братів: «На вирок довгого не треба часу, Коли зізнавсь у всьому ти відразу, І засудив себе зізнанням сам. Тебе я на тортури не віддам! Клянуся Марсом, ти умреш негайно!»	1740
Але цариця, чула надзвичайно, Заплакала, й Емілія услід, І дам шляхетних з почту весь похід. І всі вони жалем були пойняті, Що свідками повинні бути страті, Де двоє шляхтичів зустрінуть смерть, Бо пристрасть повнить душі їхні вщерть. Вони дивились на криваві рани, І голосіння чулось безнастанне: «Владарю, згляньтесь на моління сі!»	1745
І на коліна голі впали всі, Ще й цілували враз цареві ноги; І не було тому відмовить змоги, І серце сповнив скоро жаль йому. І він збагнув: причиною всьому Лиш розпач був з шаленою жагою, - Се спонукало стати їх до бою; І, хоч покари вимагав ще гнів, Він розумом уже обох простив, Бо ж чоловіка завше почування Примушує боротись за кохання І, якщо треба, утекти з тюрми; А ще й плачі з жіночої юрми	1750
	1755
	1760
	1765
	1770

Його до милосердя наvertsали;
І в серці враз перемагати стали
Вже інші наміри, й він рік собі:
«Володар той нікчемний, далебі,
Що, наче лев, лютує в слові й ділі, 1775
Хоч жертви й боронитися безсилі;
Той гідний осуду, хто до кінця
Тримається лихого рішення!
Володар той на мудрість небагатий,
Коли всього не хоче врахувати, 1780
Й не вмiє накладати на лють вузду».
Тож гнів погамувавши до ладу,
Спрямовує у височiнь він очі
Й рече, обiтницю мов скласти хоче:
«Любові боже, будь благословен! 1785
Шанований ти усіма здавен!
Для тебе жодних перепон немає.
Твої дива на світі кожен знає,
І всім відомо, що умієш ти 1790
У кожне людське серце увійти.
Погляньте на Арсіту й Паламона,
Що, вийшовши з тюремного полону,
Могли б по-царському у Тебах жити;
Але, ждучи загибелі щомить,
Все ж до ворожого вернули краю, 1795
Бо в них кохання у серцях палає;
Отож, любов вела їх на загин!
Чи безум не сяга святих вершин?
Чи ставить шал на карб кохання слухно?
Хіба вони не бились відчайдушно 1800
І не дістали стільки ран в бою?
О боже, волю повнячи твою,
Вони за помилки сповна сплатили!
І на догану тим не заслужили,
Що за любов готові все віддати. 1805
Від кого ж їм тоді ще плати ждуть,
Як не від тої, що вони по праву

Пішли заради неї на виправу?
Дарма, що їй ще досі новина
Те, що зозуля, а чи заєць зна! 1810
Судилось кожному так захворіти:
Чи молодим, чи в старості здуріти.
Я сам се звідав ще за давніх літ,
Бо теж терпів колись любові гніт;
Тож пам'ятаю муки і страждання 1815
І відаю всю безвихідь кохання,
Тож, звідавши тягар любовних пут,
Переступ ваш звільняю від покут, -
Уклінно просять бо про се цариця
Й Емілія, ясна її сестриця. 1820
Але ви вдвох повинні присягнуть
Мені вже ворогами більш не бути
І не підносити на мене зброї,
Але довіку в дружбі жити зо мною,
І ваш переступ прощено цілком». 1825
Тож довелося клятву дати обом,
І ласки царської вони просили,
Сказати: Емілії хто буде милий.
І рік Тезей: «Сповив вас царський рід,
Тож вам царівну сватати не встид, 1830
Як прийде час їй, в тім я присягаю,
Тут думки в мене іншої немає, -
Я мовлю про Емілію, що їй
Судилось вас подвигнути на двобій, -
Та, хоч би що рядили між собою, 1835
Не візьмете ви з нею шлюб обоє.
Отож із двох, хоч як крути-верти,
Один повинен буде відійти.
З двома не можна шлюбом поєднатись,
І ревностями буде хтось каратись. 1840
Тож ознаймую я для двох указ:
Щоб кожен припис визначив нараз,
І не чинилася аби сваволя,
Нехай вершить майбутнє ваше Доля!

Відтак мій остаточний рішенець 1845
Вам викладу відразу навпростець, -
І кожен хай приймає без вагання
Чи щастя суджене, чи безталання;
Не маю зла на жодного із вас.
За рік, ще й тижні два в сей самий час 1850
Тут станете, привівши за собою
По сотні лицарства в броні, до бою
Готового, щоб право на любов
Той заслужив, хто другого зборов;
І лицарським підтверджую я словом: 1855
Той, хто звितяжця вкриється покровом,
І з сотнею своїх товаришів
Суперницьких здолає міць бійців,
А ворога свого життя позбавить,
То шлюб його з Емілією вславить; 1860
А ще у місці, де він бився так,
Пропам'ятний його вшанує знак;
І, щоб двобій був славою повитий,
Його візьмусь по-правді сам судити!
І спинить бій отой не кров із ран, 1865
А тільки смерть одного, а чи бран.
Коли задовольняє всіх умова,
Проголосити прошу схвальне слово;
Сказав я все, й слова мої – закон».

Хто повен щастя, як не Паламон? 1870
Стрибать готовий хто, як не Арсіта?
І хто належний має хист для звіту
Про втіху, що сповняє сих людей,
Як милосердя виявив Тезей?
Тож всі попадали враз на коліна 1875
Й володаря прославили сумлінно,
Й найперше – ті, кого Тезей простив
І сподіванням їх благословив.
Тож рушили вони вже без зажури
Туди, де Теб стоять прадавні мури. 1880

Примітки

866-867. Ідентифікація «Жіночого царства» амазонок, легендарних жінок-войовниць, із Скитією (Скіфією) базується на повищому епіграфі зі Стація.

876. Тодішні хроністи навіть точно «обчислювали» рік початку царювання Тезея: 1260 до нової ери.

884. Ані Стацій, ані Боккаччо не згадують про бурю при поверненні Тезея додому.

925. Тема несталості Фортуни була дуже поширена в середньовічній літературі. Пор. напр.: Данте, «Пекло», Пісня VII, 61-96.

932. Капаней – один із так званих Семи проти Теб, який вирушив проти міста разом із Едіповим сином Полініком тоді, як його брат Етеокл зрікся обіцянки розділити з ним владу. Під час війни Етеокл, Полінік, і всі Капанеєві товариші, окрім одного, загинули. Цю історію оповідає Стацій у «Тебаїді», завершуючи її проханням удів поховати тіла їхніх чоловіків і помститися Креонові. Оскільки, за переказом, Зевс уразив Капанея блискавкою за невіру в богів, Данте ліпить з нього образ зухвальця-бунтаря в XIV Пісні «Пекла».

938-947. Креон захопив владу в Тебах після загибелі Етеокла й Полініка. Боккаччо в своїй поемі «Тебаїда» наголошує, що його заборона ховати тіла загиблих царів, які пішли війною на місто, була зумовлена тим, що вони самі попередньо заборонили поховати тіло Креонового сина, який загинув у сутичці за міськими мурами.

975. Услід за «Тезеїдою» Боккаччо, Чосер говорить про «червоного» Марса: тому, що колір крові личить богові війни, й тому, що планета Марс має червонуватий відтінок.

980. Міфічний Мінотавр був лютою потворою з людським тулубом і головою бика, яку народила від злягання з божеством у подібі бика дружина критського царя Міноса Пасіфая. Атенці мусили сплачувати Мінотаврові данину обраними за жеребом юнками і юнаками, яких чудовисько, що мешкало в побудованому Дедалом Лабіринті, пожирало. Але Тезей зумів не тільки вбити Мінотавра, але й вийти з лабіринту завдяки нитці, подарованій дочкою Міноса Аріадною. Сьогодні в міфі про Мінотавра вбачають відгомін доби людських офірувань.

1024. Наказ Тезея тримати обох лицарів у тюрмі довічно для сучасників Чосера мав свідчити про його високі моральні чесноти, бо за тих часів бранців захоплювали насамперед із метою взяти за них викуп.

1056-1057. Оповідач-Лицар помістив двох в'язнів не у підземеллі, а в донжоні – високій вежі, яка за часів Середньовіччя була таким собі «замком у замку». Її верхні поверхи часто використовували для ув'язнення. Така традиція ув'язнення у вежі проіснувала на українських землях до ранньомодерного часу (звідси вислів з наших старих судових книг: «посидіти у вежі»).

1087-1088. У Середньовіччі вважали, що планета Сатурн справляє лихий вплив на людські долі.

1129-1140. Зі слів Паламона випливає, що вони з Арсітою дали обітницю побратимства (*brotherhood in arms*). Побратимство було усталеною формою скріпленого клятвою зв'язку двох лицарів, яка змушувала дбати про інтереси побратима як про свої власні.

1155. *par amour* – як коханець (старофр.), тобто тілесною любов'ю.

1164. Ці слова взято з трактату Боеція «Розрада через філософію», який Чосер перекладав. Так Боецій пояснює Орфесу неспромогу виконати обіцянку не озиратися до Еврідіки.

1191-1200. Пейрітой – син Іксіона (або Зевса), тессалійський герой із племені лапітів, друг і соратник Тезея. На весіллі Пейрітоя з Гіпподамією запрошені в гості кентаври, упившись, намагалися викрасти молоду та інших жінок. Це призвело до війни лапітів з кентаврами, в якій брав участь Тезей. Пейрітой був учасником калідонського полювання, битви з амазонками, викрадення Єлени. За допомогою Тезея намагався викрасти Персефону, і розгніваний Аїд тримав його в підземному царстві. В Атенах Пейрітоя шанували як друга Тезея. Історію про сходження Тезея з Пейрітоєм до пекла згадано в популярному в Середньовіччі «Романі про троянду».

1246. Тодішні учені вслід за мудрецами античності вважали, що весь матеріальний світ утворено чотирма первнями (елементами): землею, водою, повітрям і вогнем.

1262-1274. Тут і далі (**1313-1314**) Чосер вкладає у вуста своїх героїв сентенції щодо минулості людського щастя й примхливості долі з трактату Боеція «Розрада через філософію», який він перекладав.

1329. Ворожість Юнони до Теб (що наскрізно проходить через поему Боккаччо «Табаїда») була зумовлена Юпітеровим коханням до Тебанських жінок – Семели і Алкмени.

1376. Середньовічні вчені вважали, що мозок поділяється на три частини: у першій живе уява, в другій – судження, в третій – пам'ять. Народження в уяві нестримних фантазій, не базованих на реальних образах, призводить до душевної хвороби.

1379. Дан (*daun*) – приблизно відповідає сьогоднішньому «сер».

VI. 3 майстерні художнього перекладу

1385. В античній міфології крилатий бог торгівлі Меркурій виконував також функції вісника богів.

1387. Меркурієве берло – кадуцей – названо «снодійним», бо ним він приспав стооке чудовисько Аргуса, якого Юнона поставила вартувати німфу Іо від закоханого в неї Юпітера.

1391-1392. Меркурієве пророцтво двозначне: як буде видно з подальшого, горе Арсіти справді скінчиться, але з його смертю, а не з одруженням з коханою Емілією. В античності Меркурія вважали також богом обману.

1418-1441. Сучасні коментатори відзначають, що опис швидкого просування Арсіти вгору в придворній ієрархії не відображав реалій тодішнього двірського життя.

1428. Ім'я Філострат Чосер запозичив з поеми Боккаччо, який (помилково) перекладав це ім'я як «змучений любов'ю», отож так воно цілком пасувало Арсіті.

1462-1463. Цей вибір дати коментатори досі не розуміють.

1493. Феб – ще одне ім'я Аполлона, який в античній міфології є також сонячним божеством.

1533. Обертання колеса Фортуни в Середньовіччі часто порівнювали з рухом відра в криниці униз і вгору.

1537. П'ятниця у римлян була днем Венери.

1543. Про причини ворожості Юнони до Теб див. повищу примітку до рядка **1329**.

1546. За грецьким міфом, Кадм побудував Теби разом із воїнами, які виростали із кинутих ним у землю зубів убитого ним дракона. Амфіон змусив каміння саме скластися в мури Теб грою на своїй сопілці.

1663-1669. Услід за Боецієм, Чосер розрізняє Долю і Господнє Провидіння: Доля розглядає події в минулому, теперішньому і майбутньому, а Провидіння – в безмежному теперішньому, яке включає і минуле, і майбутнє.

1682. В античній міфології Марс був богом війни, а діва-незайманиця Діана – богинею полювання.

1712-1713. Тезей лютий, бо Паламон і Арсіта б'ються потай, не дотримавшись правил, які в Середньовіччі регулювали судовий поєдинок.

1715. Сір – старофранцузьке звернення до короля. За законами лицарського роману поет щедро змішує античні й середньовічні реалії.

1748. Короновані жінки часто закликали до милосердя в середньовічному житті й літературі. За життя Чосера королева Філіппа вблагала Едварда III помилувати бунтівних громадян Кале, а

королева Анна – Річарда II виявити ласку до повсталих лондонців. Саме королева випрошує життя для лицаря в «Оповіді жінки з Бату».

1850-1852. Тезей пропонує Паламону й Арсіті щось середнє між поєдинком-двобоєм (де двоє б'ються на смерть) і типовим для Середньовіччя лицарським турніром (де великі групи лицарів змагалися в силі й вправності, не маючи на меті конче заподіяти один одному смерть, або каліцтво).

*З середньоанглійської переклав
і примітки уклав Максим Стріха*

VII. Рецензії, огляди, повідомлення

УДК: 821.111.09:[821.17+792(474)]=111

Stefanova Kalina
(Sofia, Bulgaria)

SHAKESPEARE With a Baltic Accent. **Notes on the New Book by Guna Zeltina** **and the Baltic Theatre Phenomenon**

Стефанова Калина. «Шекспір із балтійським акцентом». Нотатки про нову книгу Гуни Зелтини і феномен Балтійського театру.

У статті презентується нещодавно опублікована книга Гуни Зелтини «Шекспір із балтійським акцентом» (*SHAKESPEARE With a Baltic Accent*), яка вже встигла отримати нагороди та стати номінантом багатьох премій. Однак, ця публікація – не просте ревію, а спроба подивитися на книгу крізь призму і в контексті феномену Балтійського театру, акцентуючи увагу на його головних рисах.

Ключові слова: Шекспір, Гуна Зелтина, презентація книги, феномен Балтійського театру.

When it takes one over 20 years to write a book it must be due to the subject, or the research it needs, or the working conditions, or the chosen approach. It's a combination of all this in the case of the prominent Latvian theatre critic and scholar Guna Zeltina and her *SHAKESPEARE With a Baltic Accent*. Propitiously published at the very turn of the year (by the Institute of Literature, Folklore and Art, University of Latvia), the book is chosen as one of the 11 best successes in science for 2015 and, at the same time, nominated for the

2016 Prize of the Baltic Assembly, the most prestigious award for cultural achievements in the three Baltic Republics.

“Zeltina was absolutely absorbed with the subject from the very beginning of her career”, says Edite Tisheizere, editor-in-chief of the main Latvian theatre magazine *Teatra Vestnesis*. Yet, meanwhile, she wrote and edited a host of other books, mainly on Latvian theatre, relying on the fact that “Shakespeare is very patient.” “He also knew”, adds Zeltina, “that my grandchildren come before him.”

The awesome 600+ pages thick volume, a first-of-the-kind on the Bard in all three Baltic countries, is not simply a new entry on the overloaded book shelves of the international Shakespearean Studies but rather a practical guide in the complex and constantly reinvented love affair of the world’s stages with their favorite playwright. Written in “a very accessible language and passionately researched”, as the young Latvian critic Zane Radzobe describes it, it starts with the story of Shakespeare’s life and persona, complete with the main identity theories and even a chapter on the portraits attributed to him. Then, after a survey of the Shakespeare’s cannon, it enters the vast territory of the numerous production approaches manifested throughout the centuries around the world. Here Zeltina leads the reader with an amazing ease, not the least due to a first-time applied categorization. So one ends up with a very comprehensive map in hand where the paths are meticulously detailed and marked by signs for all styles, experiments or merely eccentric ‘readings’ of the Bard that have made him exult or turn in his grave all these years.

The historical archeologism, like the productions of Charles Kean and of the Meiningen Ensemble; *the stylization of Elizabethan theatrical practices*, like the activities of William Poel and their resonating with Nikolai Evreinov’s experiments at ‘Starinnij Teatr’ in St. Petersburg, the symbolical treatment carried out by Gordon Craig and in collaboration with Constantin Stanislavski at the Moscow

Art Theatre, the moder-nised Shakespeare; the psychological interpretations that consolidated within the André Antoine's Théâtre Libre, the Independent Theatre Society in London, and the Freie Bühne in Germany; the so called *Shakespeare revolution*, initiated by Jan Kott and manifested in the works of Peter Hall and Peter Brook in UK as well as of Yuri Lyubimov, Robert Sturua, and so many other Eastern European directors; the *intercultural stagings*, like Ariane Mnouchkine's experiments with the forms and elements of Eastern theatre and Giorgio Strehler's merging Shakespeare and commedia dell'arte; *the metaphorical, the postmodern and postdramatic, the deconstructed, the 'site-specific' Shakespeare...*

"It's difficult, almost impossible, for one researcher to digest all that info and put it in such a vivid and interesting way as Guna Zeltina has done. No word needs to be changed," notes Arnolds Klotins, head of the Department of Theatre, Music and Cinema at the Institute of Literature, Folklore and Art, a post held by Zeltina from 1992 to 2014.

"The capacity of any national theatre depends on the interpretations of world classics, Shakespeare in the first place," says Zeltina, defining her motivation to undertake writing the book. How is it then that the last third of the narrative, devoted to the destiny of the Bard in the Baltic region – obviously the focus of the book – does not weigh down and make it of a limited, regional-only scope?

The short answer is: because of the unique Baltic theatre phenomenon whose impact and reverberations have long been felt way over the borders of the region.

Latvia and Lithuania (tiny states of 2.3 and 3.2 million inhabitants respectively and with languages forming a singular linguistic group) are the motherland of three of the most extraordinary contemporary theatre directors who have been making a huge difference in the face of world's theatre: the Latvian Alvis Hermanis, also a famed opera-director, and

the Lithuanians Eimuntas Nekrosius and Oskaras Korsunovas, whose renderings exactly of the Bard have unquestionably expanded Shakespeare-land and earned them international renown. The three are laureates of the European *New Theatre Realities* prize, their oeuvre most accurately fitting the award's name, and Nekrosius is a recipient of the special Craiova International Shakespearean Festival award too.

The theatre of these directors is like someone's mother tongue that we hear for the first time and yet, with a Pentecost type of revelation, get to instantly understand it because it speaks to something deep in us which does not necessarily need to be explained with words. No wonder the show that made Hermanis famous all over the world, *Long Life*, was without words at all. And the speech-void time in Nekrosius's shows is one of the trademarks of his theatre.

This organic blend of the classical no-barriers, heart-melting humaneness of great art and the barrier-breaking new, where the new is not for the sake of being different, nor is it only in the form, but comes as a natural way of saying things from the stage, is the very core of the Baltic theatre phenomenon.

Zeltina dwells extensively on these two ingredients in her book. For instance, she points out that "during the wave of Shakespeare's modernizations in the 1920s and 1930s, an original note was sounded by Eduards Smiļģis, who in *Cupid on the Dreadnought* (1931), his version of *Much Ado About Nothing*, transferred the action to the deck of a modern warship, creating on the stage of the Daile Theatre an impressive model of a ship that could have competed with Theodore Komisarjevsky's 'aluminium' *Macbeth* in Stratford-upon-Avon." Or that Mikhail Chekov's guest performances at the Latvian National Theatre (*Hamlet*) and the Riga Russian Theatre (*Twelfth Night*) in the early 1930s „left a considerable impact". Yet „the Latvian theatre practitioners did not strive

to copy and imitate the achievements of the great theatre cultures in staging Shakespeare's plays, but preferred to seek their own ways of interpreting these works, mostly moving towards psychological theatre." Impressive also are the very fact that the Latvians first saw Shakespeare presented by traveling German-speaking traveling actors in the 17th c. and then, between 1884 and 2014, there have been so many productions of his plays that the very listing of them takes nearly 60 pages in the book!

„It is difficult to imagine another theatre culture, Zeltina writes about Lithuania, that would so naturally incorporate into Shakespeare's interpretations the shards of ice, the wooden candelabra with ice pendants, and the metaphor of the human as a dog (*Hamlet*), the human as a tree (*Macbeth*), or the Lithuanian kneading troughs in *Othello* that have been transformed into ships – gondolas – and at the end of the play into a symbolic ship – a coffin." All these examples being from the theatre of Nekrosius, whose achievements, Zeltina underlines, are being compared by Prof. Alexey Bartoshevich, known as 'the Russian Jan Kott', to Peter Brook's practices.

At the end of the book, not only is the reader convinced that the Baltic theatre practitioners, „with their mentality, idiosyncratic creative personalities and subjective vision" of the Bard „have contributed to the global perception of Shakespeare." What is more important – and what does special credit to Zeltina! – is that the reader has also the palpable feeling of having as if heard their concrete accents, Estonian, Latvian and Lithuanian, resounding from the stage.

Of course, the Baltic theatre phenomenon is not accidental, it stems from the rich and diverse cultural traditions in the region. The interest in Shakespeare, for instance, is not limited to the theatre field only. There is an opera *Hamlet*, created by Latvian composer Jānis Kalniņš, a poem *Hamlet's Songs*, by the Estonian Paul-Eerik Rummo, a same-name choral work by the Estonian composer Veljo

Tormis, written as a dialogue between nature and the human being. The less than 7 million inhabitants of the three states support and enjoy an amazing amount of cultural institutions and events. In Latvia only there are 9 state-subsidized theatres (including the National Opera and Ballet Theatre, the main stage-arts venue), 12 independent companies, more than 200 amateur groups and two international theatre festivals. Moreover, a visit there comes with a nearly certain guarantee that one will see at least one so memorable and unusual show that even if it won't always go as far as changing one's life, it will for sure change one's idea/perception of the theatre as an art form. Not only because of the always anticipated work by the three aforementioned master-directors but also because of what the small theatres may have up in their sleeves. For instance, during the recent years, the off-center, G,ertrudes ielas teatris, located on the 4th floor of an old residential building, has been launching to national and international fame young directors with very strong new visions, like Vater Silis, Vladislavs Nastavševs, Andrejs Jarovojš and others. Recently, with great fanfare, a new Art-criticism award was inaugurated in the name of the late theatre and film critic of great renown Normunds Naumanis and a special "shelve of his books and records" was unveiled at the impressive new building of the Latvian National library, a project of the Riga European Capital of Culture.

The scope and the contribution of Zeltina's book exceed the Shakespearean universe. Exactly because it sheds light on the mystery of the whole Baltic theatre phenomenon and, for that matter, the Baltic culture in principle. It does so, first, by providing substantial clues to their context and their essence – a very considerable achievement indeed. Also, by itself being a theatre and cultural event as well – a worthy part of the same phenomenon. As the prominent Latvian critic Valda Cakare points out, "Facts, assumptions, legends, even gossips – nothing has been overlooked by Guna Zeltiņa, thus helping

her to create a book which is illuminating and indispensable to the whole Baltic theatre culture.” Then, there is the special stylistic accomplishment the book stands out with, very well noted by another leading Latvian critic Maija Svarinska, “In it documentary fact, analysis and description of stage productions melt into a true work of literature.” A piece of literature with *a Baltic accent*! Which means – as one learns from a description of a Latvian Hamlet (of Rihards Rudāks, a soulmate of Vladimir Visotsky at Yuri Lyubimov’s Moscow Taganka Theatre) – a mixture of sensitivity, emotional depth and „a quiet intelligence and restraint” (typical of the Baltic style of acting).

One more thing: this book has nothing to do with the usual lustre of the anniversary books. Its coming out exactly now is a coincidence. However, such that has to do with something bigger than general celebrations: the book’s being a dream and now a dream-come-true. And this encompasses the fact that, rather than watching cartoons, Zeltina’s grand and grand-grand children prefer to browse through the illustrations of the big beautiful books on Shakespeare from around the world. Now including hers.

УДК: 81'255.4=811.162.1=(049.32)

*Лановик Зоряна
(Тернопіль)*

**Розмова з Гамлетом і не тільки
(роздуми про збірку поезій Войцеха Пестки
«Сніданок з Гамлетом» у перекладі Василя Слапчука
[Луцьк: Твердиня, 2016. – 96 с.]**

У рецензії аналізуються основні філософсько-естетичні та поетологічні домінанти збірки поезій польського письменника Войцеха Пестки «Сніданок з Гамлетом» в українському перекладі Василя Слапчука. Основна увага звернена на рецепцію та реінтерпретацію гамлетівського дискурсу в структурі збірки та його трансформацію з огляду на світогляди автора та перекладача. Окреслено, як життєвий досвід визначає межі художньої реінтерпретації сюжету Шекспірівської драми. На основі передмови перекладача моделюються різні варіанти читацької рецепції збірки (у ракурсах екзистенціалізму, модернізму, постмодернізму).

Ключові слова: *Войцех Пестка, «Сніданок з Гамлетом», Василь Слапчук, переклад, гамлетівський дискурс, художня реінтерпретація, читацька рецепція.*

*Лик поезії
утворюється
шляхом накладання
лиця поета на лице світу
(Василь Слапчук)*

Уже понад чотири століття триває розмова з Гамлетом. Він укотре промовляє ті самі слова і фрази, здавалося би, закостенілий у своїй ролі (за Л. Піранделло), але кожен, хто чує їх, розуміє по-іншому і вступає

в цей тривалий діалог (за М. Бахтіним). На переконання Бредлі Пірсона (загадкового персонажа Айріс Мердок), чи й самої авторки (співвітчизниці Британського Барда) усі люди – від землеробів Індії і лісорубів Австралії до найтемніших і найдикіших представників людського роду – чули про Гамлета. Твердження надто оптимістичне, щоби бути правдою (швидше видається бажане за дійсне), але можна сприйняти його, як умовно не таке вже далеке від дійсності, якщо порівнювати з «популярністю» інших літературних постатей. Розуміємо, що співрозмовники Гамлета – численні представники різних національностей, епох, віросповідань, характерів і т. д., а тому не дивно, що Принц Данський щоразу змінює своє обличчя (чи, можливо, так комусь здається?) і все більше й більше приваблює цікавих співрозмовників. Прикметно, що цей діалог ніколи не перетворюється у полілог, бо кожен воліє вести бесіду з Принцом *tet-a-tet*, лише подекуди комусь трапляється випадково почути чи навмисно «підслухати» чийсь думки і не завжди погодитися з ними. Ще рідше хтось сам оприлюднює свій діалог для бажаних почути.

Нещодавно така подія відбулася. Уже відомий українському читачеві польський автор Войцех Пестка опублікував сповідальну збірку віршів «Сніданок з Гамлетом». Хоч Гамлет не є центральним персонажем збірки, – він з'являється на сцені лише у циклі «Сніданок з Гамлетом», але вся збірка пронизана духом гамлетизму в авторському світовідчутті. Шекспірівське розуміння світу як театру висловлюється у вірші «Сцена»:

*сцена
з вухом прикладеним до підодшов стіп
роздовбаних дверних клямок
в які ударяє батіг світла

рефлектори
що фільтрують потоки повітря*

*поглинання слів
повна провалів
що ковтають вогонь
у якому ти
ти здійсмаєшся
безпечно
залишаючи слова
нижче
нижче¹.*

Хоча тут «сцена» має подвійне значення: і театральний кін, і окремий епізод людського життя, що, накладаючись творять і третє значення – людське життя як коротка миттєвість, епізодична сцена, раптово освітлена «батою світла». Подібна настроєвість нереальності чи позареальності світу звучить у вірші «Колючка холоду»:

*Інколи запитую себе
Коли саме
Світ втратив свою достовірність
Розуму не докладу
З якого добра-дива
Реальність переросла саму себе
З якого моменту

Інколи здається мені
Що світ
Як самотнє дерево
Кожен листочок якого походить з іншого шару часу

І є свідченням
Іншої правди

Осінь приносить туман на очі
Тернову корону холоду².*

¹ Пестка В. Сніданок з Гамлетом: Вибрані вірші / Войцех Пестка; пер. з пол. В. Слапчука. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2016. – С. 15.

² Там само. – С. 28.

Уся збірка пройнята екзистенційними мотивами туги, самотності, мовчання. Світ є чужим і холодним для ліричного героя Пестки. По-Шекспірівськи драматично із Гамлетівським «to be or not to be?» звучить біль приречення:

*Не маю куди повернутися
Хоч тут мене ніщо не тримає
Можу
З байдужістю гідною кращого застосування
Лишитися
Обдериши кору сумління
Зневажливо висловлюватися про життя
Дивитися в небо на зорі
Говорити мовчати
Там мене не буде
Тут я хоча б є
З тавром риби
На померклих очах
З глухим животом бубна
У вухах³.*

Проте, як зазначає у передмові Василь Слапчук: «для нього питання – бути чи не бути? – уже не стоїть руба, як для Гамлета... Відповідь ствердна, однак застається питання: як саме бути?»⁴.

Рятівною соломинкою над прірвою небуття і порожнечі у «світі неадекватності» із «мерзотою запустіння» для ліричного героя стає муза, яку він по-дитинному називає Грошкою. Це ім'я (контамінація двох польських слів «grosz» і «groszek») має подвійну етимологію: «копійочка» і «горошинка» і допускає безліч асоціацій та інтерпретацій (що блискуче демонструє перекладач В. Слапчук у передмові, висновуючи з власної уяви можливі метафоричні сенси). Ці образи багатократно

³ Там само. – С. 20.

⁴ Там само. – С. 5.

віддзеркалюються у поезіях збірки, позаяк автор Пестка говорить тут до своїх читачів словами Слапчука (чи навпаки: Слапчук звертається до читачів думками Пестки).

Варто наголосити, що тандем Пестка – Слапчук напрочуд оправданий. Про нюанси перекладу говорити не доводиться, бо у збірці, на жаль, немає оригіналів, – лише переклади. Але можемо відчуті рідкісну суголосність, співмірність художніх світів двох поетів. У подібних випадках аналізу перекладної поезії часто приходить на думку уже заявлена, але завжди (і досі) актуальна думка В. Жуковського, що перекладач прози – раб, а поезії – суперник автора. У нашому випадку беззастережно можемо стверджувати, що супротивники рівноцінно витончені майстри слова, які взаєморефлектують, взаємовіддзеркалюються, перекладаючи твори один одного, тому важко говорити про будь-яке суперництво: їхні голоси (стиль мовлення, ритміка, смислове наповнення, легка іронія, філософський підтекст) настільки гармонійно зливаються, що читач, фактично, не відчуває, що має справу з перекладами. М'яка мінорна тональність, приглушений тембр звучання, відсутність фальші у слові; сповідальність, невигадливість, незрадливність, нелицемірність у вислові – незмінні атрибути поетичної мови двох митців. Хоча, безперечно, у своїй авторській поезії В. Слапчук буває різкішим, парадоксальнішим, екстравагантнішим.

Єдина посутня розбіжність (як видається) – це та ж, окреслена вище проблема ставлення до Гамлета. В. Пестка говорить з Гамлетом спокійно, виважено, на рівних. Він переконаний: той його зрозуміє:

Принце

*Життя наше показало себе кепською п'єсою
Написаною нашвидкуруч з доданим списком
друкарських помилок*

*Ми удосконалюємося
Шліфуємо
Зрештою кути стають округлими
Поверхня гладкою
[...]
Померлі наші відходять згідно незламним принципам
Назавжди
Не повертаються
Збиті на льоту

Після нас
Ліс
Дрібки алфавіту розбитий глечик дат
Зітхання вітру⁵.*

Так само розважливо зі взаєморозумінням він веде розмову з Офелією («Подробиці другого плану»), а в її особі із будь-якою іншою жінкою – Лаурою чи Євою – допускаючи «різні варіанти цієї мізансцени». «Подробицями другого плану» тут є передусім квіти, але не тільки ті, з яких був сплетений останній вінок Офелії, а й ті, які вона вперше зірвала, будучи маленькою дівчинкою: «Рута, ромашка і перша маргаритка, яку ти вже навряд чи пам'ятаєш...»⁶. Але ними є й «кларнет вироку» і «сірий іній безумства», і у цьому епізоді, можливо, навіть «якийсь Гамлет». «Подробиці другого плану / Промовчали / Достеменно невідома сила їхнього впливу / На перебіг подій»⁷.

Намагаючись збагнути різних фігурантів Шекспірівської драми, він не оминає увагою навіть Корнелія. Щоправда, не знаючи достоту особи, веде розмову не з ним, а про нього («День божевілля або Корнелій»). Ці роздуми варті, аби якнайповніше процитувати, бо є показовими щодо того, як поет намагається збагнути

⁵ Там само. – С. 69.

⁶ Там само. – С. 70.

⁷ Там само.

істинну сутність усього, з чим зводить його життя, а тим більше – людини (якою б незначною не сприймалася її роль):

*Згаданий на ім'я
Корнелій придворний
Його доля та заслуги нам достоту невідомі
Знаємо тільки що не оступався
Не скоював
Не мусив допивати з келиха призначення
Вина історії заправленого жовчю

Покликаний тільки раз
Має обмежений простір
Посла і дуже вичерпні повноваження
Право на одну репліку
Котре завжди використовує
Ми не знаємо що справді носить за пазухою
Тягар гніву і грому пафосні промови кантати слів
Зрадливий стилет цього нам не говорить
Дія продовжується далі
Але вже без нього

Чим керувався і до кого апелював
Який був його метод
Прийом завдяки якому був присутній
Тоді
Коли зникав зі сцени
Нічого про нього не написано більше

«Королю як завжди можеш на нас розраховувати»
Повторюється як прилив моря як фази місяця
Виття собаки
Життя втиснуте в те єдине речення

Пиха це його привілей
Належить до божевільних⁸.*

У поета-Слапчука – своя розмова з Гамлетом. Можна навіть сказати – своя історія стосунків з Гамлетом. Це

⁸ Там само. – С. 71.

пояснюється, передусім, сформульованою у його збірці «Сучок на костурі подорожнього» (Луцьк, 2002) аксіомою, що, на перший погляд, здається теоремою з геометрії: «Лик поезії утворюється шляхом накладання лица поета на лице світу»⁹. Звідси – траєкторія Слапчукового сприймання образу Гамлета. Перший її етап позначений накладанням трагічно-розгубленого лица поета-воїна на жорстоке лице Афганської війни, з якої він повернувся, але яка і досі триває в ньому. У цьому контексті розмова з Гамлетом коротка. Вона висловлена у вірші з присвятою генерал-майорові В.К. Павліченку з «Афганського зошита»:

*Зануда-Гамлет той уже дістав.
Одне й те саме: «Бути чи не бути?..»
Дійшов до половини місяць лютий,
Завмер на мить, як усміх на вустах.

Сніги чорніють, тануть під ногами,
А ще недавно білими були...
Дозріло слово, визріло й болить,
Та так болить, що не позаздрить й Гамлет.

Та що там Гамлет! Лиш пацан, хлопчак,
Який не світ, себе собою міряв.
Якщо вже говорити, то з Шекспіром;
Шекспір збагне, хоча, хоча, хоча...¹⁰*

Тон розмови зумовлений життєвими реаліями. На тлі іншої історичної епохи (радянського застою) в умовах афганської війни Гамлет видається надто егоцентричний, зациклений на особистісних проблемах (перебільшених власною уявою). А осьова проблема – бути чи не бути? – зовсім змінює свою глибинну сутність, коли це вирі-

⁹ Слапчук В. Сучок на костурі подорожнього. Поезії / Василь Слапчук. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2002. – С. 110.

¹⁰ Слапчук В. Дзвін із червоною зіркою: вірші з афганського зошита / Василь Слапчук / пер. рос. мовою В.В. Бич. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2009. – С. 140.

шувати не тобі, і коли ти усміхаєшся кожному прожитому дню, що відповів «бути», і завмираєш у страсі невідомості завтрашнього дня:

*Зозуля думала-гадала:
Чи ще кувати, а чи ні?
Сама не знала, що там далі
На долю випаде мені.
Знущалося створіння враже,
Бо птиця віща – не дурна.
Серед усіх вона одна
Стулила дзьоба: час покаже...¹¹*

Більше того – що говорити, коли ти навіть не можеш, подібно Гамлету, сказати: «Далі – мовчання», бо за тебе це вирішує військовий командир різкою командою «Мовчати!»¹². Тому В. Слапчук сумнівається і в тому, що сам Шекспір із відстані своєї епохи зумів би сягнути рівня цієї трагедії: *«Якщо вже говорити, то з Шекспіром; / Шекспір збагне, хоча, хоча, хоча...»*. І справді, чи міг би геніальний письменник зламу XVI–XVII століть, автор усіх літературних сюжетів уявити нові людські драми, творені історією XX ст.: світові війни з використанням ядерної зброї, голодомори, тоталітарні режими, де не останнє місце належить Афганській війні... Змальовані в «Афганському зошиті» трагічні картини цинізму і безглуздя цієї війни, покалічених тіл і доль, розпачу матерів, що ховають своїх юних синів, навіюють думку, висловлену Є. Маланюком у нарисі про наслідки голодомору в Україні «PRO MEMORIA (Волошкові очі)»: «Зусилля Шекспірів всього світу були б безсилі і марні», щоби змалювати образ вмираючої з голоду «дитини, що сиділа біля трупа матері при дорозі і широко розкритими волошковими очима, в яких стояв німий запит, дивилася то на матір, то на світ, не

¹¹ Там само. – С. 70.

¹² Там само. – С. 60.

розуміючи, що сталося»¹³. Напевне, це ж саме можемо сказати про інші трагічні сторінки української історії, де Гамлетівське питання «бути чи не бути?» безсило поступається місцем питанню матері «за що убили сина мого?»¹⁴.

Другий етап рецепції Гамлета у Слапчуковій поезії уже поза межами воєнного пафосу. Його апогеєм стала згадувана вище збірка «Сучок на костурі подорожнього» з її філософічністю, легкою іронією і пошуком відповідей на одвічні питання буття. Кульмінаційний вірш моделює ситуацію перелицювання Гамлетівської тематики в умовах пострадянської дійсності:

*Потрапити туди,
де розподіляють ролі.
Або вивчитися на режисера.*

*Ні для кого не таємниця,
що Гамлет випиває
(вчора зі сцени впав),
що Офелія вагітна
(з останнього ряду видно),
що Джульєта наркоманка,
а Ромео взагалі тільки хлопці подобаються
(про це навіть в афіші зазначено) ...
А нам все одно подобається.*

*Що ж дивного в тому,
що коли у залі
б'ють людину по щоках –
на сцені ляпаси сприймаються
за аплодисменти.*

*Життя – це така гра,
де кожен сам вирішує:*

¹³ Маланюк Є. Книга спостережень. Проза / Євген Маланюк. – Т. 1. – Торонто : Гомін України, 1962. – С. 379.

¹⁴ Слапчук В. Дзвін із червоною зіркою: вірші з афганського зошита... – С. 174.

*бути чи не бути
йому Шекспіром¹⁵.*

Останні рядки, винесені на палітурку як епіграф до усієї книги під фотографією автора, навіть спричинилися до інтерпретації збірки як спроби автора «бути Шекспіром». Навряд, чи В. Слапчук свідомо того прагнув, хоча Шекспірівський дискурс і справді присутній у поезіях, але здебільшого імпліцитно. Налаштований на нього читач зможе між рядками простежити грані діалогу, до прикладу, хоч би в таких рядках:

*Коли не пишеться,
не пишеться, не пишеться,
починаєш розуміти,
що відсутність слів –
ще не мовчання¹⁶.*

Дискурс мовчання – це окрема тема у творчості Слапчука-лірика, але зараз розмова не про це, тому не будемо вдаватися в деталі.

Таке дещо недбале сприймання Гамлета, відкориговане життєвим досвідом, залишається у Слапчука і надалі. Це видно із передмови до збірки «Сніданок з Гамлетом», де він в деталях малює картину цього «сніданку»: з просторою їдальнею («як зал, чекання залізничного вокзалу»), посередині якої по-королівськи накритий стіл («з огляду на розміри кімнати, – столик»), по один бік якого сидить Принц... – усе в дусі епохи Відродження. «Навпроти – порожній стілець... Тільки ви і Гамлет. Якщо вгледите когось третього, то це або Шекспір, або Войцех Пестка. А щодо Грошки, не здивуюся, якщо вона сидить на канапі і гладить сіамського кота (чи когось більш екзотичного – морську свинку чи саламандру) або годує акваріумних рибок, і хто б сумнівався, що принаймні дві із цих рибок навзаєм

¹⁵ Слапчук В. Сучок на костурі подорожнього... – С. 49.

¹⁶ Там само. – С. 50.

закохані»¹⁷. Звичайно, жінка із саламандрою на колінах – це образ, який ліричному героєві Пестки навіть би не приснився (у ньому все-таки переважає ніцшеанське «людське, надто людське»), але цілком у стилі Слапчука у звичному буденному перебігу подій (чи пліні поезій) побачити щось екзотичне, приховане для побіжного поверхового погляду: парадоксальність – його візитна картка.

Піддавшись авторській настанові, можемо припустити «різні варіанти цієї мізансцени». Запропонований варіант В. Слапчука здається дещо сумнівним, бо загальний тон збірки аж ніяк не життєрадісний. З огляду на те, що до циклу «Сніданок з Гамлетом» належить вірш «Придорожній бар»: *«На перехресті від сходу до заходу / Із сьогодні наавтра / Із відомого минулого до невідомого прийдеишого...»*¹⁸, – напрошується інший варіант. Ліричний герой, розчарований і втомлений, пробує зігрітися у придорожньому барі. Приміщення тісне і незатишне, столиків багато, але, оскільки година рання, – усі порожні. Крім одного, де випадковий подорожній, намагаючись стати непомітним (майже фізично зникнути), сидить в кутку із книжкою в руках. Звісно ж, це – «Гамлет». Такий варіант – найвірогідніший. Його осердям є образ ліричного героя, який «не хоче бути ніким іншим»; «сірий смертний голуб, що уміє височіти понад собою, не зважаючи на те, що смертний»¹⁹.

Збірка – наскрізь екзистенційна, тема смерті (чи, радше, смертності) – центральна. Підсилюється ця тема контрастом життєвих проєкцій: у минуле – ліричного героя, у майбутнє – Грошки:

¹⁷ Слапчук В. Місце за столом навпроти Гамлета / Василь Слапчук // Пестка В. Сніданок з Гамлетом: Вибрані вірші / Войцех Пестка; пер. з пол. В. Слапчука. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2016. – С. 8.

¹⁸ Пестка В. Сніданок з Гамлетом: Вибрані вірші... – С. 72.

¹⁹ Там само. – С. 55.

*У твоєму житті
Нічого
Все
Відкладене на завтра

У моєму житті
Нічого
Все вже відбулося
Вчора ...

... Трикутник
Ти я
Айсберг ляку як цей третій
Елемент²⁰.*

Звідси – основні мотиви збірки: намагання наповнити сенсом кожен мить життя з дорогою жінкою і зберегти ці моменти для неї на майбутнє; бажання продовжити даровану долею хвилину спілкування, уповні відчутти її смак; ностальгія за нездійсненим і нездійсненним. І водночас тривога за завтрашній день, якого вже може і не бути, страх перед невідомістю майбутнього, невідворотністю кінця. Саме тому для ліричного героя «не бути значно трудніше, ніж бути»²¹. Саме тому – усе відносне (нестерпно відносне!). Не випадково серед ліричних фраз і метафоричних образів з’являється математична формула, яка для автора (математика за фахом) означає значно більше, ніж всі слова: $E=mc^2$.²² Осердя теорії відносності А. Айнштейна стає центром обличчя світу, на яке накладається лице поета.

Хоча оптимістичніший читач може уявити іншу мізансцену «Сніданку»: столик (у старому місті, в придорожньому барі, на кухні комунальної квартири, на березі моря, в осінньому лісі, в купе швидкого потяга на Київ – місце значення не має), за столиком двоє (чоловік і жінка),

²⁰ Там само. – С. 64.

²¹ Там само. – С. 87.

²² Там само. – С. 90.

на столику чи в руках у когось – книжка (звичайно, це – «Гамлет»): розмова з Гамлетом, Офелією, Корнелієм, все одно є розмовою з Грошкою. Цікаво, що в оригіналі жодна збірка автора не називається «Сніданок з Гамлетом». Запропонована українському читачеві версія є вибраними віршами зі збірок «Звичайна розмова» (Ченстохова, 1976), «Місто» (Ченстохова, 1976) та «Десять віршів для Грошки» (Люблін, 2005). У російському перекладі Сергея Морейно збірка видана під назвою «Стихи для Грошки» (Москва, 2013). Лише в українському перекладі з ініціативи перекладача збірка видана під назвою одного із циклів – «Сніданок з Гамлетом». Зі зміною назви відбулося зміщення акцентів збірки у бік філософічності, неоднозначності, непроминальності. Але загальна настроєвість все одно твориться химерним образом Грошки, яка, на думку В. Слапчука є «річ у собі», і яку автор «не так вже й безуспішно намагається пізнати засобами своїх почуттів». Але «пізнати музу – це зовсім не те, що оволодіти жінкою»²³. У цьому і криється основний парадокс творчих пошуків поета.

Ще оптимістичніший читач із настановою на пост-модерне сприймання світу загалом і літератури зокрема конкретизує цю мізансцену із поправкою на уже канонічного «Чорного принца» Айріс Мердок: Грошка і є Гамлетом; вона аж ніяк не годує закоханих рибок в акваріумі, бо сама є однією з них. Свідомо чи несвідомо автор уможлиблює цю інтертекстуальну паралель хоча б таким промовистим віршем, як «Грошка купує черевики». Він мимоволі навіває асоціацію з епізодом, де Джуліан купує чобітки, який став зав'язкою неоднозначної і незбагненої історії кохання (?) втомленого від життя письменника-естета та його юної музи в образі Принца Данського, в якій усі проблеми онтології/епістемології –

²³ *Слапчук В.* Місце за столом навпроти Гамлета... – С. 7.

етики/естетики – аж до індивідуальної аксіології просіяні крізь сито Гамлетівського дискурсу. Нехай дарує автор, якщо не мав на думці / не передбачав чи не передчував такої аналогії. Хоча і йому постмодерна настроєвість не чужа. Ім'я жінки значення не має (Офелія, Лаура чи Єва, Грошка, Гамлет чи Джульєтта), все інше – також:

*Не знаю з ким ти фліртуєш
з ким спиш Джульєтто
чи так це суттєво
для цієї одвічної історії
про справжнє кохання...*²⁴

Якнайкращим антуражем до постмодерної інтерпретації збірки є малярські алюзії картини Томека Сентовського «Відпочинок здійснених мрій», використаної в оформленні збірки. І не має суттєвого значення, чи Грошка земна-чи-неземна жінка-чи-муза реально суцяти-уявна мрія-чи-дісність, – вона і є суттю – квінтесенцією поезії життя Войцеха Пестки. «А чим є поезія для вас, панове?», – запитує В. Слапчук на завершення своєї передмови; «А ким для Вас є Гамлет?», – запитуємо ми.

Змінюється обличчя світу.
Розмова триває...

²⁴ Пестка В. Сніданок з Гамлетом: Вибрані вірші... – С. 85.

Summaries

Tetyana Mykhed

Quantization of exile / banishment topos in textual space of Shakespeare's tragedies

The article analyzes the semantic content of exile / banishment topos as one of the dominant in the works of Shakespeare that nowadays became actual – due to certain geopolitical reasons. Quantization is a term that is usually associated with music and mathematics. In the first case it serves to denote harmonization, alignment sounds of the rhythm or height; in the second – to convert a digital signal that is constant in its value, to fix it as a stable value. Quantization in both areas means coding of certain space with "bundles of meaning" that in Shakespeare's text means the formation of semantic topos. Topos, according to E.R. Curtius, is the archetypal essential component of the text, "the place of deployment of meaning" that structures the textual space. Quantization appears not only a means of harmonizing certain semantic components of a conceptual cluster that is discretely present in the artistic text, but ranges them in the frame structure outlined by axiological locus. Thus set of clusters form intelligible matrix level of literary text as a presupposition for possible (re) readings. Shakespeare's "The Tragedy of Coriolanus" and "The Tempest", analyzed in the frame of exile / banishment concept, turned to be concordant to our time, to Ukrainian socio-cultural space of the 21st century. The trauma of exile, all one if it is exile or banishment, though in English their semantics are different, saturates the essence and soul of a castaway, it predictably corrects / deforms his identity. A castaway lives with recalling of the Lost Past (stability), he doesn't accept inappropriate modernity (uncertainty of exile) and envisions the desired future (to return the lost stability). The banishment affects the model of behavior, the way of thinking of an outlaw; it actually becomes a *modus vivendi* of exile. This idea is illustrated by the characters of Coriolanus and Prospero which share typologically common exile/banishment clusters in the frame of quantization. Among them are: social position with accent on Romanitas / Humanitas and their gradual devaluation, liminality of social space devoid of stability, wrong identification, opposition to authority and power, exile as impulse to change identity, banishment as the potential for revenge, etc. Coriolanus and Prospero, Shakespeare's archetypal models of outcasts, have passed the ordeal with dignity, they didn't lose themselves, but they've managed to transform the hopeless situation of marginal in exile into position of moral and spiritual strength and superiority.

Key words: Shakespeare, quantization, topos, exile, banishment, Coriolanus, Prospero.

Summaries

Tatyana Potnitseva

The Motive of Exile from Paradise in the English Renaissance Drama (Ch. Marlowe “The Tragedy of Dido, The Queen of Cartage”)

The article deals with a specific topos of exile – “a sweet and free and easy prison” to which heroes-exiles fell, and from which they will be exiled anew.

The springs of this motive are found in the works of Shakespearean contemporary – Christopher Marlowe, in his early drama “The Tragedy of Dido, the Queen of Carthage” first of all. Namely here a complicated psychology of images and the philosophical basis of the problematic plan started their formation. All that leads further to the complicated images of Shakespeare and to the philosophical-psychological saturation of his drama conflict. The most important in this motive is the appearance of the situation of choice between the sweet captivity of love in an “illusory paradise” and the returning home after the call of the duty to fulfill a historical mission. The novelty of Ch. Marlowe is the depiction of a psychological complexity of the very process of choice for each of the heroes.

Key words: motive of exile, Renaissance drama, cleopatric plot, psychology.

Oleksandr Pronkevich

The Experience of the Algerian Slavery in Cervantes’ Works

The paper focuses on studying components of the slavery discourse in Cervantes’ works. The attention is concentrated on the image of the Christian prisoner in the Muslim world. Textual analysis of the inserted “The Captive’s Tale” from Don Quixote and the exemplary novel “The Generous Lover” demonstrates that the years which the writer spent in the Algerian slavery became a school of life for him. It determined some most important features of his worldview and aesthetics, including tolerant treatment of the Other, critical thinking and Christian stoicism.

Key words: slavery, conflict of civilizations, multiculturalism, Other, women’s agency.

Iryna Pavlenko

Shakespeare’s heroines in the artistic system of A.P. Sumarokov’s “Hamlet”

The article analyzes the features of the interpretation of the plot and the image of the Shakespearean drama’s heroine (Gertrude, Ophelia) in the play by the creator of the classic Russian drama A.P. Sumarokov. The analysis of the play of “Russian Racine’s” and assessment of his contemporaries (University, V.K. Trediakovskim) suggested: the transformation of the plot and characters of

Summaries

the heroines are caused not only by the desire of the writer-classicist to "fix" the product of "savage", but also by the desire to justify the legitimacy of Elizabeth's reign, and at the same time to warn of the dangers of morganatic marriage, with the result that the power can be taken by the impostor tyrant. The same reasons explains the lack of unity of action and the rule of law and good in the fifth act of the tragedy by theorist of Russian classicism. Images of heroines in Sumarokov's "Hamlet" are considered in the context of Russian history and socio-cultural situation by the reign of Elizabeth, the motif pattern of Gertrude's repentance and removal in the deserts (monastery), her concern for the transfer of the throne to his son are being proved. The idea of the need for a dynastic transfer of power has led to a rethinking of the image of Ophelia, who is destined to become a wife of a legitimate enlightened King and potential mother of legal heirs of power. The article also discusses features of implicit and explicit manifestation of the concept of exile in the plot of the play (the desert as a voluntary exile, repentance for Gertrude, the possibility of happiness in foreign lands for Hamlet and Ophelia, Hamlet's attempts to expel Ophelia from his heart as the daughter of Poloniy's killer etc.), analyzes the causes of long-term expulsion of the works from the repertoire of the Russian theater during the reign of Catherine II.

Key words: A.P. Sumarokov, Russian version "Hamlet. Tragedy", concept of exile, drama's heroine, Gertrude, Ophelia.

Iryna Prushkovska **Turkish Shakespeare Discourse**

The results of multi format large-scale celebration of the 400th anniversary of Shakespeare's death once again make sure that the creative personality of well-known author has not been studied in full, compelling is the idea of the classic text multifaceted impact on society and its culture. All this makes the relevance of our research. The development discourse in Shakespeare Turkish culture contributed to the unique ability of creativity Bard interpretation to create new cultural meanings in the new temporal and spatial coordinates. The goal of the proposed research is to explore ways of "entry" Shakespeare words to the Turkish culture and literature in particular, and to consider forms of its existence in modern Turkish literary texts.

It was found that dating phase of Turkish society with an English play writer primarily took place thanks to the translators. Revealed that the weakening of political oppression and active Europeanization of Turkish society contributed to the creation of theatrical unions and theatres that make Shakespeare was represented on the Turkish scene. The emergence of the Ottoman state in the early twentieth century individual works of poetry dedicated to the great playwright, confirms that the figure of Shakespeare gradually finds an echo in Turkish society.

In addition to stage adaptations of Shakespeare legacy of the Great Bard begins to operate in Turkish literature as intertext. Thus, in the works of modern

Summaries

Turkish playwrights, novelists, short story writers (M. Munhan, B. Erenus, A. Guner, H. Dzhumaly, M. Baydur) there are allusions to Shakespeare, and images of the famous Englishman. Works of Shakespeare actively operates in the TV space Turkey (Metin Erksan's film "Hamlet woman or angel of vengeance"). The study suggests that Shakespeare idearium has an important ideological forming, aesthetic function in Turkish culture.

Key words: Shakespeare, Turkish literature, translation, theatre, culture.

Mariana Lanovyk, Zoriana Lanovyk **Ukrainian Hamlet as European Break-Through of the National Self-identification**

In the article on the basis of the analysis of the literary works (by M. Ryl'sky, M. Bazhan, O. Tarnavsky and others), scholarly papers (by I. Franko, O. Tarnavsky and others) and journalistic writings (by D. Dontsov, E. Malanyuk, M. Hvylovyy) the fundamental problems of Hamlet and the concept of hamletism reception and interpretation in the Ukrainian literature are examined. The dynamics and evolution of this process in its multiplicity and non-unanimity is traced on different levels of Hamlet's discourse on the wide historical background of the first half of the 20th century. The main attention is drawn to the specific of the hamletism reinterpretation in the Ukrainian literature in Exile in its continual dialog with its continental literature. The differences of the cultural conditions of creativity of Ukrainian authors in the Soviet Ukraine and in Diaspora are underlined. Upon the interpretation of the eloquent examples it is vividly demonstrated how the image of Hamlet and concept of hamletism at large obtain additional connotations and ideological implications in different historical contexts. At the same time the history of the performances of Shakespeare's Hamlet in the Ukrainian translations is in the vigilant focus of the investigation. While pointing to the main reasons of the bans to stage the greatest British Drama in the Ukrainian language in the period of Russian totalitarianism the authors soundly convince in its significance for the improvement of European vector of the Ukrainian cultural development as well as accentuate on the urgent impotence to restore the national history of Ukrainian theatre which was falsified and totally distorted in the period of the Soviet Union.

Key words: hamletism, reception, Ukrainian Hamlet, performances of Shakespeare's Hamlet, I. Franko, E. Malanyuk, O. Tarnavsky.

Viktor Marynychak **Hamletism of V. Stus' poetic intentionality: from loss of self to self-exile**

The paper deals with Hamletism as a correspondence of existential state of lyric character in Stus' poetry with the behavior and inwardness of

Summaries

Shakespeare's Hamlet. In the scope of the intentionality theory Hamletism is being analyzed as a peculiar conscious modus (perception, emotional experience, understanding, will). The concept "Hamletism" is close to phenomenological reduction, i. e. vision of the *eidos* as a represented essence of a thing, of its sense-bearing picture. The source or the starting point of Stus' Hamletism is his catastrophic state or his being on the edge. For him as well as for Hamlet the catastrophe represented by *eidos* is the emptiness of his existential center when the entirety of his world is destroyed. After the loss of the dearest something the intentional state, which is experienced as the total loss of everything, appeared. The character has nothing to be identified with, which results in the feeling of lost identity. In Stus' poetry it is "the loss of self", "depersonalization of soul". Then come alienation and solitude, in fact in such state it is impossible to equate to anyone. Self-exile is on the verge of these feelings.

Facing intractable ontological problems V. Stus chose Hamletism as the form of his personal firmness in resistance to the system. Having failed to suppress him, the system could not reconcile with his existence. Hamlet-like denial of the conventions of system proved to be the most essential one as it was connected with the center of spiritual, existential, and social issues. The one who behaves in this way at the same time denies his own peripheralness, provinciality, and inferiority. The system did not give it to the Ukrainian poet.

Key words: Hamletism, intentionality literary work, phenomenological reduction, *eidos*, catastrophe, axiological synthesis, loss of identity, loss of self, self-exile.

Natalia Lebedyntseva

Ophelia as a context: The circle of "the eternal exile" in O. Zabuzhko's poetic interpretation

The specifics of Ophelia's image interpretation in the poetic reception of the contemporary Ukrainian writer Oksana Zabuzhko is studied in the article. Extra attention is given to the writer's interpretation of exile as the existence on the borderline and an opportunity for the re/thinking of her own existential experience.

The analysis is focused on O. Zabuzhko's three poems: "Ophelia's monologue", "Ophelia and "the mouse trap"" and "Ophelia and Gertrude". The motif of exile in the three poems gets the connotations of the eternal game, the state of being caught within the written part and growing alienation from it. This motif is unfolded in the diachronical perspective of Ophelia's permanent exile from her stage image.

"Self-marginalization" of the lyrical heroine opens a new perspective of Ophelia's image perception. Through this image can be seen contemporary cultural context which shows private existential dimension of the writer's fictional world.

Key words: reception, actor, part, identification, reflection, marginalization, a play, alienation, succession, identity crisis.

Natalia Zhluktenko

**Re-reading “Cymbelin”: transformation of a motif of exile
and the concept of power**

Re-reading of “Cymbelin” in this article is determined by necessity to disclaim outdated critical clichés concerning the late period of Shakespeare’s drama writing. The polemics concerning Shakespeare’s “Cymbelin” and its presentation in the British theatre at the turn of the 19th-20th century is being reconsidered. It is stated, that negative remarks on “Cymbelin” by his most ardent critic G.B. Shaw were caused rather by the specificity of Shaw’s radical conflict with strategies of the British conservative theatre, than by the nature of “Cymbelin” as a text. In interpretation of this drama to revise the statement of ‘overcomplicated structure’ of the dramatic text we rely on the methodology of motif criticism. In the search of unity of different thematic levels in “Cymbelin” we refer to contemporary means of genre analysis which claim that artistic polyphony is most reliable in reading of a Shakespeare’s text of any stage of the writer’s work. To disclaim the idea of unsuitability of pastoral elements in “Cymbelin” we refer to ideas of ecocriticism, i. e. approach to “green” Shakespeare by G. Egan. Attention was paid to history of staging “Cymbelin” in Britain; its best strategies analyzed by Harvey Granvill-Barker prove that modern ways of staging helped to discover in this play the author’s main concepts.

As it is shown Shakespeare changed in “Cymbelin” the motive of exile; instead of choosing it as the key structural point of the dramatic conflict, the author treated it as a flexible form of experience that a lot of characters had to undergo at many levels of the plot. The concept of power was also presented in a new way. Though the story of an old English king at the times of Roman rule over Britain has in the play a dynamic quasi-historical context, the quest of Cymbelin’s successor is finally presented in the mode of pastoral. Arviragus and Guiderius are treated as successors to Cymbelin not only as his sons but as persons who proved in experience their ability to serve and defend natural harmony and morality.

Key words: Shakespeare, “Cymbelin”, a motif of exile, the concept of power, ecocritical theory.

Mark Sokolyansky

**Between Scylla of archaicism and Charybdis of modernization
(on some difficulties in theatrical and cinematographic
interpretation of Shakespeare)**

The article deals with several topical problems of interpretation of Shakespearean dramaturgy onstage and on film. The most complicated task for the contemporary directors and actors is the necessity to secure themselves against two extremes, which are over-literal archaicism and undue approach of performances’ and films’ entourage to the life experience of the modern audience.

Summaries

The main goal of the essay is to underline the importance of observing a sense of proportion for the purpose to approximate Shakespearean thoughts and words to the contemporary spectators without vulgar modernization of the classical works.

Key words: Shakespeare's dramaturgy, theatre, cinematograph, over-literal archaicism, modernization of the classical works.

Nataliya Torkut

Anthropocreative potential of 'exile': Shakespeare's lessons

The article focuses on the conceptual field of the artistic comprehension of 'exile' in Shakespeare's works. The author demonstrates that the certain ideas articulated by this Renaissance dramatist are in tune with the intellectual reflections of modern theoreticians of 'exile', such as Julia Kristeva (loss of language as the most tragic determining feature of exile), Edward Said (growth of national identity as a productive pushback to the destructive power of exile etc.), Czeslaw Milosz (exile energy as a source of strength). Both the key semantic matrices of the artistic comprehension of 'exile' in Shakespeare's works and their anthropocreative potential have been analyzed in the course of investigation. It is proposed to define the 'anthropocreative potential' to mean the ability of a particular cultural phenomenon to encourage (provoke, trigger, and nourish) the development of a person's reflective attitude which helps them to "be in harmony with the world and themselves" and to overcome the existential despair at hard times. It also gives them that very vigorous spiritual force which a Christian philosopher Paul Tillich once called the 'courage to be'.

Shakespeare's dramatic space has three semantic matrices: an exile as a tragic loss of what is ontologically and axiologically valuable for the individual; strategies of living through the exile; a nature of conflict between the outcasts and the surrounding that banishes them. These matrices make the recipient face a number of complex philosophical issues, inspire the intensity of thinking activity and fuel their intellectual reflections. This is where the main Shakespeare's lesson stands: he would prefer to outline difficult life challenges avoiding straightforward verdicts and simple solutions.

Key words: William Shakespeare, exile, outcast, conceptual field, semantic matrix, anthropocreative potential, *Richard II*, *Coriolanus*, *Romeo and Juliet*.

Yurii Kovbasenko

"The Sons of Eternity and Fame": the motif "exegi monumentum" in the works of Shakespeare and his followers

The article deals with the specificity, basic laws and results of the auto-reflection and self-assessment of creativity of writers, who are at the center of their national (global) literary canons and whose work escaped oblivion for centuries (Quintus Horatius Flaccus, William Shakespeare, John Milton, Pierre

Summaries

Ronsard, Robert Burns, Adam Mickiewicz, Charles Baudelaire, Alexander Pushkin, Taras Shevchenko, Maxim Rylsky etc.), considered in comparative aspect. In particular, attention is paid to two leading vectors in self-assessment of creative works' significance of the previously mentioned writers. These vectors are aesthetic (poetical area, artistic novelty of works and its difference from prevailing tradition etc.) and moral and ethical (artist's merits for the nation, his standpoint to the critical issues of modernity). Furthermore, the specificity of realization of invariant Horace's motive «Exegi monumentum» has been traced in national literature variants depending on prevailing or enslaved nation's status.

Key words: literary canon; auto-reflection; prototext; intertext; allusion; reminiscence.

Lada Kolomiyets **Ukrainian Shakespeare as an Experience of Transubstantiation of the Native Language**

This article discusses the history of Ukrainian translations of Shakespeare's play "Hamlet" in the spotlight of developing the Ukrainian canon of foreign classics, in which Shakespeare has occupied the most important place. From the last quarter of the 19th century until today, the translations of his works have served as a yardstick to the level of stylistic maturity of the Ukrainian language. The article examines the principled positions in the views on translation of the populist writers in the late 19th century, of the neoclassics and other personalities in the Ukrainian cultural renaissance of the 1920s-30s, their disciples and followers, as well as of the sixtiers, the eightiers, and the postmodernists of the 2000s. The discussion notes a paradigm shift in the 20th-century approach to translating Shakespeare's works: from free renderings to stylistically adequate, sustainable translations. It also observes that in the early 21st century a peculiar farcical modality in style and a strategy of facetious domestication partly returned to the language of Ukrainian translations, and in particular to the translations from Shakespeare. The article compares this new low-colloquial style to that derived from Ivan Kotliarevsky's mock-heroic poem "Eneïda" (1798) that parodied the classical "Aeneid" by Virgil, and attributes it to a metaphysical rebellion against provincial modesty, insipidity, and unoriginality of the Ukrainian literature as a colonial one in the late USSR period. The article applies the concept of translation as substantial conversion of the receptor language, which has been developed recently by the British Professor of Dutch and Comparative Literature, Theo Hermans. In opposition to the long established concept of translation as transformation, Hermans considers translation through the prism of the Christian doctrine of transubstantiation, which puts national translation traditions in a new light.

Key words: Shakespeare's "Hamlet," neoclassics, stylistically adequate translation, transubstantiation of the receptor language, consubstantiation of the receptor language, new Kotliarevsky's-like low-colloquial style.

Kalina Stefanova

**SHAKESPEARE With a Baltic Accent. Notes on the New Book
by Guna Zeltina and the Baltic Theatre Phenomenon**

The article is a presentation of the book by Guna Zeltina *SHAKESPEARE With a Baltic Accent* – newly-published and already award-winning and nominated for more prizes. However, this is not simply a review but an attempt to view the book in the framework and context of the Baltic theatre phenomenon, thus pointing out its own main features.

Key words: Shakespeare, Guna Zeltina, book event, Baltic theatre phenomenon.

Zoriana Lanovyk

Conversation with Hamlet etc.

In the review the main philosophic, aesthetic and poetical dominants of the lyrics book by polish writer Wojciech Pestka 'Breakfast with Hamlet' in Ukrainian translation by Vasyl Slapchuk are analysed. The main attention is drawn to the reception and reinterpretation of Hamlet discourse in the book structure, and its transformation in the focus of the author's and interpreter's worldviews. It is outlined how life experience determines the frame of poetical reinterpretation of Shakespeare's drama's plot. On the foundation of the interpreter's foreword different versions of the reader's reception are blueprinted (from the point of view of existentialism, modernism and postmodernism).

Key words: Wojciech Pestka, 'Breakfast with Hamlet', Vasyl Slapchuk, translation, Hamlet discourse, poetical reinterpretation, reader's reception.

Резюме

Михед Татьяна

Квантизация топоса «exile / banishment» в художественном пространстве трагедий Вильяма Шекспира

В статье анализируется смысловое наполнение топоса изгнания как одного из доминантных в творчестве В. Шекспира и, в результате целого ряда геополитических причин, актуального сегодня. Об этом, в контексте творчества английского классика, свидетельствует работа J. Kingsley-Smith, в которой осмыслены главные направления и итоги шекспироведческих студий, а в значимости топоса изгнания в современном мире (э)мигрантов убеждают положения известного эссе E. Said'a. Синкретичный термин «квантизация топоса» позволяет продемонстрировать типологическую вариативность реализации кластера «exile / banishment» в художественном пространстве поздних произведений Шекспира – трагедии «Кориолан» и трагикомедии «Буря». С одной стороны, они прочитываются как своеобразная авторская ревизия «шекспировского кода», а с другой – как убедительное свидетельство неисчерпаемости заложенных в топосе смысловых потенциалов.

Ключевые слова: Шекспир, квантизация, топос, изгнание, ссылка, Кориолан, Просперо.

Потнищева Татьяна

Мотив изгнания из рая в английской ренессансной драме (К. Марло «Трагедия Дидоны, царицы Карфагена»)

В статье рассматривается специфичный топос изгнания – «сладостная привольная тюрьма», куда попадают герои-изгнанники и из которой, как и в библейской мифе, будут вновь изгнаны. Истоки этого мотива находим в творчестве современника Шекспира Кристофера Марло, в его ранней драме «Трагедия Дидоны, царицы Карфагена». Именно здесь начинает формироваться сложная психология образов и философская основа проблемного плана, что ведет дальше к противоречивым образам Шекспира и философско-психологической насыщенности конфликтов в его драмах. Самым важным в этом мотиве оказывается ситуация выбора между сладостным пленом любви в «иллюзорном раю» и возвращением домой по зову долга выполнить историческую миссию. Новым у К. Марло будет изображение психологической сложности самого процесса выбора для каждого из героев.

Ключевые слова: мотив изгнания, ренессансная драма, клеопатринский сюжет, психологизм.

Пронкевич Александр

Опыт алжирского плена в художественном наследии Сервантеса

Задача статьи – проанализировать составляющие элементы дискурса неволи в художественном наследии Сервантеса. В центре внимания – образ христианского пленника в мусульманском мире. Текстуальное изучение новеллы о «пленном капитане» из романа «Дон Кихот» и «назидательной новеллы» «Великодушный влюбленный» доказывает, что для Сервантеса годы, проведенные на алжирской каторге, стали плодотворным опытом, который предопределил некоторые важнейшие черты его мировосприятия и эстетики. Это была большая жизненная школа, в которой сформировались толерантное отношение Сервантеса к Другому, а также критическое мышление и христианский стоицизм.

Ключевые слова: неволя, конфликт цивилизаций, мультикультурность, Другой, активность женщины.

Павленко Ирина

**«Остави свѣтъ другимъ, и плачь въ пустыняхъ въ вѣкъ», ...
Гертруда: шекспировские героини в художественной системе
трагедии А.П. Сумарокова «Гамлет»**

В статье анализируются особенности интерпретации сюжета и образов героинь (Гертруды, Офелии) шекспировской драмы в одноименной пьесе создателя русской классицистической драматургии А.П. Сумарокова. Анализ пьесы «Русского Расина», оценки её современниками (М.В. Ломоносовым, В.К. Тредиаковским) позволили предположить: трансформации сюжета и характеров героинь обусловлены не только желанием писателя-классициста «исправить» произведение «дикаря», но и стремлением обосновать законность правления Елизаветы и в то же время предупредить об опасности морганатических браков, в результате чего к власти может прийти самозванец-тиран. Этими же причинами объясняется нарушение единства действия и торжество законности и добра в пятом акте трагедии теоретика русского классицизма. Образы героинь сумароковского «Гамлета» рассматриваются в контексте русской истории и социокультурной ситуации, сложившейся в эпоху правления Елизаветы Петровны, доказываемая закономерность мотива покаяния и удаления в пустынь (монастырь) Гертруды, её заботы о передаче престола сыну. Мысль о необходимости династической передачи власти привела к переосмыслению образа Офелии, которой уготована судьба добродетельной супруги законного просвещённого короля, потенциальной матери законных наследников трона. В статье рассматриваются также особенности имплицитного и эксплицитного проявления концепта изгнания в сюжете пьесы (пустынь как добровольное изгнание-покаяние Гертруды, возможность счастья в чужих землях для Гамлета и Офелии, попытки Гамлета

Резюме

изгнать из собственного сердца Офелию как дочь убийцы Полония и т. д.), анализируются причины долговременного изгнания самого произведения из репертуара русского театра во время правления Екатерины II.

Ключевые слова: А.П. Сумароков, русская версия «Гамлет. Трагедия», концепт изгнания, женские образы, Гертруда, Офелия.

Прушковская Ирина **Турецкий шекспировский дискурс**

В статье исследованы пути «вхождения» Шекспировского слова в турецкую культуру и литературу в частности. Выявлено, что ознакомление турецкого социума с творчеством Великого Барда состоялось прежде всего благодаря деятельности турецких переводчиков. Выявлено, что ослабление политических притеснений и активная европеизация турецкого общества, создание театральных союзов и театров способствовали представлению творчества Шекспира на турецкой сцене. Появление в Османском государстве в начале XX в. отдельных работ, поэтических произведений, посвященных великому драматургу, подтверждает, что творчество Шекспира постепенно находит отклик в турецком обществе. Проведенное исследование позволяет утверждать, что шекспировский дискурс имеет важную идейную, формирующую, эстетическую функции в турецкой культуре.

Ключевые слова: Шекспир, турецкая литература, перевод, театр, культура.

Лановик Марьяна, Лановик Зоряна **Украинский Гамлет как европейский прорыв национального самоопределения**

В статье на примере ряда художественных произведений (М. Рыльского, М. Бажана, О. Тарнавского и др.), научных (И. Франко, О. Тарнавского и др.) и публицистических (Д. Донцова, Е. Маланюка, М. Хвильового) трудов анализируется динамика и эволюция рецепции и интерпретации образа Гамлета и концепции гамлетизма в украинской литературе первой половины XX века. Прослеживаются разные уровни осмысления Гамлетовского дискурса в широком контексте исторических событий эпохи. Главное внимание обращено на специфику реинтерпретации концепции гамлетизма в украинской литературе диаспоры в её непрерывном диалоге с материковой литературой, а также на восстановление исторической правды в истории постановок драмы Шекспира на украинской сцене. Акцентируются причины запрета постановки «Гамлета» на украинском языке и значение театрального

Резюме

воплощения пьесы для утверждения европейского вектора развития украинской культуры.

Ключевые слова: гамлетизм, рецепция, украинский Гамлет, театральные постановки «Гамлета», Иван Франко, Евгений Маланюк, Остап Тарнавский.

Маринчак Виктор

Гамлетизм поэтической интенциональности В. Стуса: от утраты себя до самоизгнания

В статье рассматривается присущий творчеству В. Стуса гамлетизм как созвучность экзистенционального состояния и положения лирического героя с внутренним состоянием и поведением Гамлета. В пределах теории интенциональности литературного произведения гамлетизм рассматривается как состояние сознания (восприятия, переживания, понимания, воли). Концепт «гамлетизм» связан с феноменологической (эйдетической) редукцией – видением эйдоса как явленной сущности предмета, как его смысловой картины.

Интенциональность как творческая направленность и конституирование определенной предметности мотивируется значимостью того, на что она направлена. Эта значимость возрастает с углублением катастрофичности ситуаций, которые наблюдаются. Интенциональность такого типа связана с желанием воссоздать катастрофу, осознать, найти ее эйдос, создать ценностный синтез в ответ.

Катастрофичность, рубежность положения и состояния субъекта является отправной точкой гамлетизма Стуса. Эйдетически представленная катастрофа у него (как и у Гамлета) состоит в опустошении центра существования, в распаде целостного образа мира. В то же время возникает интенциональное состояние из-за потери самого дорогого, что переживается как потеря всего вообще. Поэтому субъекту не с чем отождествиться, вследствие чего возникает ощущение потери идентичности – у Стуса это «потеря самого себя», «деперсонализация души». Далее – отчуждение и одиночество, ибо в таком состоянии нет возможности и с кем-то отождествиться. На грани этих переживаний – «самоизгнание».

Именно так трактует себя стусовский гамлетизм, чтобы засвидетельствовать существующему миру его граничную неприемлемость в измерениях духовном, этическом, через наиболее общее постижение на уровне эйдосов и сверхзадач. Это конституируется при помощи ценностно значимых, содержательно обоснованных средств, укорененных в традиции, к которой принадлежали Гете, Валери, Элиот, Пастернак.

Стус избирает гамлетизм с учетом неразрешимости жизненных проблем и своей непоколебимости в противостоянии системе. Она же, оказавшись бессильной его подчинить, делается непримиримой по отношению к его присутствию в мире, ибо именно гамлетовское отрицание ее есть наиболее фундаментальным, связанным с центром духовной,

Резюме

экзистенциальной, социальной проблематики. Тот, кто это реализует, одновременно отрицает собственную периферийность, провинциальность, неполноценность. Этому украинскому поэту система не простила.

Ключевые слова: гамлетизм, интенциональность литературного произведения, феноменологическая редукция, эйдос, катастрофа, ценностный синтез, потеря идентичности, потеря самого себя, самоизгнание.

Лебединцева Наталья

Офелия как контекст: круг «вечного изгнания» в поэтической интерпретации О. Забужко

В статье исследуется специфика интерпретации образа Офелии в поэтической рецепции современной украинской писательницы Оксаны Забужко. Особое внимание обращено на восприятие изгнания как пребывания на границе и возможности пере/осмысления собственного экзистенциального опыта.

Предложен анализ трех поэтических текстов О. Забужко: «Монолог Офелии», «Офелия и "мышеловка"» и «Офелия – Гертруде». Мотив изгнания во всех трех произведениях приобретает коннотации бесконечной игры, замкнутости в написанной роли и нарастающего отчуждения от неё – и разворачивается в диахронической перспективе перманентного «изгнания» Офелии из её сценарного образа.

Совершаемая лирической героиней «автомаргинализация» открывает новую перспективу видения Офелии – сквозь её образ проступает современный культурный контекст, который выявляет экзистенциальный уровень художественного мира самой писательницы.

Ключевые слова: рецепция, актер, роль, идентификация, рефлексия, маргинальность, пьеса, отчуждение, преемственность, кризис идентичности.

Жлуктенко Наталия

Перечитывая «Цимбелин»: трансформация мотива изгнания и концепта власти

Пересмотреть рецепцию драмы «Цимбелин» обусловила необходимость отбросить стереотипы оценки позднего периода творчества В. Шекспира. Цель статьи – переоценить полемику вокруг этого текста в английской критике нач. XX века и интерпретировать его с современных позиций, в частности, на основе мотивной критики и экокритики. Доказано, что резкая критика «Цимбелина» создателем драмы идей Дж.Б. Шоу была обусловлена скорее конфликтом Шоу с английской театральной традицией прошлого, а не самим текстом. Театральная практика середины и второй половины XX в. (Х. Гренвилл-Баркер) благодаря модернизации постановок удачно раскрывала в «Цимбелине» основные творческие коды Шекспира.

Резюме

Шекспир трансформировал в тексте «Цимбелина» мотив изгнания, из ключевого композиционного приема превратил его в пластичную форму испытания героев на многих уровнях конфликта. Изменен также концепт власти – обратившись к возможностям формы пасторали, автор избрал преемниками Цимбелина возвращенных ему сыновей не только как законных наследников, а как личности, которые в жизненных испытаниях способны соотносить свои желания с ценностями природной гармонии и морали.

Ключевые слова: Шекспир, драма «Цимбелин», мотив изгнания, концепт власти, экокритика.

Соколянский Марк **Между Сциллой архаичности и Харибдой модернизации** **(о сложностях современной интерпретации Шекспира** **на сцене и на экране)**

В статье рассматриваются некоторые проблемы интерпретации шекспировской драматургии на театральной сцене и на экране. Труднейшей задачей для современных постановщиков и исполнителей является необходимость уберечься от двух крайностей – буквалистской архаизации, с одной стороны, и с другой – чрезмерного приближения антуража спектаклей и фильмов, а также актёрского исполнения к новейшему жизненному опыту зрителей. На примерах из практики театра XIX–XX вв. и кинематографа утверждается важность соблюдения чувства художественной меры, дабы при бережном отношении к шекспировским слову и мысли донести их до современной аудитории, не допуская вульгарной модернизации классических произведений.

Ключевые слова: драматургия В. Шекспира, театр, кинематограф, буквалистская архаизация, модернизация классических произведений.

Торкут Наталия **Антропокреативный потенциал изгнания: уроки Шекспира**

В центре внимания статьи – концептуальное поле художественного осмысления изгнания в произведениях В. Шекспира. Автор акцентирует внимание на созвучности некоторых идей ренессансного драматурга с интеллектуальными рефлексиями современных теоретиков изгнания, в частности Ю. Кристевой (потеря языка как наиболее трагичный атрибут изгнания), Э. Саида (рост национального сознания как продуктивный фактор противодействия разрушительной силе изгнания; отождествление изгнания со смертью; продуктивная сила изгнания), Ч. Милоша (изгнанническая энергия как источник силы).

Резюме

В процессе исследования выделены и проанализированы смысловые матрицы художественного осмысления изгнания в произведениях Шекспира, а также рассмотрен их антропокреативный потенциал. Под антропокреативным потенциалом предложено понимать способность определенного феномена культуры стимулировать (провоцировать, запускать, подпитывать) развитие рефлексивной настроенности человека, что помогает ему преодолевать экзистенциальное отчаяние во время сложных испытаний и придает ту животворную духовную силу, которую христианский мыслитель Пауль Тиллих назвал «мужеством быть (courage to be)».

Присутствующие в драматургии Шекспира три смысловые матрицы (изгнание как трагическая потеря того, что является онтологически и аксиологически значимым для индивида; стратегии переживания изгнания; природа конфликта изгнанника с тем окружением, которое его изгоняет) ставят перед реципиентом целый ряд сложных философских вопросов, стимулируют развертывание стихии мысли, подпитывают интеллектуальные рефлексии. Именно в этом и состоит основной урок Шекспира, который предпочитает очерчивать сложные жизненные ситуации, побуждать к размышлениям, но избегает однозначных вердиктов и простых решений.

Ключевые слова: Вильям Шекспир, изгнание, изгнанник, концептуальное поле, смысловая матрица, антропокреативный потенциал, «Ричард II», «Кориолан», «Ромео и Джульетта».

Ковбасенко Юрий

«Сыны вечности и славы»: мотив “*exegi monumentum*” в творчестве В. Шекспира и его последователей

В статье с учетом концептуальных положений “теории канона” (“Canon Theory”) в компаративном аспекте рассмотрены специфика, основные закономерности и результаты авторефлексии, самооценки собственного творчества писателями, находящимися в центре национальных (и мирового) литературных канонов и чье творчество избежало забвения на протяжении веков (Квинт Гораций Флакк, Вильям Шекспир, Джон Мильтон, Пьер Ронсар, Роберт Бернс, Адам Мицкевич, Шарль Бодлер, Александр Пушкин, Тарас Шевченко, Максим Рыльский и др.).

В частности, внимание уделено двум ведущим векторам в самооценке значимости творчества упомянутых авторов: эстетическом (поэтическая плоскость, художественная новизна творчества, ее отличие от доминирующей традиции и т. п.) и морально-этическом (заслуги художника перед народом, его позиция по острым проблемам современности). Кроме того, прослеживается специфика реализации инвариантного мотива Горация «*Exegi monumentum*» в национальных вариантах литератур в зависимости от доминирующего или поработанного статуса нации.

Ключевые слова: литературный канон; авторефлексия; прототекст; интертекст; аллюзия; реминисценция.

Коломиец Лада

Украинский Шекспир как опыт пресуществления родного языка

В статье рассматривается история украинских переводов пьесы Вильяма Шекспира «Гамлет» в контексте формирования канона зарубежной классики, в котором Шекспир занял самое важное место, поскольку переводами его произведений с последней четверти XIX века и до сегодняшнего дня измерялась стилистическая зрелость украинского языка. Освещаются принципиальные позиции переводческой программы писателей-народников конца XIX в., неоклассиков и деятелей национально-культурного ренессанса 1920-30-х годов, их учеников и последователей, шестидесятников, восьмидесятников и постмодернистов 2000-х годов. Доказывается мысль, что в XX веке происходит смена парадигм в отношении к произведениям Шекспира от подражания-переработки к стилистически адекватному, полноценному переводу. Однако в начале XXI века особенная смешливая модальность стиля и стратегия игривого одомашнивания частично возвращается, и в том числе в переводы Шекспира. Увязывается эта «неокотляревщина» с метафизическим бунтом против провинциальной скромности, стыдливости, неоригинальности украинского словесного искусства в эпоху позднего советского колониализма. К анализу применяется концепция перевода как сущностного превращения переводящего языка, предложенная британским переводоведом Тео Германсом, который рассматривает перевод сквозь призму христианской доктрины пресуществления (трансубстанциации), в отличие от общепринятой концепции перевода как трансформации.

Ключевые слова: «Гамлет» Шекспира, неоклассики, стилистически адекватный перевод, пресуществление (трансубстанциация) переводящего языка, сосуществование (консубстанциация) переводящего языка, неокотляревщина.

Стефанова Калина

**«Шекспир с балтийским акцентом». Заметки о новой книге
Гуны Зелтины и феномен Балтийского театра**

В статье представлена недавно опубликованная книга Гуны Зелтины «Шекспир с балтийским акцентом» (SHAKESPEARE With a Baltic Accent), которая уже успела получить награды и стать номинантом многих премий. Однако, эта публикация – не простое ревью, а попытка посмотреть на книгу сквозь призму и в контексте феномена Балтийского театра, обращая внимание на его основные черты.

Ключевые слова: Шекспир, Гуна Зелтина, презентация книги, феномен Балтийского театра.

Лановик Зоряна

Разговор с Гамлетом и не только (размышления о сборнике поэзии Войцеха Пестки «Завтрак с Гамлетом» в переводе Василя Слапчука [Луцьк: Твердиня, 2016. – 96 с.]

В рецензии анализируются основные философско-эстетические и поэтологические доминанты сборника поэзии польского писателя Войцеха Пестки «Завтрак с Гамлетом» в украинском переводе Василя Слапчука. Основное внимание уделено рецепции и реинтерпретации гамлетовского дискурса в структуре сборника и его трансформации с учетом мировоззрений автора и переводчика. Очерчено, как жизненный опыт определяет границы художественной реинтерпретации сюжета шекспировской драмы. На основе предисловия переводчика моделируются разные варианты читательской рецепции сборника (в ракурсах экзистенциализма, модернизма, постмодернизма).

Ключевые слова: Войцех Пестка, «Завтрак с Гамлетом», Василь Слапчук, перевод, гамлетовский дискурс, художественная реинтерпретация, читательская рецепция.

Відомості про авторів

Жлуктенко Наталія Юріївна – кандидат філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Ковбасенко Юрій Іванович – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ).

Коломієць Лада Володимирівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Лановик Зоряна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль).

Лановик Мар'яна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль).

Лебединцева Наталія Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант, доцент кафедри української філології, теорії та історії літератури Чорноморського національного університету імені Петра Могили (м. Миколаїв).

Маринчак Віктор Андрійович – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри російської мови

Відомості про авторів

Філологічного факультету Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (м. Харків).

Михед Тетяна Василівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Павленко Ірина Яківна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Потніцева Тетяна Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Пронкевич Олександр Вікторович – доктор філологічних наук, професор, директор Інституту філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили (м. Миколаїв).

Прушковська Ірина Віталіївна – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри тюркології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Соколянський Марк Георгійович – доктор філологічних наук, професор, член Міжнародної Шекспірівської Асоціації (ISA), член редколегії журналу „Multicultural Shakespeare“ та редакційних рад журналів „Zagadnienia Rodzajow Literackich“ та „Toronto Slavic Quarterly“ (м. Любек, Німеччина).

Стефанова Калина – професор театрознавства Національної академії мистецтва театру і кіно (NATFA) в Софії, театральний критик (м. Софія, Болгарія).

Відомості про авторів

Стріха Максим Віталійович — доктор фізико-математичних наук, с. н. с., перекладач, письменник, заступник Міністра освіти і науки України (м. Київ).

Торкут Наталія Миколаївна — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету, науковий керівник Лабораторії ренесансних студій, директор Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

Михед Тетяна. Квантизація топосу “exile” в художньому просторі трагедій Вільяма Шекспіра. 3

Потницева Татьяна. Мотив изгнания из рая в английской ренессансной драме (К. Марло «Трагедия Дидоны, царицы Карфагена»). 17

Пронкевич Олександр. Досвід алжирської неволі в художньому доробку Сервантеса. 31

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Павленко Ірина. «Остави свѣтъ другимъ, и плачь въ пустыняхъ въ вѣкъ», ... Гертруда: шекспировские героини в художественной системе трагедии А.П. Сумарокова «Гамлет» 47

Прушковська Ірина. Турецький шекспірівський дискурс. 63

Лановик Мар'яна, Лановик Зоряна. Український Гамлет як європейський прорив національного самовизначення. 74

Маринчак Віктор. Гамлетизм поетичної інтенціональності В. Стуса: від самовтрати до самовигнання. 108

Лебединцева Наталія. Офелія як контекст: коло «вічного вигнання» у поетичній інтерпретації О. Забужко. 121

III. Свіжий погляд на давні тексти

Жлуктенко Наталія. Перечитати «Цимбелін»: трансформація концепту влади та мотиву вигнання. 135

IV. Полемічна трибуна

Соколянский Марк. Между Сциллой архаичности и Харибдой модернизации (о сложностях современной интерпретации Шекспира на сцене и на экране). 146

Торкут Наталія. Антропокреативний потенціал вигнання: уроки Шекспіра.	161
Ковбасенко Юрій. «Сини вічності і слави»: мотив “ <i>exegi monumentum</i> ” у творчості В. Шекспіра та його наступників.	196
V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів	
Коломієць Лада. Український Шекспір як досвід <i>переісточення</i> рідної мови.	210
VI. З майстерні художнього перекладу	
Джеффри Чосер. Кентерберійські оповідки. Оповідь Лицаря. <i>Пер. Максим Стріха.</i>	235
VII. Рецензії, огляди, повідомлення	
Stefanova Kalina. <i>SHAKESPEARE With a Baltic Accent.</i> Notes on the New Book by Guna Zeltina and the Baltic Theatre Phenomenon.	267
Лановик Зоряна. Розмова з Гамлетом і не тільки (роздуми про збірку поезій Войцеха Пестки «Сніданок з Гамлетом» у перекладі Василя Слапчука [Луцьк: Твердиня, 2016. – 96 с.]).	274
Summaries (англійською мовою)	289
Резюме (російською мовою)	298
Відомості про авторів	307

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 25-26

Технічний редактор Ю. І. Черняк
Оригінал-макет Ю. І. Черняк
Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К”

Контактний телефон редакції “Ренесансних студій”: (061) 220-09-08
Електронна пошта: renaissance@zhu.edu.ua; lrs_info@meta.ua

Підписано до друку 17.11.2016 р.
Формат 60х90/16. Папір офсетний. Друк різнографний. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 19,9. Наклад 200 пр. Зам. №.

Видавництво

Класичного приватного університету

Свідоцтво Державного комітету телебачення і радіомовлення України
про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія Дк № 2041 від 22.12.2004 р.

Виготовлено на поліграфічній базі Класичного приватного університету
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70 б

Віддруковано в ТОВ «Роял Принт»

вул. В. Ларіонова, 145, м. Дніпропетровськ, 49052

тел.: (056)794-61-04(05)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

серія ДК № 4765 від 04.09.2014.