

4. Королева Н. 1313. Повість із Середньовіччя // Королева Н. Предок : Історичні повісті ; Легенди старокиївські / Наталена Королева ; [упоряд., авт. післямови та приміт. О. В. Мишанич]. — К. : Дніпро, 1991. — 670 с.
5. Красненко О. В. Своєрідність зображення історичного міста в романі П. Загребельного «Диво» // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. — № 5 (192), 2010. — С. 77–83.
6. Лабиринты души / Августин Аврелий. Исповедь; Блез Паскаль. Письма к провинциалу. — Симферополь : «Реноме», 1998. — 416 с.
7. Полищук О. В. Жанрообразующие функции художественного времени и художественного пространства в произведениях У. Фолкнера (на примере трилогии «Деревушка», «Город», «Особняк») // Мова і культура [Текст] : науковий щорічний журнал. — К., 2001. — Т. IV, Вип. 3. — С. 192–198.
8. Рикер П. Время и рассказ. — Т. 1 — Интрига и исторический рассказ. — М., СПб. : Университетская книга, 1998. — 313 с.
9. Успенский Б. А. История и семиотика / Успенский Б. А. // Успенский Б. А. Избранные труды : в 3 т. — М. : Языки русской культуры, 1996 — Т. 1 : Семиотика истории. Семиотика культуры. — 1996. — С. 9–70.
10. Yourcenar M. L'Œuvre au Noir / Marguerite Yourcenar. — Paris : Éditions Gallimard, 1968. — 472 p.

**Artistic Time in the System of the Means  
of Reality Modeling in the Historical Novel-projection  
(on the Base of Works by N. Koroleva «1313»  
and M. Yourcenar «Philosopher's Stone»)**

The article explores the artistic time as a means of the projection of the past events on the present and the future in the historical novel. Different types of time illustrate a complete artistic system and show the large potentials of the modeling of the reality. A comparative analysis of the novels of N. Koroleva 1313 and M. Yourcenar «Philosopher's Stone» gives one a possibility to see the individual writers' interpretation of cultural and historical epochs.

УДК 821.161.2(1-871:821.111).09

*Дмитро Дроздовський (Київ)*

**РЕЦЕПЦІЯ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА  
В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ:  
СТРАТЕГІЯ МУРУ**

Виступаючи на II Міжнародній науковій конференції «Срібний вік: діалог культур» (2006), літературознавець Марк Соколянський у доповіді «Шекспірівські мотиви в поезії Срібного віку» зазначив, що в тогочасній літературі шекспірівські мотиви виконували чотири функції: «декоративну, художньої паралелі, автобіографічну й усвідомлену», вказавши також на необхідність у сучасному літературознавстві «розглянути шекспірівські мотиви в контексті культури ХХ століття» [2, с. 93]. Подібна теза може бути актуальною і в українській літературі першої половини ХХ ст., бо в цей час маємо різноманітні стратегії функціонування і принципи трансформації шекспірівського дискурсу (представленого через «шекспірівські» теми, мотиви, ситуації тощо) в українській еміграційній літературі 1940–1960-х рр. (Юрій Клен, Ігор Костецький, Теодосій (Тодось) Осьмачка, Василь Барка, Остап Тарнавський тощо).

У цій статті ми лише спробуємо окреслити деякі причини, які спонукали представників української еміграційної літератури п. п. ХХ століття звертатися до шекспірівського дискурсу як своєрідного метатексту для формування українського художнього простору. Костецький і Осьмачка визначили вектори нової рецепції Вільяма Шекспіра в українській літературі, спричинившись до переінакшення шекспірівського домодерного канону. Дмитро 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].

Традиційно проблема «письменник та інонаціональна література» розглядається в літературознавстві (зокрема, в компаративістиці) як тип міжлітературної взаємодії (Дмитро Наливайко, Дмитро Затонський, Ірина Неупокосва). Під час її вивчення важливим аспектом постає розрізнення літературних зв'язків і типологічних явищ, що розглядаються як дві сторони єдиного процесу (Віктор Жирмунський). У межах міжлітературних зв'язків виокремлюється проникнення однієї літератури до світу іншої, що передбачає існування прямих чи опосередкованих контактів між авторами й інонаціональним середовищем, а також засвоєння ним творів іншої літератури, реалізоване у різних формах рецепції (Григорій Вервес, Микола Конрад).

Контактна форма зв'язків передбачає безпосереднє і реалізоване шляхом перекладу опосередковане спілкування митця як репрезентанта однієї культури з інокультурним середовищем (Діоніз Дюришин). В сучасному літературознавстві погляд на переклад як на «вираження сприйняття інонаціональних тенденцій розвитку, свідчення реалізації інонаціонального твору в певному національно-культурному середовищі» [3, с. 263] дедалі частіше привертає увагу фахівців із порівняльного літературознавства. У такому аспекті визначальною видається роль перекладеного твору як засобу пізнання творчості письменника, її художньої репрезентації (Манфред Науманн, Міодраг Сібінович).

Дмитро Наливайко визначає як перспективний і апріорно доцільний погляд на вивчення української літератури як «літератури в системі/системах міжнаціональних літературних відносин. Йдеться вже не про впливи з того чи того боку, а про її розвиток у силовому полі регіонального чи європейського літературного процесу, який має в основі спільні естетико-художні моделі й архетипні структури, про її задіяність у цьому процесі на рівнях тематики та поетики, про її співучасть у розробці спільних або схожих проблемно-тематичних комплексів і художніх парадигм, про моменти спільності й національної своєрідності в її русі та її явищах» [5, с. 21].

Залучення шекспірівського дискурсу до українського художнього простору було усвідомленим і мало своє концептуальне підґрунтя в Мистецькому українському русі (МУРі). Передовсім, це пов'язано з художніми шуканнями українських митців у площині історизму і міфологізму (Микола Жулинський, Раїса Мовчан, Ярослав Поліщук). Концепт історії (як тотальний і об'єктивний розвиток людства), репрезентований у шекспірівському дискурсі (насамперед у історичних хроніках і «великих» трагедіях), ставав об'єктом для творчого переосмислення. Українська історія зазначеного періоду уподібнювалася в художніх візіях митців до аналогічних історичних ситуацій у «Макбеті», «Гамлеті» чи «Королі Лірі» (не випадково, як зазначають Ірен Макарик, Наталя Кузякіна, Марко Роберт Стех та ін.) саме ці твори Шекспіра стають улюбленими для тогочасного українського театру (як експериментального, так і традиційного), про що свідчать постановки Леся Курбаса, Гната Юри та ін.

Крім того, в окресленому історичному періоді однією з важливих була тема конструювання нового гуманізму як філософсько-світоглядної матриці. Трагічний досвід двох Світових війн, тоталітаризм, утверджуваний у Радянському Союзі, — все це спонукало митців (причому також і представників європейської спільноти, як Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Томас Манн та ін.) звертатися у своїх рефлексіях до осмислення гуманізму. Ця проблема, звичайно, мала свої витoki в ренесансній епістемі, бо доба Відродження вперше запропонувала гуманістичну цивілізаційну модель, що існувала як базова в системі цінностей Нового часу. Модерністський переворот початку ХХ ст. був пов'язаний із потребою зрозуміти нові підвалини людського ества. «Доба Модерну ознаменувалася появою масштабних художньо-літературних напрямів — авангардизму й модернізму, що у них найповнішою мірою виявилися стан модерності та процес глибинної зміни структур та кодів естетичного мислення» [1, с. 6].

Марко Кропивницький в одному з листів до Панаса Саксаганського написав: «Такі глибокі твори, як Шекспіра, ні на якому кону не будуть зайві» [8, с. 94] (побіжно зазначимо, що Кропивницький у своїх листах іноді цитував Шекспіра, якого, проте, міг читати лише в російських перекладах, бо не володів англійською мовою [4, с. 179]).

Ідейна та естетична амальгама МУРу була відкрита до традицій і тенденцій світової літератури. Саме в цей час на еміграції в Німеччині засновано Українське шекспірівське товариство, яке орієнтувалося на прокладання соціокультурних та історичних зв'язків між ренесансною європейською та українською літературами, зрештою, на європейську рецепцію Шекспіра та залучення європейських шекспірознавчих джерел (визнаних у світовій критиці) до українського літературознавства. Це просвітове наукове Товариство очолює професор Дмитро Чижевський, який, до речі, пише англійською мовою вступну статтю до видання «Трагедія Макбета. Король Генрі IV», що готують Костецький і Осьмачка (його стаття базується на центральних положеннях вступного слова самого Костецького до драми «Король Генрі IV»).

У передмові Чижевський обґрунтовує перекладацький вибір, доводить, що представлення в одному виданні «в парі» «Макбета» і «Короля Генрі IV» концептуально вивірено, бо ці два твори відображають два провідні боки усього шекспірівського художнього мислення. «Поняття “демонічне” в “Макбеті” та “історіософське” в “Королі Генрі IV” постають тим, що традиційно вважають взаємозаперечним і дивовижним...» (переклад мій. — Д. Д.) [9, с. 3]. Отже, два твори позначали головні стратегії «шекспірівського слова»: демонічність (під цим концептом у Чижевського варто розуміти фольклорно-міфологічну орієнтованість художньої свідомості, «містицизм») та тяжіння до історіософії.

Шекспір вважався одним з перших європейських митців, хто в центр художнього простору поставив історію як самоорганізовувальну систему, що визначає психологію людини (тобто виступає контекстом психологічного розуміння дійсності). Костецький писав, що людське мислення керується законами і принципами епохи. Саме на цьому і побудовано шекспірівську історіософію, яка має міфологічне підґрунтя та прогностичний характер. Ця історіософія базується на фактах теперішнього й минулого, але стремить у майбутнє, прагнучи окреслити візію прийдешнього. Зазначимо, що історіософські тенденції мали місце в українській еміграційній літературі п.п. XX ст., згадати хоча б представників «празької школи» (Юрій Клен, Олег Ольжич, Євген Маланюк та ін.).

Шекспір, можливо, на думку тогочасних літераторів, міг би бути аналогією для тогочасної української культури в ренесансному часі. Також Чижевський вказує на те, чому ці два твори Шекспіра («Трагедія Макбета» й «Король Генрі IV») — одні з найактуальніших для української художньої свідомості. Відповідь пов'язана зі здатністю героїв до духовно-світоглядного переродження, кожен із героїв (чи король, чи його син, чи Фальстаф) не видається героєм, статичним у собі. Психологія шекспірівських персонажів має свою динаміку, пов'язану, певно, з середньовічними уявленнями про те, що гіпотетично і блазень може стати королем, а король блазнем (Михайло Бахтін). На цю рису звертає увагу Чижевський. Йому важливо було показати, що в шекспірівському історіософському просторі світ не статичний і що все в ньому може бути змінено за наявності людської волі. «Поет створює для своїх персонажів такі умови, аби вони могли «перевдягнутися»... Його однаково цікавлять як позитивні персонажі, так і негативні, як чесноти, так і злочини...» (переклад мій. — Д. Д.) [9, с. 3]. Ця фраза вказує, що Шекспір був «уважним і до пороків, і до світла». Його художній простір не обмежується чіткими морально-етичними демаркаційними лініями, і герої Шекспіра не мають бінарного розподілу на «чорно-білих». Саме переходи, психологічна трансгресія викликають значно більший інтерес у читачів, бо вони показують, що людина здатна до змін протягом усього життя. А отже, у творах Шекспіра витворюється новий різновид гуманізму, нова форма ідентичності.

Костецький зауважує, що для шекспірівського простору важливі «ситуація слова» та «ситуація театральної гри», які можуть весь час змінюватися, бо імпровізація становить визначальну рису шекспірівського світу (про імпровізацію як визначальну рису шекспірівського дискурсу вже наприкінці XX ст. писатиме представник нового історизму Стівен Грінблат). «Колосальність Шекспірового світогляду» чітко й, у ґрунті речі, легко зводиться до чудесного вміння утворювати дві основні ситуації: ситуацію слова та ситуацію актора на сцені» [9, с. 170]. Шекспірівський текст ніколи не існує як щось апріорно готове, а навпаки, як простір потенційного реконструювання та пересотворення чи й навіть преображення. З одного боку, поетика слова залежить великою мірою від контексту і підтексту у драмах Шекспіра. З другого, Шекспір на сцені має бути постійно новим: з часом змінюється і психологія шекспірівських

героїв. Костецький обґрунтовує універсальність матричних моделей, які пропонує англійський класик, мотивуючи в такий спосіб потребу в постійному переосмисленні Шекспіра.

Шекспірівське слово існує на перманентному очудненні (Костецький використовує цитати з Віктора Шкловського), а тому і переклад, і його втілення на сцені мають бути підпорядковані цьому принципу. А отже, на думку літератора, не може бути й «єдиноправильного Шекспіра». Кожен режисер повинен розгледіти ту психологічну ситуацію, що 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 «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 єдино 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 заздальним пляном. З нього був справді філософ «світового театру», тоді як Шекспір драматург виразно безконцепційний... 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» [9, с. 173].

Саме імпровізацію схарактеризовано як смислоутворювальний принцип у шекспірівському просторі. Подібна форма рецепції, безперечно, зближувала сприйняття Шекспіра в Костецького з формалістичними традиціями, актуалізованими в 20-х роках ХХ ст. Це накладатиме значний відбиток і на перекладацьку стратегію Костецького й Осьмачки: переклад, на їхню думку, має бути не відтворенням, а співтворенням, входженням у динаміку шекспірівського світу. Фрагменти художнього тексту з перекладеної трагедії «Макбет» засвідчують прагнення перекладача на мовностильовому рівні поєднати не поєднуване (творення оксиморонної дійсності), витворити ефект «очуднення»: традиційні сполучення, фразеологічні зрощення трансформуються в несподіваний спосіб.

Наведемо деякі приклади з перекладу Осьмачки [див.: 9]: «божевіллям у мене зір мигтить» (с. 75), «...вигуками дивними там вуха // Всім роздимають» (с. 92), «відвернулась віра» (с. 58), «гамір ночі позіхне» (с. 99), «до рятунку рани мої волають» (с. 53), «душею витягтися на муках» (с. 97), «життя його під суд тяжкий схилилось» (с. 59), «зчинив понуру з нами сутичку» (с. 54), «...кажан пролине // Свій літ чернечий» (с. 97), «каміння порухом руша» (с. 108), «ліси словами гомонять» (с. 108), «навмисна кволість» (с. 78), «найближчої тропи не вхопиш» (с. 64), «напружте свою відвагу // Аж до луску...» (с. 72), «не обереться мук» (с. 55), «нереальний глуме, геть!» (с. 107), «сни затіпають північні нами» (с. 97), «сова десь голосила» (с. 76), «сонце піднімає світло» (с. 53) тощо.

Для Костецького головна світоглядна риса, що має релігійне підґрунтя в драмах Шекспіра, — залучення до співтворчості (що пояснюється як трансцендентний акт). Це залучення відбувається і в самому тексті (інтеріоризоване співтворення), і на зовнішньому рівні в просторі глядацької або читацької рецепції (екстеріоризоване співтворення). Саме ця настанова унеможливує розподіл шекспірівського світу за бінарними опозиціями «чорне» — «біле», бо все в цьому просторі може бути змінене за умови співтворчості. «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 сподів 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 співтворчості, і то саме в межах орбіти: в межах земної дійсності. Співтворчість полягає — грубо висловлюючись — у по змозі безперервному постачанні цілого добрим матеріалом, матеріалом добра. Для того існує на незліченні можливості розподілена свободна воля» [9, 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 світовідчуженні. Ще краще сказати: життєвідчуженні. 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 — ігrecів долі й є шекспірівський принц Генрі» [9, с. 175]. Гра в шекспірівських студіях Костецького знаходить пояснення в герменевтичній традиції.

Концепт «світу як гри» накладає відбиток також і на специфіку ренесансного сюжетотворення. Зауважимо, що в Костецького сюжетотворення уподібнювалося до життєтворення. А отже, шекспірівський простір можна було б також назвати і простором життєтексту. Це зумовлює появу нових форм динамізму у драмах Шекспіра: світ більше не існує в усталених матрицях, людська воля може пришвидшити поступальний цивілізаційний розвиток. Звичайно, подібна ситуація позначатиметься на тому, що дві волі можуть зустрітись в одному просторі, і це зумовлюватиме численні конфлікти (Гамлета й короля Клавдія, родин Монтеккі й Капулетті, Просперо і Міранди, Просперо й Антоніо тощо). Конфлікт може бути розв’язаний тільки тоді, коли до уваги братимуться насамперед принципи гри, яка керує історією у Шекспіра, а не принципи історизму, яким має бути підпорядкована гра. Другий варіант в інтерпретаціях Костецького насильницький стосовно самої природи людини. 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...

Що треба брати всерйоз: гру, правила гри. Поважно треба брати безнастанну, трудно загнздувану жадобу перевдягань, перелицювань, жадобу обмінюватися личинами. Боягузові, що носить маску найхоробрішого вояка, віддається в полон справді відважний лицар. Носії заколоту й непорядку в державі виявляються чесними аж до наївності, носії державної справедливості — лукавими аж до казковості...» [9, с. 174].

Отже, шекспірівський дискурс (психологія персонажів, форми її сценічного втілення) динамічний в українській еміграційній рецепції. В кожен нову епоху відповідно до нової культурно-історичної свідомості має бути сконструйований «новий» Шекспір. Його герої народжуються, як стверджує Чижевський, на очах у глядача, і глядач ніколи не знає достеменно, яким буде персонаж. Ця здатність до постійного переродження видається важливою для розуміння рецепції шекспірівського дискурсу в МУРі. Також для Чижевського різні постановки Шекспіра, про що він пише в передмові, не можуть бути антиподами. Постановки, які здійснили Юрій Юр’єв (Петроград, 1918), Лесь Курбас (Київ, 1924) та Василь Василько (Донецьк, 1938), не різні; вони радше відображають цю «протеїстичність» шекспірівського світу.

Звернімо увагу на ще один момент. Костецький вказує на ситуацію абсурду як таку, що поєднує два часи: англійський ренесансний та тогочасний український. Костецький накладає абсурд (як іманентну категорію розвитку людства, пов’язану зі світоглядно-філософською кризою) ренесансного гатунку на абсурд ХХ століття і визначає кардинальну відмінність у цих нібито гомологічних ситуаціях. Абсурд Ренесансу нівелюється через наявність інакшого типу історіософської моделі. Натомість, як переконає Костецький, історіософія в ХХ столітті —

це модель викривлена і, по суті, антилюдяна. Ренесансна філософія мала поняття міри як визначальної для підтримки гармонії. В ХХ ст. міри вже не існувало. «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. Через неї перебудовують систему оборони і змінюють керівників таємних розвідок. Були сторіччя, мовляв, нерентабельного господарства. Скарби нагромаджували нерівномірно, без усякого пуття. Народ бідовав.

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...

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. Фікція являє собою не тільки те, чого нема. Вона також і те, що є — що є у надмірній кількості. Фікція накопиченого понад усякий можливий попит цукру стає симптомом штучної цукрової хвороби для світового господарства.

Я, звичайно, застерігаюсь. Фікція не завжди — безглуздя» [9, с. 164]. Часом Костецький вдається до критики філософії споживацького суспільства та радянського тоталітаризму. «З поняття прогресу, здається, ніколи ще не було такого знущання, 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. Ідейну й усяку іншу боротьбу узалежнено виключно від того, що не подобається вираз очей, мова, спосіб одягатися й рухатися в мешканців протилежного табору. Не якісь глибші соціальні підвалини, ні — не подобаються саме оті чистісінькі фікції, які в дійсності аж нічого не важать ані для поступу, ані для відступу. Уся різниця з середньовіччям полягає в тому, що тоді страхалися невидимих сил, а тепер на очу живий тьмуроканський болван. І ще хібащо та невеличка різниця, що середні віки як-не-як породили Данте, а найновіше середньовіччя його не породило і породити неспроможне...» [9, с. 166].

Водночас він вказує і на небезпечну роль атеїстичного світогляду. Саме атеїзм, на його переконання, заважає знайти одвічну гармонію в суспільстві. Людина завжди шукатиме того, що неможливо схопити і пережити лише в раціональному стані. Але виведення трансцендентного за цивілізаційні межі означало шукання цієї самої трансценденції в суспільному устрої, у визначеній ідеології. І з цього починаються найбільші катастрофи. В ХХ ст. «мала нібито запанувати доцільність. Справді, в господарчій кризі, до якої ми звернемося дещо далі, цивілізація не тільки не зазнала втрат, а й виграла. Замість непропорційно великих соборів, в яких мешкати було незручно, а влаштовувати бенкети все гаки як-не-як непристойно, заходилися розбудовувати домашній комфорт. Ступнула вперед «санітарія та гігієна». Над проектами пневматичних кльозетів для ренесансових палаців замислювався сам Ліонардо да Вінчі.

Фіктивні кольори вітражів згустились у дебелий німб антропоцентризму. Та тут же найперше кидається в вічі те, що сталося з переміщенням «антропоса» в центр. Його почали дедалі влучніше нищити — порохом» [9, с. 165]. Криза споживацького («господарського») суспільства має свої витoki в концепції Костецького в ренесансний час. Але в ХХ ст. ця криза загострюється остаточно, бо розпочалося нищення самого «антропосу», на якому побудовано гуманістичний розум Нового часу. Деякі міркування Костецького близькі до того, про що писав Хосе Ортега-і-Гасет у «Бунті мас», критикуючи філософію надмірного споживання та втрати філософських підвалин людського життя в ХХ ст. «Ілюзорної вартости набули речі, які не мають жадної вжиткової вартости. «Безцінний» — цей народний епітет для самоцвіта вигадано аж ніяк не здуру. Проти всякої народної логіки самоцвіт дістав тепер ціну, бо проти нього виставили цінний папір» [9, с. 165].

Отже, осмислення Шекспіра в українській еміграційній літературі 1940–1960-х рр. ХХ ст. промовляє в унісон з європейською філософською думкою початку ХХ ст., зокрема з традиціями покоління 1930-х рр. у Іспанії, з тезами представників Франкфуртської школи. Відтворення шекспірівського тексту в ХХ ст. мало б дати можливість усвідомити небезпеки надмірного споживання та філософії конс'юмеризму, втрати морально-етичних цінностей, позначивши кризу релігійності та соціальної аксіології.

#### Література:

1. Волошук Є. Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша / Євгенія Волошук. — К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008. — 528 с.
2. Гаврилюк Н. Одеса літературна / Надія Гаврилюк // Слово і час. — 2007. — № 1. — С. 93–94.
3. Дюришин Д. Проблемы особых межлитературных общностей / Диониз Дюришин. — М. : Наука, 1993. — 456 с.
4. Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / Ірина Макарик ; пер. з англ. Микола Климчук. — К. : Ніка-Центр, 2010. — 348 с.
5. Наливайко Д. С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / Дмитро Сергійович Наливайко. — К. : Основи, 1998. — 578 с.
6. Социальная философия франкфуртской школы. Критические очерки / ред. Б. Н. Бессонов, И. С. Нарский, М. В. Яковлев. — М. : Мысль, 1975. — 359 с.
7. Хитрова-Бранц Т. Міфологізація та деміфологізація творчості В. Шекспіра в Німеччині кінця XVIII — першої половини XIX ст. / Тетяна Хитрова-Бранц // Гуманітарний вісник. Всеукр. збірник наукових праць. — Черкаси : ЧДТУ, 2007. — С. 161–165. — (Серія : Іноземна філологія).
8. Шаповалова М. Шекспір в українській літературі / Марія Шаповалова. — Львів : Вища школа, 1976. — 210 с.
9. Шекспір В. Трагедія Макбета. Король Генрі IV / Вільям Шекспір ; пер. з англ. Теодосій Осьмачка ; ред. Ігор Костецький. — Мюнхен : На горі, 1961. — 447 с.

#### William Shakespeare's Reception in Ukrainian Emigration Literature: MUR's Outlines

The paper defines the strategies of the reception of Shakespearean discourse in Ukrainian emigration literature of the MUR (Artistic Ukrainian Movement). The main focus of the paper is concentrated on the concepts of historicism, mythology, absurdity, consumerism, and improvisation in Shakespearean reception of the 1940–1960s. Special attention is paid to the reception of these concepts by Ihor Kostetskyi. The defined strategy of Shakespeare's reception is featured as a part of the MUR's reception and the activities of the Ukrainian Shakespearean Association founded in exile to promote Shakespearean discourse in Ukrainian culture.