

РЕЦЕПЦІЯ

УДК 82.094

Дмитро Дроздовський

ШЕКСПІРІВСЬКІ ШУКАННЯ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ:
ІМПРОВІЗАЦІЯ, СПІВТВОРЧІСТЬ, АБСУРДНІСТЬ

Окреслено рецептивні стратегії Ігоря Костецького щодо творчості Вільяма Шекспіра. Розглянуто центральні (філософські, феноменологічні, структурні, семіотичні) концепти, через які відбувалося входження шекспірівського дискурсу в українську еміграційну культуру. Сприйняття шекспірівського простору досліджено на матеріалі критичних статей І. Костецького.

Ключові слова: Ігор Костецький, Вільям Шекспір, рецепція, імпровізація, МУР (Мистецький український рух), канон.

Вивчення рецепції однією національною художньою системою творів інших культурних традицій належить до пріоритетних у царині компаративістичних досліджень. Як писав І. Франко, одне із завдань у вивченні літератури полягає в тому, щоб „показати, як вона засвоює собі чужий матеріал, чужі форми, і що вносить свого в загальну скарбівню літературних тем і форм; мусить показати, чим були для неї літератури сусідніх народів і чим вона була для них” [3, т. 23, с. 17]. Д. Наливайко зауважує, що для „кожного народу становить неабиякий інтерес, як його життя й історія сприймалися іншими народами, як ними оцінювалися і трактувалися. Особливо загострюється цей інтерес в переломні періоди <...> активізації процесів його самоусвідомлення і самоствердження” [5, с. 5].

Протягом останніх десяти років у вітчизняній літературознавчій компаративістиці з’явилася низка визначних праць, які ставлять за мету передовсім розкрити творче мислення культурно-історичної доби через зіставлення однієї національної літератури з іншою або ж показати, в який спосіб через діалог однієї культурно-історичної свідомості з іншою формується модель (на генологічному, стильовому рівнях) національної літератури. Д. Наливайко зазначає, що на сучасному етапі розвитку компаративістика звернулася „до рецептивної естетики та теорії інтертекстуальності, адаптуючи їх відповідно до специфіки своїх завдань та засобів” [3, с. 7]. Ця тема поставала в центрі досліджень А. Білої, Дж. Броджі-Беркофф, В. Будного, Л. Грицик, Т. Гундорової, Т. Денисової, Н. Зборовської, М. Ільницького, І. Лімборського, Ю. Микитенка, М. Моклиці, Д. Наливайка, А. Нямцу, О. Пахльовської, С. Пригодія та ін. Дослідження згаданих авторів прагнуть вийти на новий рівень осмислення літературного процесу, залучаючи у своє поле вектори

розвитку різних національних літературних систем та філософсько-естетичних традицій. Крім того, важливо зауважити, що протягом останніх п'яти років в українському літературознавстві була актуалізована проблема канону, поштовхом до якої стали студії Соломії Павличко, Марка Павлишина, Тамари Денисової, Дмитра Наливайка, Тетяни Михед, Тамари Гундорової.

Так, 2006 року Т. Михед опублікувала монографію „Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830-1860 pp.”, в якій проблема канону й визначення специфіки розвитку національної літературної системи (зокрема, американської літератури) висвітлена з урахуванням новітніх вітчизняних і зарубіжних літературознавчих та культурологічних досліджень. 2007 року в українському перекладі з'явилася монографія „Західний канон: книги на тлі епох” американського професора Гаролда Блума (за редакцією Р. Семківа), що пропонує сформований канон найвизначніших творів світової літератури. Ця праця опинилася в центрі дискусій навколо потреби сформувати канон української літератури.

У контексті перспективного на сьогодні процесу європеїзації української реальності вивчення європейського літературного коду в українській літературі постає актуальною проблемою, яка зможе засвідчити, що теми й сюжети західноєвропейського літературного простору нечужі українській національній художній системі, а навпаки, осмислені й адаптовані, зосібна в новітній українській літературі ХХ ст. У такому разі дослідження рецепції В. Шекспіра в українській літературній традиції видається перспективним науковим проектом.

В цій статті ми звернемося до окреслення рецептивних стратегій, які функціонували в колі МУРу (Мистецького українського руху) щодо світової класики, конкретніше – творчості Вільяма Шекспіра. Ідейна та естетична амальгама МУРу була відкрита до традицій світової літератури. В 1945–48 pp. на еміграції в Німеччині засновано Українське шекспірівське товариство, яке орієнтувалося на прокладання зв'язків між ренесансною та українською літературами, на європейську рецепцію В. Шекспіра та залучення європейських шекспірознавчих джерел (визнаних у світовій критиці) до українського літературознавства. Це наукове Товариство очолив професор Д. Чижевський, який, до речі, написав англійською мовою вступну статтю до видання „Шекспір В. Трагедія Макбета. Король Генрі IV”, відготованого І. Костецьким і Т. Осьмачкою (його стаття базується на центральних положеннях вступного слова самого Костецького до драми „Король Генрі IV” у цьому виданні). У передмові Д. Чижевський обґрунтовує перекладацький вибір, доводить, що вміщення в одному виданні „в парі” „Макбета” і „Короля Генрі IV” концептуально вивірене і підставове рішення, оскільки ці два твори відображають два провідні боки всього шекспірівського художнього мислення: „The demonical in „Macbeth” and historiosophy in „King Henry IV”, as well as much of that which is

thought contradictory and mysterious...” [6, с. 3]. Таким чином, два твори позначали головні стратегії „шекспірівського слова”: *демонічність* (під цим концептом у Чижевського варто розуміти фольклорно-міфологічну орієнтованість художньої свідомості, „містицизм”, „іраціональність”) та тяжіння до історіософії.

Ігор Костецький, як критик шевченківського дискурсу, прагнув повернутися до раніших періодів, які в разі нової актуалізації могли бути перспективнішими для розвитку української літератури. В письменника існує своя концепція усталених стилів і напрямів. Для нього авангардизм, модернізм чи романтизм – не культурно-історичні періоди, які мають чітку часову фіксацію, а онтологічні форми письма, матриці, які, видозмінюючись, набувають різних виявів у кожний новий час.

Текст і життя постають для нього нерозривною єдністю, що дає підстави говорити про „життєтекст” Костецького. Він приміряє в творчості маски різних епох, різних стилів і культурних традицій. Сам Костецький існує як „фіктивна фігура” в літературному просторі, яка ховається за безліччю псевдонімів. Проблема імені та семіотичного означення імені – одна з головних у творчості письменника, як і в рецептивних шуканнях письменника.

Важливо звернути увагу ще на один аспект: у своїй творчості він порушує таке питання, як постання людини проти фатуму. Костецький не погоджується, що лише перше ім’я, яке дано людині, визначає всю її подальшу долю. Людина сама здатна обирати ім’я і творити себе, змагаючись із часом. З одного боку, ці тези наближають нас до площини екзистенціалізму, з іншого – не можна не помітити, що ця тема знаходить своє відображення у творчості Шекспіра („Гамлет”, „Король Лір”, „Буря” тощо). Гамлет не може змиритися з тим, як розгортається його життя. Постання проти визначеності, історичної детермінації, змагання з часом – це теми, які знаходять своє позначення в ренесансній добі (зокрема, у філософських текстах Ніколо Макіавеллі, Лоренсо Валла, Піко дела Мірандоли тощо).

На думку дослідників, сьогодні можна навіть говорити про те, що у творчості Ігоря Костецького відображено такі теми, як тема *вічного переродження* (матерії, людини), пошуки власного імені та розгортання символічного значення імені в життєтексті, мотив перетворення, пошуки першоматерії, тема апокатастасису й Воскресіння. М.Р. Стех говорить про алхімічні витоки поезики Костецького (що, безумовно, зближує його з Т. Осьмачкою, якого Шерех називав „алхімічним поетом”). Сам митець писав: „Я хочу розрити найтаємніше коріння героїчного, я хочу бачити самий процес перетворення Jedermann’а, щоденної людської істотки на звитязця, на морального переможця” [6, с. 36].

Важливо нагадати, що поезика Шекспіра впливає з особливої природної одвічності, космічної плинності, універсальності. Під час аналізу драм Шекспіра впадає у вічі, що саме природі як простору буття приділяється велика увага: знову й знову з’являється ключове

слово *nature*, що має змістове навантаження. Часто „природа виступає живим тлом драматичних подій, часом – активною силою, здатною втручатися в хід подій. Але передусім вона стає принциповою темою, яка спонукає героїв шекспірівських трагедій до філософських роздумів і відкриває орієнтири у мисленні та діях” [6, с. 124], перетворюючись на морально-ціннісну категорію.

Д. Чижевський звертає увагу на те, що шекспірівський простір не є статичним і що все в ньому може бути змінено за наявності людської волі. „The poet creates for his characters occasions to „change their dresses” (reinforcement by parody: Falstaff travestied to the King and to the King’s son, in the famous scene 1, II, iv). He is equally interested, in both positive and negative, in virtue and crime...” [6, с. 3]. Отже, герої в Шекспіра не мають чіткого розподілу на шкалі моралі. Саме переходи, психологічна трансгресія викликають значно більший інтерес у читачів, оскільки вони показують, що людина здатна до змін протягом усього життя. А отже, витворюється новий різновид гуманізму, нова форма цивілізаційної ідентичності у творах Шекспіра, що забезпечує універсальність створеної художньої моделі. „Contrary to Ben Johnson’s personages, those of Shakespeare do not appear „every man in his humour”, but as improvised before the spectator’s eyes”, – зауважує Д.І. Чижевський [6, с. 3].

Ігор Костецький зазначає, що для шекспірівського простору вкрай важливі „ситуація слова” та „ситуація театральної гри”, які можуть весь час змінюватися, позаяк *імпровізація* становить визначальну рису шекспірівського світу (про це вже наприкінці ХХ ст. писатиме С. Грінблат [7]). „Колосальність Шекспірового світогляду чітко й, у ґрунті речі, легко зводиться до чудесного вміння утворювати дві основні ситуації: ситуацію слова та ситуацію актора на сцені” [6, с. 170]. Шекспірівський текст ніколи не існує як щось апріорно готове, а навпаки, постає як простір потенційного реконструювання та пересотворення чи й навіть преображення. З одного боку, поетика слова великою мірою залежить від контексту й підтексту в Шекспіра. З іншого боку, Шекспір на сцені має бути постійно новим, оскільки з часом змінюється і психологія шекспірівських героїв. Костецький обґрунтовує універсальність матричних моделей, які пропонує Шекспір, мотивуючи в такий спосіб потребу в постійному переосмисленні Шекспіра. Шекспірівське слово існує на перманентному *очудненні* (Костецький використовує цитати зі Шкловського для визначення цієї специфіки), а тому й переклад Шекспіра, і його втілення на сцені мають бути підпорядковані цьому принципу. А отже, не може бути „єдиноправильного Шекспіра”. На думку Чижевського та Костецького, кожен режисер повинен розгледіти ту психологічну ситуацію, яка близька саме йому і його епосі. Погано поставлений Шекспір – це насамперед ідеологічна й однобока вистава, що не відтворює „багатогранності” шекспірівського слова. В цьому полягає відмінність між шекспірівською традицією і, скажімо, традицією, яка йде від Бена Джонсона. Останній в

інтерпретаціях Костецького постає представником лінійності, художньої „однобокості”.

У світовій шекспірознавчій традиції давно було „звернено увагу на ту істотну відміну драматичної ситуації в Бена Джонсона від шекспірівської, що вона, зумовлена домінуючим дивацтвом персонажа, його „гумором”, ніби автоматично провадить до єдиного можливого виходу: до полярного становища персонажа супроти того, в якому він перебував напочатку. У Шекспіра ж, мовляв, характер „різнобічний”, він здатний і на се, і на те. Тим то автор і мусів його зрештою дисциплінувати в певному напрямі, підшукувавши для його дій готову, запозичену фабулу.

Помічення правильне, але його треба усвідомити до кінця.

Застереження перше полягало б у вказівці на факт, що Бен Джонсон був автором „людської комедії”, писаної за заздальгідним пляном. З нього був справді філософ „світового театру”, тоді як Шекспір драматор виразно безконцепційний.

Над практичним працівником театру постійно висить загроза принагідности. Не тільки майбутні дослідники, а й сам він ніколи з певністю не може знати, чи дасть акторові щось до роботи з власного етюдю характеру, а чи змушений буде допасовуватися до завдання визначити для актора дію „на тему”.

Застереження друге: не можна пускати з ока величезної ролі імпровізації в Шекспіра. Вона чи не найголовніший рушій в його театрі.

Ситуація актора в нього залежить раз-у-раз від ситуації слова. Чужою фабулою автор немов би сам себе відганяв від спокуси писати сцени, ба цілі п'єси, за єдину дію яких правила б самодатна гра слів (бо він і таке вмів). Воно й означає, що запозичена фабула, зовнішня пружина, чинник чисто технічний, потрапляла у двозначне становище, опосередковувалася, до безкінця модулювалася” [6, с. 173].

Отже, імпровізацію окреслено як визначальний смислоутворювальний принцип у шекспірівському просторі (про цей принцип уже наприкінці ХХ ст. у своїх студіях говоритиме американський шекспірознавець і засновник „нового історизму” С. Грінблат). Подібна форма рецепції зближувала сприйняття Шекспіра з формалістичними традиціями, актуалізованими в 20-х рр. ХХ ст. (А. Біла, Р. Мовчан). У свою чергу, це накладатиме значний відбиток і на перекладацьку стратегію Костецького та Осьмачки: переклад має бути не відтворенням, а співтворенням, входженням у динаміку шекспірівського світу, в якому панують нестабільність та імпровізація.

Для Костецького головною світоглядною рисою, що має релігійне підґрунтя у драмах В. Шекспіра, є залучення до співтворчості (пояснюється як трансцендентний акт). „Зло походить не від Бога. Здатністю вірити – т. т. нашою остаточною здатністю жити – ми уявляємо собі, що кожне зло, скоро воно виходить за рамки земного, негайно урівноважується абсолютним добром. Та, водночас,

ми здатні також припустити, наскільки великим є еподів Творця на кожноразовий Свій твір, на отой камінь, що йому надано лише перший поштовх, а тоді пущено у власну незалежну орбіту. Це й є те, що зветься „попустом Божим”.

Воно означає ніщо інше, як запрошення до співтворчости, і то саме в межах орбіти: в межах земної дійсности. Співтворчість полягає – грубо висловлюючись – у по змозі безперервному постачанні цілого добрим матеріалом, матеріалом добра. Для того існує на незліченні можливості розподілена свобідна воля” [6, с. 167]. „Свобідна воля” – засадничий принцип ренесансного світогляду, який формує якісно інший тип ідентичності, що базується на утвердженні індивідуальності. Бог не може втручатися у світ безпосередньо, принцип теургічності в Ренесансі корелює з принципами антропоцентричності. „Якщо в існуванні у Шекспіра суцільного й завершеного світогляду можна сумніватись (я, наприклад, роблю це категорично), то можна не сумніватись в його вирішальному *католицькому світовідчужанні*. Ще краще сказати: *життєвідчужанні*. Маю на думці його округле відчуття людини як істоти, покинутої напризволяще – напризволяще власної доброї або злої волі).

Тим то й помилково брати шекспірівських лицедіїв – від королів до блазнів – за іграшки долі. Усі вони, навпаки, самі граються з долею. Більш того: грають долю в усіх можливих версіях.

Одним з найризикованіших – а разом найчарівніших – ігредів долі й є шекспірівський принц Генрі” [6, с. 175].

Захоплення міфотворчістю Джойса, Павнда, Еліота не лише органічно вклалося в „модернізм” Костецького (від комплементарного заперечення природи до естетичних шукань). Костецький-міфотворець був спадкоємцем ультраіндивідуалістичного (побудованого на принципі гранично суб’єктивних переживань і форм вираження) руху німецьких експресіоністів, чие мистецтво – з огляду на суб’єктивізм – було особливо схильним до творчого (індивідуального) міфотворення.

Концепт „світу як гри” накладає свій відбиток на специфіку ренесансного сюжетотворення. Зауважимо, що в концепції Костецького сюжетотворення уподібнювалося до *життєтворення*, *життєвідчужання*. А отже, шекспірівський простір можна було б також назвати простором *життєтексту* (І. Смірнов). Це зумовлює й появу нових форм динамізму у драмах Шекспіра: світ більше не існує в усталених матрицях, людська воля може пришвидшити поступальний цивілізаційний розвиток. Звичайно, що подібна ситуація позначатиметься на тому, що дві волі можуть зустрітися в одному просторі, що зумовлюватиме численні конфлікти. Конфлікт може бути розв’язаний тільки тоді, коли до уваги братимуться насамперед принципи гри, яка керує історією в Шекспіра, а не принципи історизму, яким має бути підпорядкована гра. Для Шекспіра в центрі уваги перебуває „людина, яка грає”, а не історія, яка грає з людиною. Лише в такому разі історичні конфлікти можуть бути розв’язані. „Історія в Шекспіра, як сказано, жанр проміжний між

трагедією та комедією. В історії, звичайно, може пролитися й багато сліз. Та в нашому випадкові їх небагато, а тим, що проливаються, глядач не надто вірить. У першій частині вмирає Генрі Персі, але сценічні партнери негайно поспішають запевнити очевидців, що смерть не справжня. У другій частині вмирає сам король. Але й це не варт брати всерйоз, бо король помер, мовляв, „як *цвях* у дверях”, – і, як сказав би Остап Бендер, „засідання триває далі”.

Що треба брати всерйоз: гру, правила гри. Поважно треба брати безнастанну, трудно загнуждувану жадобу перевдягань, перелицювань, жадобу обмінюватися личинами.

Боягузові, що носить маску найхоробрішого вояка, віддається в полон справді відважний лицар. Носії заколоту й не порядку в державі виявляються чесними аж до наївності, носії державної справедливості – лукавими аж до казковості. І так далі, включно з наслідним принцем, перебраним на корчемного офіціанта” [6, с. 174].

Звернімо увагу на ще один момент, який, проте, видається нам ідеологічно зумовленим у шекспірівських інтерпретаціях Костецького. Дослідник вказує на ситуацію абсурду як таку, що поєднує два часи: ренесансний англійський та сучасний український. Про абсурдність і хаотичність історії почали говорити саме твори Шекспіра. Проте Костецький, розвиваючи цю думку, накладає абсурд ренесансного гатунку на абсурд ХХ століття й визначає кардинальну відмінність у цих нібито гомологічних ситуаціях. Абсурд Ренесансу нівелюється через наявність інакшого типу історіософської моделі. Натомість, як переконує Костецький, історіософія в ХХ столітті – це модель апріорно викривлена і антилюдяна. Ренесансна філософія мала поняття міри як визначальної для підтримки гармонії в суспільстві. В ХХ ст. міри вже не існувало, а історією керували гіпертрофовані людські амбіції. „Важко сказати, коли люди діють більш абсурдно: чи за часів так званого ідеалізму, а чи за часів так званого матеріалізму?”

Усмішка, обіграна міннезінгером і змальована мініатюристом, могла викликати герць, поранення, смерть. Були, мовляв, часи лицарських чеснот, були – та й минулися.

Але ось наші часи, часи наймікроскопічніших розрахунків, коли, здається, й саме повітря мусить вкладатися в державний бюджет. А тим часом, усмішка, зафіксована фоторепортером, викликає куди більш катастрофальні наслідки.

Були сторіччя, мовляв, нерентабельного господарства. Скарби нагромаджувано нерівномірно, без усякого пуття. Народ бідував.

А тим часом у нашому сторіччі роблять, наприклад, таке. Одна величезна країна, яка має подостатком цукрових буряків і подостатком відповідних цукроварень, прикупує ще й силу-силенну цукрової трощі. А що способи виготовлювати цукор з буряка й з трощі різні, то для останньої й будують цілком нові, країні непотрібні виробні.

Робиться воно для того, щоб економічно опірити свого питомця проти другої великої держави. При тому думається так: якщо

пощастить заступити систему тієї іншої держави своєю власною, то настане мир, лад і – головне – прогрес.

Та прогрес не настав би. Настав би регрес. Бо тут і задум, і засіб – фікція” [6, с. 164]. Часом Костецький вдається до критики філософії споживацького суспільства та радянського тоталітаризму/авторитаризму. „З поняття прогресу, здається, ніколи ще не було такого знуцання, як от сучасні февдально-кріпацькі суспільства. Сповідно тут створено умови для найпродуктивнішого використання трудових резервів, для всебічної духової творчості. Насправді все залежить від газетної передовиці, від примхи, від чийогось удару черевиком по міжнародному столі” [6, с. 166].

Разом із тим, Костецький вказує на небезпечну роль атеїстичного світогляду, культивованого в СРСР. Саме атеїзм, на його переконання, заважає знайти одвічну гармонію в суспільстві. Людина завжди шукатиме того, що неможливо схопити і пережити тільки раціонально (як у творах Шекспіра), але виведення трансцендентного за цивілізаційні межі означало шукання цієї самої трансценденції в суспільному устрої, у визначеній ідеології. І з цього, на думку літератора, починаються найбільші катастрофи.

Отже, Ігор Костецький вважає, що Шекспіра в українській рецепції доцільно представляти як представника барокової поетики, проте у власних перекладах використовує художні форми низового бароко, поетику бурлеску, пародію тощо, аби зламати в читача стереотипи попередньої (домодерної) рецепції Шекспіра. Саме тому переклади Костецького постають як такі, що формують шекспірівський *антиканон* в українській шекспіріані. Водночас, уже з позиції ХХІ ст., можна говорити про те, що твори, які визначають у свою культурно-історичну епоху антиканон, можуть із дистанції в кілька десятиліть бути такими, що насправді формують собою не стільки *анти-*, скільки інший канон у середині більшого канону, тобто формують канон як гетерогенне утворення.

1. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / А.Г. Біла. – Донецьк : ДонНУ, 2004. – 445 с.
2. Мовчан Р. В. Модернізм в українській прозі 1920-х років: генезис, поетика, стратегії : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Р.В. Мовчан. – К. : Логос, 2009. – 40 с.
3. Наливайко Д. С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі ХІ – ХVІІІ ст. / Д.С. Наливайко. – К. : Основи, 1998. – 578 с.
4. Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры / И.П. Смирнов. – М. : Аграф, 2000. – 544 с.
5. Франко І.Я. Зібрання творів : у 50 т. / І.Я. Франко. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 23.

6. *Шекспір В.* Трагедія Макбета ; Король Генрі IV / В. Шекспір ; [пер. з англ. Теодосій Осьмачка] ; [ред. Ігор Костецький]. – Мюнхен : На горі, 1961. – 447 с.
7. *Greenblatt S.* Learning to Curse : Essays in Early Modern Culture / S. Greenblatt // New York : Routledge, 1990. – 188 p.
8. *Sherman Lucius Adelno.* What is Shakespeare? : an introduction to the great plays / L.A. Sherman. – New York : Chautauqua, 1901. – 414 p.

Аннотація

Рассмотрены рецептивные стратегии Игоря Костецкого относительно творчества Вильяма Шекспира. Проанализированы главные (философские, феноменологические, структурные, семиотические) концепты, через которые происходило проникновение шекспировского дискурса в украинскую эмиграционную культуру. Восприятие шекспировского пространства исследовано на материале статей И. Костецкого.

Ключевые слова: *Ігорь Костецкий, Вильям Шекспир, рецепция, импровизация, МУР, канон.*

Summary

The article outlines Eaghor Kostetzky's reception strategies of William Shakespeare. The author of the paper analyzes the main concepts (philosophical, phenomenological, structural, and semiotic) which had an impact on the interpretations of the Shakespearean discourse in Ukrainian emigration culture. The reception of the Shakespearean discourse is based on the Eaghor Kostetzky's criticism.

Key words: Eaghor Kostetzky, William Shakespeare, reception, improvisation, MUR (Artistic Ukrainian Movement), canon.

Стаття надійшла до редколегії 30.07.2011 р.