

УДК: 821.161.2:82-1

Черняк Юрій
(Запоріжжя)

Гамлетівська інтертекстуальність у поемі В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно»

У статті розглядаються прояви гамлетівської інтертекстуальності в поемі В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно» на текстовому, семантичному та ідейно-смісловому рівнях, а також виявляється специфіка актуалізації українським поетом-екзистенціалістом окремих аспектів філософської проблематики трагедії «Гамлет». Відзначається близькість риторичної манери В. Стуса до рефлексій шекспірівського героя та досліджується характер оприявлення аксіологічної семантики шекспірівського тексту в його творі. Крім того, у статті окреслюються присутні в поемі алюзії на радянську дійсність, які співвідносяться з гамлетівською інтертекстуальністю та метафориною.

Надзвичайно важливу роль у концептосфері Стусового твору відіграє образ Йорика, який перетворюється на своєрідний конденсатор нових значень. Корелюючись з новим семіотичним оточенням (радянська дійсність), але не втрачаючи при цьому своєї інваріантної сутності, він набуває рис багатошарової когнітивної метафори.

Загалом же гамлетівський інтертекст у поемі Стуса (топос «світ – театр», структурна алюзія на монолог «бути чи не бути», концепт кризи ідентичності, образ Йорика) допомагає увиразнити екзистенційну драму особистості – трагізм невіднайдення самого себе. Примусове зречення ідентичності, перед яким стоїть ліричний герой поеми, загрожуює йому тотальною руйнацією епістемологічної парадигми та повною втратою антропоспроможності.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, Василь Стус, трагедія «Гамлет», поема «Ця п'єса почалася вже давно», гамлетівська інтертекстуальність, образ Йорика, алюзія, криза ідентичності, життя-як-театр.*

III. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Одним із центральних компонентів українського шекспірівського дискурсу постає трагедія «Гамлет» і породжувані нею прояви інтертекстуальності, яка реалізується у широкому спектрі поліфункціональних алюзій та ремінісценцій. Гамлетівська інтертекстуальність на текстовому, семантичному чи ідейно-смісловому рівні добре відчувається, приміром, у поетичних творах Лесі Українки («To be or not to be»), М. Рильського («Як Гамлет, придивляюсь я до хмар», «Принц Данський»), М. Бажана («Смерть Гамлета», «І сонце таке прозоре»), Є. Плужника («Ходить... Все ходить... Забувшись. Забутий»), М. Зерова («Poor Yorick! У ласкавий листопад...»), Л. Первомайського, («Гамлет») С. Голованівського («Гамлет»), З. Красівського («Гамлет»), Д. Павличка («Як Гамлет, я ходжу поміж гробами»), О. Забужко («Офелія і “мишоловка”», «Монолог Офелії»). Очевидною є вона і у поемі Василя Стуса «Ця п'єса почалася вже давно» (1970), сюжетна лінія якої вибудовується на лейтмотиві «Гамлета», що пов'язаний зі смисложиттєвими пошуками.

Магістральна колізія шекспірівської трагедії «Гамлет», як відомо, актуалізує особистісне самоусвідомлення людини, що переживає кризу ідентичності¹. Подібні екзистенційні проблеми хвилювали і видатного українського поета Василя Стуса, який з усією очевидністю відчував «вивихнутість» свого часу та розумів приреченість на лицедійство у безкінечній п'єсі радянського «театру абсурду», на пошуки сенсу буття і власного «Я». Митець вибудовував свої моральні, естетичні й світоглядні засади саме на базі філософії

¹ Криза ідентичності, на думку німецького філософа В. Хьосле, завжди пов'язана з ситуацією розпаду ціннісних орієнтирів, з конфліктною суперечністю між активною частиною свідомості та самістю „Я”. (Хьосле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / В. Хьосле // Вопросы философии. – 1994. – № 10. – С. 121).

екзистенціалізму, ніби намагаючись реалізувати задекларовану М. Гайдеггером життєву позицію: «Стати тим, хто ти є». У поезії «Мені зоря сіяла нині вранці» поет, приміром, зауважує, що «Жити – то не є долання меж, / А навикання і самособоюнаповнення»², у такий спосіб підкреслюючи важливість індивідуального самовизначення, набуття людиною самості.

Екзистенційні мотиви у творчості В. Стуса неодноразово потрапляли до фокусу уваги українських літературознавців, тож окремі аспекти цієї проблеми висвітлені в працях І. Дзюби³, М. Коцюбинської⁴, Ю. Шереха⁵, Ю. Бедрика⁶, К. Москальця⁷, В. Маринчака⁸, О. Росінської⁹, Р. Криловця¹⁰, О. Рарицького,¹¹ М. Ткачука¹² та ін.

² Стус В. Твори: у 6 т., 9 кн. – Львів : Просвіта, 1994-1999. – Т. 2. – С. 12.

³ Дзюба І. Свіча у кам'яній п'їтмі // Стус В. Палімпсест: Вибране. – К. : Факт, 2003. – С. 7-32.

⁴ Коцюбинська М. Стусове «самособоюнаповнення»: (Із роздумів над поезією Василя Стуса) // Сучасність. – 1995. – Число 6. – С. 137-144.

⁵ Шерех (Шевельов) Ю. Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 2. – С. 185-208.

⁶ Бедрик Ю. «Сподоб мене, Боже, високого краху» // Перевал. – 1972. – № 3-4. – С. 83.

⁷ Москалець К. Василь Стус: незавершений проект // Стус В. Зібрання творів: У 12 т. – К. : Київська Русь, Факт, 2007. – Т. 1. – С. 7-38.

⁸ Маринчак В. Поезія Василя Стуса и христианская аксиология [Електронний ресурс] / В. Маринчак. – Режим доступу : http://sites.utoronto.ca/tsq/43/tsq43_marinchak.pdf

⁹ Росінська О.А. Екзистенційна природа поезії В. Стуса // Фольклор, література та мистецтво Сходу України в системі етнокультурних вимірів. Зб. наук. пр. – Луганськ, 2006. – Вип. 4. – С. 86-94.

¹⁰ Криловець Р. Філософська поезія Василя Стуса на матеріалі збірки «Зимові дерева» [Електронний ресурс] / Р. Криловець. – Режим доступу : http://eprints.oa.edu.ua/806/1/na_materiali.pdf

¹¹ Рарицький О. Поезія В. Стуса: національний варіант екзистенціалізму / О. Рарицький // Актуал. пробл. кр. л-ри і фольклору: Наук. зб. – Донецьк, 2001. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://1576.ua/books/5058>

¹² Ткачук М. Екзистенційні і стоїчні виміри лірики Василя Стуса [Електронний ресурс] / М. Ткачук. – Режим доступу : <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/38/42.pdf>

III. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Існує і декілька наукових розвідок, в яких виявляється вплив на творчість українського поета таких майстрів слова, як Й.В. Гете і Р.М. Рільке (Д. Наливайко, М. Коцюбинська, Л. Рудницький, Б. Рубчак, В. Дідківський, Н. Загоруйко та ін.). Однак досі ще немає жодного дослідження, присвяченого мистецькому діалогу В. Стуса з іншим генієм – Вільямом Шекспіром, хоча фахівцям і відомо, що англійський драматург був одним із його найулюбленіших авторів. Про це він, зокрема, писав у листі до сина від 9 жовтня 1978 року: «А от Шекспір – чи не тяжкий він Тобі? Я його дуже люблю»¹³.

Актуальність цього дослідження визначається зростанням інтересу науковців до національних варіантів шекспірівського дискурсу (О. Шурбанов, Б. Соколова, М. Гібінська, Н. Чінпоеш, І. Лімборський, Т. Хитрова-Бранц, Д. Дроздовський, Д. Москвітін), а також підвищенням уваги до проявів гамлетівської інтертекстуальності в літературних творах (Вл. Луков, М. Єлизарова, Г. Горенок, Г. Біберова, Д. Лазаренко, Н. Торкут, В. Кейс та ін.).

Метою статті є з'ясування специфіки актуалізації українським поетом-екзистенціалістом В. Стусом окремих аспектів філософської проблематики шекспірівського «Гамлета».

Наукова новизна зумовлена тим, що в цій статті уперше здійснюється компаративістичний аналіз філософської поеми В. Стуса та шекспірівського «Гамлета».

Об'єктом дослідження є характер і механізми проявів гамлетівської інтертекстуальності в екзистенційних роздумах ліричного героя поеми «Ця п'єса почалася вже давно».

¹³ Стус В.С. Вікна в позапростір: Вірші, статті, листи, щоденникові записи. – К. : Веселка, 1992. – С. 66.

Предметом безпосереднього аналізу постають поема В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно» та трагедія В. Шекспіра «Гамлет».

Аналізована поема В. Стуса увійшла до однієї з його ранніх збірок «Веселий цвинтар» (1970), в якій провідною є ідея життя-як-театру, де людина приречена бути актором, виконавцем чужої волі. Для ліричного героя поеми, як і для Гамлета, немає і потенційно не може бути корисного чужого досвіду: амбівалентний статус (він постає водночас і об'єктом, і суб'єктом рефлексії) спонукає його до мисленневих практик подолання кризи ідентичності. Якщо Гамлетова Данія – тюрма, то Стусів Радянський союз – театр абсурду, де розігрується нескінченна п'єса під керівництвом Суфлера. Герой поеми, як і Гамлет, відчуває безглуздість людського буття, свою самотність і покинутість у просторі й часі.

На зв'язок твору Стуса з трагедією Шекспіра вказують не лише ім'я Йорика та численні різнорівневі алюзії, а й безпосереднє згадування про англійського драматурга:

- А що за п'єса?
- Варіант удатний
давно вже призабутого Шекспіра...¹⁴

Певною мірою пов'язує ці твори й те, що засоби самовираження українського поета-екзистенціаліста за своєю риторичною манерою близькі гамлетівським рефлексіям. І це формує при читанні його поеми певний асоціативно-алюзивний зв'язок з трагедією Шекспіра вже на рівні емоційно-естетичного сприйняття, навіть без заглиблення в ідейно-філософську концептосферу.

Слід зазначити, що поема «Ця п'єса почалася вже давно...» виявляється надзвичайно сприятливим художнім простором для народження нових смислів, що

¹⁴ Стус В. «Ця п'єса почалася вже давно...» // Стус В. Таборовий зошит: Вибрані твори / Упор. Д. Стус. – Київ : Факт, 2008. – С. 101.

III. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

виникають на перетині двох семіотичних потоків, пов'язаних, відповідно, із сучасною авторів радянською ідеологією та аксіологічною семантикою Шекспірової трагедії. При цьому перший потік формує основне текстове полотно, а другий – пропонує механізми пояснення, коментування та критичного осмислення. Тим простором, де, власне, й відбувається зіткнення різнозаряджених семіотичних потоків, постає у поемі театр. Саме концепт театру допомагає В. Стусу, з одного боку, відобразити всю складність і запутаність роботи радянської ідеологічної машини, яка перетворювала суспільне життя на суцільну театральну виставу, а з іншого боку, якнайповніше використати когнітивні ресурси «Гамлета», вжививши запозичені з трагедії алюзії у семіотично споріднений текст.

Аксіологічна семантика шекспірівського тексту проявляється у поемі на багатьох рівнях та оприявнюється з різним ступенем експліцитності, що ускладнює смислову структуру твору та надає йому тієї особливої багатовимірності, яка властива текстам, створеним «на межі» літературних традицій, стилів і жанрів та позалітературних есенціалій. Такі тексти, за своєю іманентною художньою природою, несуть у собі певний конфлікт уже на структурно-композиційному рівні. Так, структурна алюзія до монологу «Бути чи не бути» (п'ятистопний ямб, повторювані риторичні запитання, побудова речень), а також виразні текстові аналогії від самого початку налаштовують читача на серйозні рефлексії та зіставлення сюжету поеми (і одночасно сучасного реципієнтові соціокультурного контексту) з екзистенційними колізіями шекспірівського героя:

«Ця п'еса почалася вже давно,
і лиш тепер збагнув я: то вистава,
де кожен, власну сутність загубивши,
і дивиться, і грає. Не живе.

Отож мені найщасливіша роль
дісталася в цій незнайомій п'есі,
в якій я слова жодного не вчив
(сувора таємниця). Автор теж
лишається інкогніто. Актори
чи є чи ні – не знаю. Монолог?
Але без слів? Бо промовляють жести
непевні. Що то – сон ачи ява?
Чи химородні вигадки каббали?
Чи маячня і тільки?»¹⁵.

Хоча ключова гамлетівська формула «бути чи не бути» в поемі В. Стуса так і не звучить, однак означення розіграної у поемі вистави як «монологу» виразно підкреслює граничне духовне й інтелектуальне напруження людини, яка навіть за умов створеної владою тотальної фіктивності вибору, навіть перебуваючи у межовій ситуації, що загрожує втратою суб'єктності, зберігає спроможність надавати рефлексивної форми трагедійному перебігові власної екзистенції.

Ліричний герой поєми, якому попри його бажання (як, до речі, й Гамлету) нав'язано роль у «незнайомій п'есі», змушений грати у виставі, «де кожен, власну сутність загубивши» виступає водночас і глядачем, і актором («і дивиться, і грає»). У цьому очевидні алюзії на радянську дійсність, де державна машина прагнула зробити із людини безсловесного і бездумного виконавця чужої волі, позбавленого суб'єктності і власних бажань актора у безглуздій п'есі тоталітаризму:

Стежу оком
за тим, що наш глухонімий суфлер
показує на мигах. Не збагну я:
захочу стати – він накаже: йди,
а йти почну – примушує стояти,
у обрій декорований вдивляюсь –

¹⁵ Стус В. Цит. вид. – С. 99.

III. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

велить склепити очі. Мружусь – він
у світле майбуття своє вглядайся.
Сідаю – каже: встань.¹⁶

Поема В. Стуса буквально насичена гамлетівськими алюзіями. Вже кількома рядками нижче читач повертається на початок шекспірівської трагедії, до другої сцени першої дії, коли Клавдій виголошує промову про вимушений поквап з весіллям (менш ніж за два місяці після поховання короля Гамлета) та про змішані почуття радості й смутку, що охоплюють його, королеву і весь данський двір:

«Хоч свіжі в нас ще спогади смутні
Про Гамлетову смерть і хоч годиться
Ще нам в серцях плекати ревний смуток,
Державі – тугою повити чоло,
Одначе глузд натуру вже зборов,
І ми, розважно тужачи за братом,
Не забуваємо й про нас самих.
Отож вдову порфіроносну, доти
Сестру, а нині нашу королеву,
Взяли ми, – радість тлумлячи журбою
(Сльоза в одному оці, в другім – усміх),
По мірці зваживши і щастя й лиха:
В весіллі жаль, веселість у жалобі, –
Собі в подружжя» [I, 2]¹⁷.

Отже, на вимогу Короля його підлеглі в Ельсінорі мають грати смуток або радість, незважаючи на власні почуття. Так само і у Стуса: природний вияв емоцій для радянської тоталітарної системи є неприйнятним, за вказівкою Суфлера безмовні актори відповідно до вимог нікому не відомого сценарію (тобто мінливої політичної ситуації) змушені плакати, радіти чи славословити. Тож

¹⁶ Там само.

¹⁷ *Шекспір В.* Гамлет, Принц Датський // Шекспір В. Твори в шести томах [пер. з англ. Л. Гребінка]. – Київ : Дніпро, 1988. – Т. 5. – С. 12.

не дивно, що ліричний герой поеми, як і Гамлет, також вирішує вдати із себе божевільного:

«Й одразу входжу в роль,
загравши навпаки. Мені б сміятись –
я плачу. Груді розпирає гнів
(маленьке перебільшення: сновиди
навіки врівноважені в чуттях) –
а я радію. Рушив катафалк –
а я втішаюсь. Вилізши на повіз,
шаленствую: хай славиться життя.
Захоплений суфлер не сходить з дива
і тільки підбадьорює: віват»¹⁸.

Значним смислогенеруючим потенціалом наділені ті фрагменти поеми, де актуалізується Шекспірова метафорика:

«Тут час стоїть. Тут роки не минають.
Бо тут життя – з обірваним кінцем,
як у виставі. Тільки є початок.
Кінця ж нема»¹⁹.

В цьому уривку відчувається перегук з гамлетівським метафоричним висловом «the time is out of joint». Втім, його семантичне наповнення суттєво переосмислюється, набуваючи нових конотацій: час у поемі В. Стуса не просто «вийшов із уторів», а зупинився. Він взагалі не рухається, адже не існує природного для суспільства розвитку, немає місця для показово декларованої діалектики, для істини, яка народжується у спорі. Є лише штучне підтримування того стану, що вважається найбільш зручним з точки зору політичних маніпуляцій з масовою свідомістю. У ранг найвищої чесноти зведені однаковість, уніфікованість буття, замкненість у коло жорстких правил та норм: «А грай чуже занудне нашіптоне життя – самі повтори»²⁰. Саме

¹⁸ Стус В. Цит. вид. – С. 99-100.

¹⁹ Там само. – С. 100.

²⁰ Там само. – С. 101.

III. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

тому ця п'єса є безкінечною й абсурдною, що в часі, який зупинився, усе застигає та припиняє розвиток, втрачаючи сенс і, навіть, своє ім'я.

Надзвичайно сильним за емоційним впливом на підготовленого до сприйняття гамлетівських алюзій читача є інтертекстуальний пасаж, побудований на досить несподіваному поєднанні двох образів, які одночасно перебувають у різних семіотичних просторах:

«Скажімо, нас назвали будівничі,

а що то – будівничі – не питай.

– Ви щось будете ?

– А що то – будувати ?

Так звать вас – будівничі, от і вже»²¹.

Цей фрагмент одразу викликає асоціації з широко-відомими риторичними кліше радянських часів про «будівельників комунізму», але при більш уважному вчитуванні відчувається й інша алюзія – цього разу до «Гамлета», зокрема до розмови гробокопів на кладовищі, під час якої один із них намагається з'ясувати, хто ж буде міцніше за усіх:

1-й гробокоп

Хто буде міцніше за муляра, корабельника чи тесляра?

2-й гробокоп

Той, що ставить шибениці. Бо його будівля переживе тисячу пожилців.

...

1-й гробокоп

Годі, не суши собі голови, бо як ти осла не бий, а він швидше не побіжить. А коли тобі ще раз загадають отаке, відкажи: «Гробокоп». Хата, що він збудує, дотягне до страшного суду» [V, 1]²².

²¹ Там само. – С. 102.

²² Шекспір В. Цит. вид. – С. 99.

Вказана алюзія, що має імпліцитний характер, розкриває жахливу правду про те, що відбувається: будівництво «світлого майбутнього» перетворюється у тоталітарному суспільстві на будівництво таборів і в'язниць, винищення усіх, хто здатен вільно, самостійно, незаангажовано мислити.

Інший важливий шекспірівський мотив, що актуалізується у поемі на імпліцитному рівні, пов'язаний з Гамлетовою «мишоловкою»: «Бо тут життя – з обірваним кінцем, як у виставі». Із цих рядків логічно вимальовується паралель: життя Стусових сучасників може так само раптово скінчитись, як і вистава заїжджих акторів у Шекспіра, якщо владі не сподобається надмір життєвої правди у їхній «грі». Цей жереб очікує всіх, адже в тоталітарному суспільстві кожен примусово задіяний у виставі, де його роль може змінитися будь-якої миті, тож ніхто не спроможний залишитись осторонь:

«Бо кожен з нас – актор або глядач
А це одне і те ж. Бо глядачеві
так само треба грати глядача,
і то – захопленого»²³.

За таких умов кожен, незалежно від особистої волі, змушений грати «щасливого Йорика»: блазня й божевільного, який сміється, коли хочеться ридати, не має ані власного імені, ані власної ідентичності, оскільки є лише безіменним черепом на цвинтарі, одним із тих, кого в правах зрівняла смерть:

«Хіба
тобі не все одно, що справжній Йорик
був зовсім, може, і не Йорик. Навіть
напевне ні, раз так його зовуть.
Ти пам'ятаєш? Гамлетові в руки
попав лиш череп – ні очей, ні губ,

²³ Стус В. Цит. вид. – С. 101.

III. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

ні носа ані вух – зотлів геть чисто,
ось так, як ми»²⁴.

Слід зазначити, що образ Йорика відіграє надзвичайно важливу роль у концептосфері Стусової поеми. Тут не тільки актуалізується багатовимірність його смислових інтерпретацій, але й здійснюється дискурсивний розвиток вихідної семантики. Алюзії до жахливих реалій тоталітарної дійсності, коли за правдиве слово доводилося платити життям («Раз єдиний – Йорик, а все життя – ніхто. Ні тобі виду, ні імені»²⁵), перетворюють цей шекспірівський образ-символ на своєрідний конденсатор нових значень. Корелюючись з новим для себе семіотичним оточенням (радянська дійсність), але не втрачаючи при цьому своєї інваріантної сутності, він набуває рис багатозначної когнітивної метафори.

Таким чином, гамлетівський інтертекст в поемі Стуса (топос «світ – театр», структурна алюзія на монолог «бути чи не бути», концепт кризи ідентичності, образ Йорика) допомагає увиразнити екзистенційну драму особистості – трагізм невіднайдення самого себе. Якщо для Гамлета усвідомлена свобода вибору є джерелом екзистенційного страху, подолання якого здійснюється через рефлексію, то ситуація ліричного героя Стуса виявляється ще трагічнішою. Онтологічна неможливість набуття свободи породжує в ньому екзистенційний відчай. Гамлетівська криза ідентичності трансформується при цьому в примусове зречення ідентичності, що загрожує героєві тотальною руйнацією епістемологічної парадигми та повною втратою антропоспроможності.

²⁴ Там само. – С. 102.

²⁵ Там само. – С. 101.