

УДК: 82.111+821.161.2 Шекспір, Вовк

Смольницька Ольга
(Київ)

**Шекспірівський міф у вибраній творчості
сучасних українських поетів
(на прикладі Нью-Йоркської групи):
компаративний аналіз**

У статті розглядається компаративний аспект шекспірівського міфу як переосмислення класичних сюжетів, образів, символів на прикладі вибраної творчості поетів Нью-Йоркської групи. До уваги беруться вірші української письменниці в Бразилії Віри Вовк, українського письменника у США Богдана Рубчак, а також експериментально – поезії авторок українського походження Анни Ахматової та Ірини Гончарової. Подано гамлетіану всіх чотирьох поетів, розкрито український і бразильський контексти новоствореного образу Гамлета. Аналізується міфологічний підтекст «Гамлета». Для порівняння задіюються трагедія «Ромео і Джульєтта» та «Венеціанський купець» як матеріал вибраних поезій Віри Вовк. У зіставленні з оригіналами аналізується мотивація вчинків героїв, порівняно різні переклади ключових реплік, необхідних для дослідження. Сюжет «Гамлета» зіставляється з давньогрецьким міфом про трагедію роду Атреїв. Робота має теоретичне і практичне значення.

Ключові слова: Шекспір, Віра Вовк, Богдан Рубчак, Нью-Йоркська група, переклад, міф, алюзія, компаративний аналіз.

Сучасне українське шекспірознавство плідно розвивається і як теоретичне, і як практичне, часто – із задіянням перекладацьких методик (Л. Коломієць, Т. Некряч, М. Стріха, Н. Торкут та ін.), причому є підстави стверджувати про невпинне залучення ним

здобутків перекладознавства, психології, філософії, педагогіки тощо. Шекспірівська проблематика нерідко актуалізується при аналізі навіть тих творів, що належать іншим епохам і культурам, зокрема, українській. Так, перспективний компаративний підхід у новітньому вивченні шекспірознавства, причому у річищі міфології з огляду на складність і насиченість шекспірівських текстів. Ці спроби вже успішно здійснювалися (докладніше про міфи у творах В. Шекспіра та фрейдистська інтерпретація, у тому числі, мотивація трагічного кінця Офелії – у монографії Н. Зборовської (1962–2011) «Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури», 2006; нарис українського шекспірознавства і експериментального обігрування образу Гамлета¹).

На цій підставі у річищі міфологізму та неоміфологізму цікаво розглянути шекспірівський міф у поезіях авторів Нью-Йоркської групи (НЙГ). Зокрема, це українська письменниця, перекладачка, науковець, мисткиня і культуртрегер у Ріо-де-Жанейро Віра Вовк (далі ВВ, автонім Віра Лідія Катерина Селянська, або Віра Остапівна Селянська, Wira Selanski, 1926 р. н., Борислав, з 1939 р. в еміграції) і український поет та науковець Богдан Рубчак (далі БР, 1935 р. н., Калуш, Прикарпаття, з 1948 р. – США). Творчість названих поетів уже аналізувалася в Україні – або в контексті НЙГ, або кожного індивідуально: літературознавчо, лінгвістично чи біографічно (Н. Анісімова, О. Астаф'єв, О. Бровко, Ю. Григорчук, А. Дрозда, І. Жодані, І. Калинець, Н. Колісниченко-Братунь, М. Коцюбинська, С. Майданська, Н. Науменко, С. Ожарівська, Т. Остапчук,

¹ Смольницька О. Трансформація аристократичного жіночого образу в любовній ліриці англійських поетів доби пізнього Ренесансу і бароко: практичний аспект / О. О. Смольницька // Сучасні дослідження з іноземної філології : Зб. наук. праць. – Ужгород, 2017. – Вип. 15. – С. 153-169.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

А. Понасенко, В. Просалова, Г. Сюта, Л. Тарнашинська, В. Шевчук та ін.), в США (Б. Бойчук, Г. Грабович, Л. М. Залеська Онишкевич) та в Польщі (Т. Карабович), але існують аспекти, що вимагають контекстуального і компаративного висвітлення.

Мета статті – аналіз шекспірівського міфу на прикладі вибраних поезій ВВ і БР. Відповідно мета передбачає такі **завдання**: 1) окреслити гамлетівську проблему переломних періодів українського перекладознавства та вітчизняної інтелігенції взагалі; 2) дослідити трагедію «Гамлет» у компаративному аспекті, узявши за основу міф; 3) відповідно до здійсненого аналізу розглянути образи Джульєтти, Порції і Гамлета у ВВ та Гамлета у БР, а також розширити шекспірознавчий дискурс матеріалом інших українських поетів.

Незважаючи на те, що це суперечить хронології написання шекспірівських п'єс (приблизно 1594–1595 рр. – «Ромео і Джульєтта», 1596 р. – «Венеціанський купець», 1600 – 1601 рр. – «Гамлет»), варто спочатку проаналізувати мотиви «Трагічної історії Гамлета, принца данського», навівши український контекст. До того ж, гамлетіана ширше висвітлена в українській культурі – у тому числі НІГ.

Гамлетівська проблема постає на переломі епох та у поворотні моменти, причому як індивідуально, так і у загальному масштабі. М. Стріха здійснив аналіз українських перекладів знаменитої гамлетівської репліки (I, 5) “*The time is out of joint; O cursed spite, / That ever I was bom to set it right!*”², назвавши ці слова «життєвим кредо гуманіста»³. Складність перекладу цієї фрази

² *Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark / W. Shakespeare // The Complete Works of William Shakespeare / The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd. – London : Harper Collins Publishers, 2006. – P. 1091.*

³ *Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. – К. : Факт – Наш час, 2006. – С. 260.*

полягає і в афористичності, і у «спокійній рішучості» Гамлета⁴ – отже, для адекватного відтворення слід працювати над цим текстом не тільки лексично, але й філософськи, тобто перекладач сам має бути Гамлетом – інша річ, що кожна епоха пропонує свої проблеми та варіанти їхнього розв’язання; текст трагедії може сприйматись як конструкція, але і як ключ до перемоги або передбачення ситуації. На думку М. Стріхи, найточніше – і формально, і змістовно – афоризм перекладений Г. Кочуром: «Звихнувся час наш. Мій талане клятий, / Що я той вивих мушу направляти!»⁵, причому одна з причин досконалості полягає і в тому, «що в цій репліці закодоване і його власне [Кочурове. – **О. С.**] життєве кредо»⁶. Історичний досвід і культурний контекст демонструють, що ідеали Ренесансу виявилися сув’язю до нових поколінь, у тому числі ХХІ ст., отже, є підстава стверджувати про універсалізм згаданого кредо. Ці слова можна назвати принципами справжнього інтелігента й інтелектуала – у тому числі інший афоризм, який належить Марцеллу, дія перша, сцена 4: «Якась гнилизна в Данськiм королівствi»⁷ (пер. Гр. Кочура, у Л. Гребінки: «В державі датській завелась гнилизна»⁸ (тут і далі, окрім коментованих, переклад цієї трагедії Л. Гребінкою), причому «держава данська» може означати і світ або епоху взагалі.

Згадане кредо стосується творчості ВВ. Прикметно, що ВВ активно спілкувалася з шістдесятниками (причому

⁴ Там само. – С. 261.

⁵ Шекспір В. Гамлет, принц данський [Пер. Гр. Кочур] / Вільям Шекспір / З англійської драматургії // Кочур Г. П. Друге відлуння: Переклади / Авт. передм. М. О. Новикова / Григорій Кочур. – К. : Дніпро, 1991. – С. 440.

⁶ Стріха М. Цит. вид. – С. 262.

⁷ Шекспір В. Гамлет, принц данський [Пер. Гр. Кочур]... – С. 433.

⁸ Шекспір В. Гамлет, принц датський [Пер. Л. Гребінка] / Вільям Шекспір // Шекспір В. Твори в 6-ти тт. – Т. 5 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексєєнко, Н. Модестової та Д. Наливайка. – К. : Дніпро, 1986. – С. 26.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

і приїжджаючи до України), а також підтримувала контакт з Гр. Кочуром. Це пояснюється об'єднанням українських інтелектуалів, духовної аристократії, близької принципами ВВ. Тут варто назвати постійне самопізнання, активну життєву позицію, стоїцизм. Тезу про час, який «звихнувся», нагадує неодноразово повторюваний вислів ВВ про «наш на ганчірки розтерзаний світ»⁹; як порятунком, відновлення колишньої гармонії письменниця пропонує християнський світогляд, вимогливість до себе – у тому числі до власних текстів, відточування форми і змісту, прагнення передавати «не тільки оригінальну думку чи цікавий образ, але сутність, де не можна викинути жодної протинки»¹⁰. Прагнення рівноваги споріднює ВВ з нео-класиками, хоча її творчий метод надзвичайно широкий, причому без прямих впливів, тут скоріше несвідомі елементи таких течій, стилів, напрямів, шкіл та ін.: неоміфологізм, магічний реалізм, символізм, сюрреалізм (хоча авторка не дотримується автоматичного письма¹¹), тощо.

Можна виокремити тяглість гамлетівського міфу в культурі до ХХІ ст. Але цікавий факт, що в самій трагедії «Гамлет» закодовані імпліцитний міф, або міфеми. По-перше, з реальної скандинавської події (зафіксованій у хроніці Саксона Граматика) про Амлета, Фенго, Геруту та ін. Шекспіром створено міф (хоча сюжетно і текстологічно як «Сага про Амлета» з «Діянь данів»), так і трагедія багато у чому збігаються), оскільки персонажам приписано іншу мотивацію вчинків і, відповідно, інший світогляд. По-друге, у тексті можна спостерегти архетиповий мотив родинної помсти, наявний у багатьох міфах – наприклад, у трагедії роду Атреїв. Так, поведінка

⁹ Лист Віри Вовк Ользі Смольницькій від 24 вересня 2011 р. (З особистого архіву Ольги Смольницької).

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само.

Гамлета нагадує Орестову схему, оскільки давньогрецький герой убив свою мати (Клітемнестру) і її коханця за підступно вбитого батька (царициного чоловіка Агамемнона). У Шекспіра Клавдій – брат короля, у міфі це Егісф, що був Агамемнону двоюрідним братом. Причетність до вбивства лежить на Гертруді (а у міфі Клітемнестра власноручно вбила Агамемнона).

На жаль, переклади цього здебільшого не передають: у Л. Гребінки розкаяна королева відповідає на синові звинувачення: «Звернув мені ти очі в глиб душі: / У ній тепер я чорні плями бачу» (дія третя, сцена 4)¹², у Гр. Кочура: «Мене ти змусив заглянути в душу, / І там я бачу стільки чорних плям»¹³, тоді як в оригіналі: “*Thou turn'st mine eyes into my very soul; / And there I see such black and grained spots*”¹⁴. *Grained* – багатозначний епітет: «зернистий», «фарбований (під дерево/мармур)», тощо. Але тлумачення цієї лексеми можна відтворити як «фарбований червцем (кошеніллю)», “*a variety of red dye*”¹⁵, тобто плями – яскраво-червоні, а отже, криваві, причому кров проникає до самої сутності (адже *grain* – синонім до *kernel*, зерно, ядро)¹⁶). Ця кров не просто наявна як минуле, а й волає про помсту. Українською *grained* можна відтворити і як «червоний», і як «кривавий», і як «багрянний» (варіюючи відтінки червоного, наголошуючи на яскравості: «шарлатний», «шарлаховий», «червоногарячий» тощо, причому конотація має бути тривожною).

На цій проблемі – компактності англійської мови – наголошував Корній Чуковський («Высокое искусство»),

¹² Шекспір В. Гамлет, принц датський [Пер. Л. Гребінка]... – С. 72.

¹³ Шекспір В. Гамлет, принц данський [Пер. Гр. Кочур]... – С. 489.

¹⁴ Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark... – P. 1108.

¹⁵ Hamlet. ACT III SCENE IV. – Available at: http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet_3_4.html. – Accessed: 14.02.2017.

¹⁶ Ibid.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

аналізуючи переклад М. Лозинського: скутий еквілінеарністю, перекладач випустив у репліці королеви епітети, через що постраждав зміст: «В подлиннике, например, королева прерывает филиппику Гамлета следующим знаменательным возгласом: «Ты направляешь мои глаза в мою душу, и там я вижу такие черные и красные пятна». Какая, спрашивается, этому возгласу будет цена, если из него выбросить *красные* пятна? Ведь ими королева свидетельствует о своем кровавом преступлении. Между тем их-то и нет в переводе.

*Ты обратил глаза мне прямо в душу,
И в ней я вижу столько черных пятен...*¹⁷.

Звичайно, можна «чорні плями» сприймати як натяк на «чорну душу» або на «чорну справу» (злочин), але прямої вказівки на роль Гертруди у вбивстві тут не помітно. З прикладною метою є спроба відредагувати (обома мовами) перекладені рядки – показати, що Гамлет як ожиле сумління звернув королеві у душу очі *її самої*, а не *свої* (тоді як у цитованих еквілінеарних перекладах не сказано, чий зір мається на увазі, і виходить, що це очі самого Гамлета¹⁸; у перекладі Гр. Кочуром першого рядка такого *misunderstanding* не спостерігається): «Мені мій зір ти в душу обернув: / В ній стільки плям, і чорних, і багряних», або: «Мой взор ты обратил мне прямо в душу: / В ней столько пятен, черных и кровавых», хоча наведені пропозиції експериментальні й аж ніяк не досконалі. Так, російською *grained* можна передати і як «алый», архаїзовано – «рдяный», виникає асоціація про труп, закипілий кров'ю (тобто засохла кров таки «зерниста»). Епітет «кривавий» розрахований на аудиторію, адже слухачі мали (і мають) миттєво здогадатися про

¹⁷ Чуковский К. Высокое искусство / Корней Чуковский // Чуковский К. Собрание сочинений в 6-ти т. – Т. 3. – М. : Художественная литература, 1966. – С. 452.

¹⁸ Там само.

причетність королеви до вбивства. Отже, репліка Гертруди – це не риторичне каяття, а свідчення про злочин (можливо, мимовільне, від сильного емоційного враження).

Інший момент. Гамлет звинувачує Гертруду в кровозмісному зв'язку. Тут можна згадати й історію царя Ірода Антипи, який узяв шлюб з Іродіадою, дружиною свого зведеного брата Філіппа, і пророк Іоанн викривав це як кровосуміш. Ці сюжети об'єднує те, що обидва негативні герої спочатку вступили у незаконний зв'язок з дружинами своїх родичів, і лише після злочину офіційно взяли шлюб. У Гамлета є друг Гораціо – в Ореста це Пілад (звідси крилатий вислів про нерозлучних друзів «Орест і Пілад»). Роль Електри певною мірою виконує Офелія – але в Шекспіровій інтерпретації це скоріше туга за несправдженою Електрою. Якщо розглядати «Гамлета» за старозавітною моделлю, то родова помста, або повстання синів (тут – сина) на батька (квазібатька – Клавдія) також помітна. Тінь батька Гамлета – виразник несвідомого (архетип Тіні за К.Г. Юнгом). Аполлон промовляє до Ореста вустами дельфійського оракула про необхідність помсти і покару, якщо герой цього не здійснить. Отже, в обох текстах наявний певний перегук. Про це свідчать навіть деякі деталі: Орест, як будь-який чоловік високого походження в Елладі, пройшов курс наук, і врешті героя, невпізнаного іншими, упізнає старий учитель; Гамлет повернувся з Віттенберзького університету, де отримав, звичайно, класичну освіту. В обох творах головні герої розглядаються не як юнаки, а як зрілі мужі (згідно з вимогами тієї доби). Зрозуміло, що у Шекспіра прозорі альянзи на сучасну йому добу й навіть на конкретну (не з'ясовану досі) персоналію. Герої трагедії не дарма «в одинадцятому столітті зайняті ренесансними пошуками себе... Ельсінор реальний був

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

зовсім інший»¹⁹, отже, це умовна Данія, і середовище не язичницьке (слід врахувати й те, що дани хрестилися пізніше, аніж інші скандинави).

На думку фахового англіста, перекладачки, тримовної письменниці Ірини Гончарової (Київ), Тінь батька Гамлета – це Бог-Отець, сам Гамлет – Бог-Син (звідси його смерть – офіра), Гораціо – один з апостолів, Офелія може розглядатись як Марія Магдалина, Полоній – хтось з несправедливо вбитих священиків (гіпотези висловлені у приватному повідомленні 2016 р.). Прикладів останнього можна навести багато, згадуючи й просто зверхників – наприклад, каменування Адонірама, начальника над податями (3 Цар. 10 : 18). Полоній виступає як підставна особа (Гамлет убиває його, схованого, гадаючи, що це Клавдій) – Адонірам виступив посередником від царя, Ровоама, бажаючи перемовин з десятьма колінами Ізраїлевими, які повстали на правителя.

Якщо розвивати цю логіку, то прихід Фортінбраса – це панування Нового Завіту (милосердя) над Старим (кров'ю). Отже, фінал побудований на милосерді. Також цікава деталь: якщо Орест убиває Егісфа під час жертвопринесення, то Гамлет нездатний вбити Клавдія, доки той молиться, бо інакше розкаяна душа потрапить до раю, а нерозкаяний та непростений перед смертю батько принца змушений горіти у пеклі. Антична і біблійна (особливо старозавітна) база були необхідними атрибутами сучасних Шекспіру освіти, культури тощо, тому виявлялись як паттерни у творчості й несвідомо. Звичайно, тут не йдеться про цілковите наслідування міфу – у цьому й полягає складність трагедії «Гамлет».

¹⁹ Камертон настрою : радіопередача – бесіда про V Міжнародну наукову конференцію «Вільям Шекспір і дискурс вигнання»: 7 жовтня 2016 р. на 21.20, повтор 9 жовтня 2016 р. на 18.40 [інтерв'ю О.Б. Гладій з М.В. Стріхою]. – Аудіофайл. (З особистого архіву Максима Стріхи).

Гамлетіана певною мірою наявна у творах пізніших епох – наприклад, у романі Анатолія Франса «Боги прагнуть» (1912): прямо ототожнюючи трагедію Еваріста Гамлена з міфом про Ореста (символ – картина художника), а Елоді – з Електрою, автор так само, як і Шекспір, змальовує нереалізованість Аніми: на відміну від Електри в оригіналі, ні Офелія, ні Елоді нездатні до кінця врятувати Гамлета/Еваріста. Мотив крові наявний у всіх трьох джерелах: міфі, трагедії «Гамлет» і романі. Так само тут показана ілюзія – сподівання на очищувальну функцію крові. Так, мрійний митець Еварист стає членом революційного трибуналу, вірячи в очищення терором і прагнучи врятувати націю. Отже, і цей герой накладає на себе місію – «виправляти вивих» часу, і в обох персонажів ця місія виявляється понад їхні сили. Таким чином, в А. Франса міф про Ореста і Електру *явний*, міф про Гамлета – *імпліцитний*.

Слід зазначити, що трагедія персонажів усіх трьох перелічених джерел полягає у фатумі, у тому, що в інший спосіб неможливо досягти мети (прикметно, що в усіх названих текстах ідеться про порятунок, а також є конфлікт з матір'ю – прямо чи зашифровано, алегорично, метафорично). Як і Гамлет, Еварист гине (на гільйотині), і з цією смертю закінчується терор.

Можна виокремити й спільний для всіх цих джерел мотив безумства: Орест – Гамлет – Еварист; Офелія божеволіє, а Елоді близька до безуму, заражаючись ним від коханого, як жертва масової істерії чи масового психозу: у сексуальному екстазі вона, «вакханка», вимагає від Еваріста, щоб він послав і її на гільйотину, як усіх своїх жертв²⁰. У трьох названих джерелах – типова психоаналітична модель (укорінена у міфі): поєднання

²⁰ Франс А. Боги жаждут / Анатоль Франс // Великой французской революции посвящается : Сборник : Пер. с фр. / Вступ. статья В. Седых ; Коммент. С. Брахман. – М. : Худож. лит, 1989. – С. 409.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Еросу і Танатосу. Те ж саме стосується образів Офелії/Елоді: перша має неплатонічні стосунки, у сцені божевілля мішає пісні з танатологічним та еротичним змістом і, урешті-решт, гине (прикметно, що для вінків обирає рослини із сексуальною і водночас танатологічною символікою – це квіти, *«Що грубі пастухи йменують бридко, / Стидні дівчата ж звать мертвецьким пальцем»*²¹ (дія четверта, сцена 4); друга, Елоді, і духовно, і неплатонічно кохає головного героя, заплямованого вбивствами (хоча, на відміну від Гамлета, Еварист власноруч не вбивав), але після його страти знаходить собі іншого коханого, причому тілесно (душевно ж вона, вочевидь, віддана покійному Еваристу).

Інший приклад – лірика Анни Ахматової (з огляду на українське коріння Ганни Горенко). Її відомий вірш *«To The Londoners»* (1940) нав'язаний Другою Світовою війною, текст – апокаліптичний, і в епіграф не дарма винесено цитату з Об'явлення, що у перекладі І. Огієнка: *«І сталась на небі війна», «І сталась на небі війна: Михаїл та його Анголи вчинили зо змієм війну. І змії воював та його янголи, та не втрималися, і вже не знайшлося їм місця на небі»* (Об'яв. 12 : 7–8). Для ліричної героїні війна – *«двадцять четверта драма Шекспіра»*, яку *«часу безпристрасна пише рука»*²² (тут і далі переклад вірша мій. – **О. С.**). Людині ХХ ст. пропонується вибір: або вічне мистецтво (від якого можна абстрагуватися, не застосовуючи до реальності), або бачити реальність як є: *«Краще хай Гамлета, Цезаря, Ліра / Нам прочитає свинцева ріка; / Краще сьогодні голубку Джульєтту / Співом щемким проводжати в труні, / Чи зазирати у вікна Макбету / З найманним вбивцею в миті страшні...»*²³.

²¹ Шекспір В. Гамлет, принц датський [Пер. Л. Гребінка]... – С. 97.

²² Ахматова А. To The Londoners [білінгва] / Анна Ахматова / З російської переклала та прокоментувала Ольга Смольницька. – Автор. комп. набір. – К., 2013. – С. 2. (З неопублікованого архіву Ольги Смольницької).

²³ Там само. – С. 3.

Лірична героїня (у тексті – без гендерних ознак, просто універсальний представник людства або епохи), як біблійний пророк /пророчиця, жахається власному видінню, але попереджає сучасників про трагедію: *«Только не эту, не эту, не эту, / Эту уже мы не в силах читать!»*²⁴. Цей вірш можна назвати передчуттям, поетичною профетичністю – і пророцтво Ахматової справдилося вже наступного року, 1941. Водночас цей вірш можна назвати виявом синдрому Кассандри.

У ХХІ ст. гамлетівський міф постає так само переосмислено, причому іронізовано, але ця іронія не заступає загальної трагічності. Так, у новому неопублікованому вірші ВВ «Гамлетові на день народження» (2017) текст може бути віднесений до універсальної постаті, а не тільки шекспірівського прототипу:

*Я хотіла подарувати тобі ажурне небо,
Але в тебе краще, з кучерявими хмарами.
Бажала віддати тобі всі африканські фіялки,
Але в тебе цвітуть пахучі, а мої – без аромату.
Марила тобі надіслати сіро-жовтого «бень-те-ві»²⁵,
Але в тебе в саду власний співак-соловій.
Уреши, залишилось написати тобі поезію,
Але що вона побіч горіхового торта твоєї Офелії?»²⁶.*

Тут Гамлета і Офелію введено у бразильський контекст, але цей вірш, як і взагалі твори ВВ, лишає можливості реципієнту домислити канву: цілком вірогідно, що новітні шекспірівські герої перебувають за межами Бразилії (на відміну від ліричної героїні, адресантки). Бразильська екзотичність (африканські фіялки – часто згадувані ВВ у поезіях, пташка бень-те-ві)

²⁴ Там само. – С. 1.

²⁵ Бень-те-ві – бразильська пташка, чия назва з португальської означає «я тебе бачу»: іменується так через омонімічність співу до цих слів.

²⁶ Вовк В. Гамлетові на день народження / Віра Вовк // Лист Віри Вовк до Ольги Смольницької від 14 лютого 2017 р., 20:59.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

контрастують з питомою реальністю Гамлетової Батьківщини. Водночас тут можна казати про два полюси духовності: Гамлет постає духовним, свідомим свого коріння, але наприкінці зрікається поезії (сакрального) заради профанного – «горіхового торта». Ця деталь свідчить про діалог текстів, оскільки горіховий торт як приманка від земної супутниці інтелектуала фігурує у перемежованій віршованими монологами повісті ВВ «Спілкування з опалевим метеликом» (2012), де наявний конфлікт авторки верлібрів, метелика Морфо (Аніми та виразника духовності) і деспотичної, але сексуальної професорової дружини, Таїси, що й спекла горіховий торт як символ псевдохатнього вогнища – а насправді пут і оральної фіксації²⁷.

Отже, переосмислена Офелія ХХІ ст. постає непоетичною (утім, у Шекспіровому першотворі вона теж має профанні риси, а Вс. Мейєрхольд при постановці «Гамлета» навіть хотів у сцені безумства виводити Офелію вагітною). Гамлет у Шекспіра умовний данець, у ВВ – так само. Водночас відроджена (воскресла) Морфо доходить мудрого прощення, компромісу між ідеальним і реальним, кажучи і про матеріальні потреби – зокрема, те, що не зуміє спекти горіховий торт²⁸.

На відміну від досліджених поезій ВВ, вірш БР «До Гамлета» створений канонічною формою (хоча обидва поети практикують і класичну, і довільну форми, володіючи різними стилями). У цьому тексті наявний танатологічний аспект – популярна сцена на кладовищі: Гамлет тримає череп колишнього блазня, Йорика. Філософська основа Рубчакового тексту виразна: *«Не перша з книг чи остання / не мудрість сухого історика –*

²⁷ Вовк В. Спілкування з опалевим метеликом / Віра Вовк // Вовк В. Диптих / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів : БаК, 2013. – С. 39.

²⁸ Там само. – С. 59.

*відповідь на всі ці питання / череп старого Йорика»*²⁹. На відміну від Шекспірового твору, тут немає іронізування (наприклад, гробар в оригіналі вже не відрізняє життя від смерті через свій специфічний фах), але певною мірою іронія наявна у вислові «*скарб із жовтої кісті»*³⁰, тобто череп (до речі, «жовта кість» – ідіома українського фольклору, а не лише зоровий образ). Ліричного героя «*навчить бо жити, вмирати / його жахлива усмішка»*³¹, причому смерть тут маскулінна (Йорик): можливо, привид матеріалізується й приходить забрати живого, але, цілком вірогідно, це архетип несвідомого – Тінь. Отже, картина здійснюється в уяві ліричного героя.

Повертаючись до аспектів жіночності у «Гамлеті», слід зазначити, що це питання інтерпретоване вже згадуваною київською поетесою Іриною Гончаровою (далі ІГ). Так, її танатологічний вірш «Последний день Тени отца Принца Датского» (2016) створено як сублимацію, причому тут змальовується ставлення до жіноцтва крізь призму образу конкретної фемінінної постаті:

*Гертруда? Бог с ней. Мое мненье,
Что с бабами одно мученье.
Живая, тень – все без сомненья
Одна морока и порок.
Их сторонись. Под каблучок
Считай, попал под гильотину.
Советую тебе как сыну»*³².

²⁹ Пастух Т. Нью-Йоркська група поетів: розкіш промовляння / Тарас Пастух. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2016/09/23/nju-jorkska-hrupa-poetiv-rozkish-promovljannja/>. (Дата звернення: 13.02.2017).

³⁰ Там само.

³¹ Там само.

³² Гончарова І. Последний день Тени отца Принца Датского / Ирина Гончарова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.stihi.ru/2016/01/18/9065>. – Дата создания: 18 января 2016.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

У Шекспіровому першотворі Гамлет звинувачує жінок узагалі, дізнавшись про материнський злочин, і переносить своє ставлення на Офелію, нападаючи на неї як у монологів наодинці, так і під час діалогів з нею (так само – під час спілкування з королевою). В ІГ Тінь Гамлетового батька звертається до вбитого сина у підпаленому замку – вірш починається так:

*Спасибо, сын. С твоим уходом
Мне стало как-то проще жить.
Все, ты не станешь больше быть:
«Быть или не быть?» Какого черта
Полез ты в тот водоворот
Вопросов вечных и досужих?»³³.*

Дух, примара іде зі згарища (міфологічний мотив), але водночас це і юнганська Тінь, тобто вона живе у несвідомому Гамлета, доки той був живий. Треба зазначити, що вірш ІГ не спеціальна стилізація, але інтуїтивний зв'язок з шекспірівською добою (а відтак – її світоглядом) тут добре простежується; водночас це сучасність, іронія, яка переходить у сарказм – і цим підкреслюється трагічність.

Отже, і для БР, і для ВВ, і для інших сучасних авторів «Гамлет» постає міфом і метатекстом. Відштовхуючись від цього твору як моделі, автори створюють свого Гамлета – і трагедію, і героя, причому це Гамлет уже ХХ і ХХ ст.

У ВВ наявні обігрування, причому сучасні, інших класичних персонажів. Так, це збірка «Жіночі маски» (1994), яка неодноразово аналізувалася та вірші якої класифікувалися (Т. Карабович³⁴, М. Коцюбинська, Т. Остапчук, О. Смольницька та ін.), але варто звернути

³³ Там само.

³⁴ Karabowicz T. Idiomatyczny dyskurs prawdy w tomiku wierszy poetki Wiry Wowk *Kobiece maski* / Tadeusz Karabowicz // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. *Kobiece maski* / Віра Вовк ; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – S. 139–144.

увагу на два шекспірівські образи, оригінально розроблені. Це Джульєтта і Порція (позитивна героїня комедії «Венеціанський купець – жанр названий вельми умовно, з вимогами як на той час, але не відповідно до сьогодення).

Інша трагедія, «Ромео і Джульєтта», так само популярна у наступних поколіннях митців. У ВВ вірш «Джульєтта» (польський переклад Т. Карабовича – “Julia”) наголошує на романтичності, дещо умовності образу та нетривалості юного життя героїні: «я – вигадка чи дійсність? / пуп'янок рожевий, зів'ялий рано»³⁵. Це можуть бути слова брата Лоренцо – опис дії рідини у фіалі, летаргійного сну (дія четверта, сцена 1): «Троянди уст твоїх і щік зів'януть, / Обернуться на попіл неживий»³⁶ – “The roses in thy lips and cheeks shall fade / To pale ashes...”³⁷, але може означати і взагалі те, що Джульєтта, як квітка, рано відцвітає, але в цьому полягає трагічна краса: закохані ловлять щастя одного дня (точніше, однієї ночі, яка стає кульмінацією): «швидкоплинна мить – / розливи жайворонка / чи соловейка?»³⁸. Як фахівець з куртуазної літератури, ВВ тут натякає на мотиви альби – прощання героїв на світанку, і, звичайно, у тексті вірша – пряме відсилання до тексту оригіналу – дія третя, сцена 5, репліка Джульєтти: «Ти вже ідеш?.. До ранку ще далеко: / Не

³⁵ Вовк В. Джульєтта / Віра Вовк // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – С. 90.

³⁶ Шекспір В. Ромео і Джульєтта [пер. І. Стешенко] / Вільям Шекспір // Шекспір В. Твори: в 6-ти тт. – Т. 2 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексеєнко і Н. Жлуктенко. – К.: Дніпро, 1985. – С. 388.

³⁷ Shakespeare W. The Tragedy of Romeo and Juliet / William Shakespeare // The Complete Works of William Shakespeare / The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd. – London: Harper Collins Publishers, 2006. – P. 976.

³⁸ Вовк В. Джульєтта / Віра Вовк // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – С. 90.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*жайворонок то, а соловей...»*³⁹ – і далі у Шекспіра – витончене сперечання обох героїв про пташок; урешті-решт, героїня, боячись за Ромео, погоджується з тим, що це ранковий жайворонок, тоді як у ВВ текст містить загадку, розраховану на обізнаного читача. Фізично героїня і Шекспірової трагедії, і вірша ВВ нетривала, її буття – *«порцелянова чаша в землетрусі»*⁴⁰: це порівняння додає витонченості образу, причому вже не середньовічне (альба), а ренесансне (порцеляна – можливо, майсенська: германський контекст формування наукового методу ВВ; водночас виникають асоціації з вишуканою італійською культурою). Ключове розуміння вірша – *«тільки смерть увінчує / безсмертям»*⁴¹ – асоціація з Христом, Який смертю смерть поправ. Смерть воскресає увічненням у мистецтві.

Більше загадковий і навіть контрастний до наведеного – верлібр *«Порція»* (польськ. “Porcia”, в оригіналі героїню звать латинською – Portia), оскільки в ньому, як зазначає сама ВВ, образ заголовної героїні переосмислений⁴² і, на перший погляд, не пов'язаний з твором *«Венеціанський купець»*, попри коментар авторки вірша. Тут акцентується увага на відсутності гармонії й навіть абсурді: *«в моєму володарстві / медвідь бере цигана / на ланцюг / загадує йому танцювати...»*⁴³. Цей текст можна розуміти і як алюзію сучасності (утрати гармонії), і як вирок самої Порції: Шейлок може вирізати

³⁹ Шекспір В. Ромео і Джульєтта [пер. І. Стешенко] ... – С. 377.

⁴⁰ Вовк В. Джульєтта / Віра Вовк // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк ; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – С. 90.

⁴¹ Там само.

⁴² Вовк В. «Жіночі маски» / Примітки / Віра Вовк // Вовк В. Поезії / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2000. – С. 413.

⁴³ Вовк В. Порція / Віра Вовк // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк ; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – С. 102.

в Антоніо фунт м'яса, але без крові – отже, уже в цих словах полягає абсурд. Вирок справедливої Порції приречений Антоніо спочатку сприймає як абсурдний (а Шейлок, відповідно, як логічний), але насамкінець (проголошення про м'ясо без крові) сприйняття героїв міняється. Утім, розгортаючи алогічні картини (бик головніший за тореадора, індик – за перекупку на базарі, обидві тварини виступають як агресори проти людини), авторка у кінцівці пояснює: «*чей же діється справедливість / навіть у царстві Абу-Аміна / коли англійський лорд цілує / його зелену пантофлю*»⁴⁴. Зелений колір пантофлі – натяк на іслам, знамено Пророка. Поцілунок пантофлі – водночас натяк на ритуал при аудієнції в Папи Римського. Царство Абу-Аміна певною мірою фантастичне (як образ із «Тисячі й однієї ночі»), це може бути й натяк на одного з поклонників багатії Порції – Принца Марокканського. Але цитована фраза може бути й антитезою до оригіналу – слів Порції про шотландського лорда (дія перша, сцена 2), який «*позичив ляпаса в англійця*»⁴⁵ – в оригіналі: “*That he has a neighborly charity in him, for he borrowed a box of the ear of the Englishman*”⁴⁶. За коментарем О. Алексеєнко, ця фраза – «натяк на суперечності між Англією та Шотландією. Франція постійно давала обіцянки підтримати Шотландію в цій боротьбі, але майже ніколи їх не виконувала»⁴⁷. В обох текстах фігурує слово «лорд», в обох текстах натякається на приниження.

⁴⁴ Там само. – С. 102.

⁴⁵ *Шекспір В.* Венеціанський купець [пер. І. Стешенко] / Вільям Шекспір // Шекспір В. Твори в 6-ти тт. – Т. 2 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексеєнко і Н. Жлуктенко. – К. : Дніпро, 1985. – С. 487.

⁴⁶ *Shakespeare W.* The Merchant of Venice / William Shakespeare // The Complete Works of William Shakespeare / The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd. – London: Harper Collins Publishers, 2006. – P. 248.

⁴⁷ *Алексеєнко А.* Примітки до «Венеціанського купця» / Олена Алексеєнко // Шекспір В. Твори в 6-ти тт. – Т. 2 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексеєнко і Н. Жлуктенко. – К. : Дніпро, 1985. – С. 615.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Таким чином, здійснений аналіз свідчить, що Шекспірова творчість постає основою, ключем, прототипом написання нових текстів, у тому числі нетрадиційних, модерних, оскільки справжнє мистецтво відштовхується від традиції. Основні засоби розглянутих поезій ВВ і БР: алюзія, символ, міф, метатекст. Усі аналізовані твори розраховані на елітарного читача, який має класичну освіту й одразу вловлює імпліцитні символи у цих віршах. Вірші поетес українського походження демонструють звернення до Шекспірових образів (особливо Гамлета) у переломних ситуаціях. Це не дописування чи переписування трагедії, але витримана стилізація, яка водночас апелює до сучасності. Також розширюються обрії жіночої лірики: гендерна ознака ліричного героя (героїні?) універсальна, це загальнолюдські цінності. Текст не фемінінний, а демонструє скоріше маскулінне мислення, вдале вгадування принципів психології Тіні батька Гамлета і самого Гамлета. Перекладознавчий, міфологічний (античний, скандинавський та ін. мотиви у «Гамлеті»), компаративний аспекти виявляють багаторівневість, складність шекспірівського тексту, що дуже важливо, оскільки перелічені автори читали обігрувані ними трагедії в оригіналі. Твори об'єднують прагнення гармонії, пошук рівноваги українськими інтелектуалами ХХ–ХХ ст. Є підстава стверджувати про зв'язок авторської творчості та перекладацької (ВВ – Гр. Кочур). Робота має перспективу продовження з огляду на корпус текстів (у тому числі нових творів ВВ, які постійно пишуться), що вимагають переосмислення в компаративному ключі.