

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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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 достоменно 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 постолох» (газ. «Киевлянин»,

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

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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 різномодністю 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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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, просвітолюбиво 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 лицемерства у мистецтві, водночас проти приписів, якими має керуватися письменник: «*Не слухай, принце, непотрібних слів / Улєсливо-брєхливого 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 кричує 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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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 віцмундир). 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. «Часопростір, 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, грибокком, 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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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 межовій 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 марши
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 рудокон
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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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-вісниківівці. Найбільшою мірою вона окреслена і зреалізована у доробку одного із найяскравіших представників «вісниківівської 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 ХХ 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-більшевицьким 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. ХСVII. – 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 («покиваніє 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» залишалось 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: котрий вік бездержавного безправ'я, тюрем і заборон, циркулярів і приписів згори? котрий 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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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 стених*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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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: Спомини / Передм. М. Ільницького. – Львів : Просвіта, 1995. –С. 99-100.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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 почуванням гордості доводив, що він дозрів до того, щоб стати на рівні побіч західноєвропейських театрів»⁵⁴.

Особливу увагу дослідника звернено на ті відгуки, які були оприлюднені 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 советської 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.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

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 йшла 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,

навітлювані на екрані мозку,

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

⁶⁴ Там само. – С. 124.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*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: УПІ 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.