

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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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 efsesine.
Ne muhteşem, ne derin bir mehabet-i takdir,
Yeter bu İngiliz'in ilme aşkını tasvir.*

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

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*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-/siralasayfa-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, відзеркаленням 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 – вмируща, 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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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 призвичаюється 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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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.*