

Дощенко О.Г.

студент;

Лазаренко Д.М.

*кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри англійської філології,
Запорізький національний університет*

ЛІТЕРАТУРНА ПРОЕКЦІЯ ЯК ФОРМА АКТУАЛІЗАЦІЇ ГАМЛЕТІВСЬКОГО СЮЖЕТУ: ОСНОВНІ ВЕКТОРИ, ТИПИ І МЕХАНІЗМИ

Шекспірівський дискурс, подібно до строкатої клаптевої ковдри, поєднує у один примхливий візерунок класичні і постмодерні тексти, візуальні мистецтва і музику, загально визнаних майстрів слова і блоггерів-початківців. Твори англійського драматурга привертають увагу не тільки науковців, сценаристів, режисерів, акторів, але й письменників, для яких незмінно популярні трагедії, комедії і хроніки стають джерелом натхнення, обіцянкою «зеленої вулиці» на шляху до слави або ж ключем до тих таємниць людської природи, які до сьогодні інтригують читацький загаль.

Одним з найбільш потужних «генераторів» нових смислів залишається Шекспірів шедевр «Гамлет». Інтерес до нього не тільки не згасає, але з часом набирає нових обертів, переростаючи у другій половині ХХ століття у своєрідний «гамлетівський бум», коли про Гамлета, як іронічно зауважує герой роману А.Мердок «Чорний принц» Б.Пірсон, знають навіть «усі найбільш темні та дикі представники роду людського» [1, с. 430]. Однією із можливих стратегій реагування на той інтелектуальний виклик, що кидає сучасному шекспірознавству трагедія «Гамлет», є залучення до аналітичної парадигми поняття «літературної проекції».

Літературна проекція є однією з форм цілісної і системної актуалізації реакції реципієнта на певний текст: «під літературною проекцією мається на увазі один із різновидів активної творчої інтерпретації претексту, що призводить до появи в новому історико-культурному контексті самодостатнього художнього твору, який зберігає сутнісні сюжетні та образні координати, при чому канонічні домінуючі лейтмотиви можуть конкретизуватися, зазнавати переакцентуації або навіть видозмінюватися, звужуючи, розширюючи чи трансформуючи смисловий континуум претексту» [2, с. 8]. Використання цього поліфункціонального поняття дозволить виявити ті чинники, завдяки яким творіння Великого Барда стабільно посідає центральну позицію у каноні світової літератури і спричинює появу доволі потужного гамлетівського дискурсу.

Проекції як форма зв'язку між текстом та реципієнтом мають два основні смислові вектори: текстоцентричний та контекстуальний. Відповідно літературні проекції гамлетівського сюжету можуть бути текстоцентричними, тобто такими, що орієнтовані на більш глибоке або

концептуально нове розуміння оригіналу, та контекстуальними, в рамках яких гамлетівські колізії і образи виконують функцію інструментів для дослідження сучасності і розв'язання актуальних авторові-інтерпретатору проблем.

Контекстуальні літературні проєкції часто настільки далеко відходять від першоджерела, що впізнати шекспірівський первень важко навіть самому письменникові. Так, приміром, Д. Вроблевські, американський літератор, автор роману «Історія Едгара Сотеля» в одному із своїх інтерв'ю, яке включене до перевидання роману (2009), коментує близькість свого твору до «Гамлета» Шекспіра доволі неоднозначно. З одного боку, він категорично відхрещується від свідомої орієнтації на трагедію, а з іншого – заявляє про свій намір переосмислити певні місця широковідомого тексту. «Що мене дуже турбує, – говорить Д.Вроблевські, – так це коли його [роман] зводять до простого твердження: «Це – Гамлет». До цих двох слів. Тому що фактично коли ти берешся за щось настільки добре відоме і іконічне, за такий наріжний камінь західної літератури, як «Гамлет», ти зобов'язаний змінити його. Для мене було б абсолютно нецікавим просто написати роман «Гамлет». Тож назвати це переказуванням «Гамлета» – означає робити крок вбік від істини. Я на кожному кроці свого шляху прагнув перекрутити сюжет, відшукати, наприклад, ефектні білі плями у п'єсі» [2, с. 22]. Як бачимо, автор рухається від Шекспірового тексту, що, вочевидь, зближує його з авторами текстоцентричних проєкцій, але він далекий від того, щоб прояснювати щось у «Гамлеті». Він, навпаки, використовує ці непроясненості, затемненості, відкриті для інтерпретації місця як такі собі пусті форми, в які можна вкласти щось дуже індивідуальне, своє.

Що ж стосується текстоцентричних проєкцій, то їх автори навпаки зазвичай відверто і гордо проголошують «родинний зв'язок» між претекстом і твором-запозичувачем. Часто цей зв'язок маніфестується вже на рівні назви: яскравими прикладами є романи «Гертруда і Клавдій» Дж. Апдайка, «Побачення з Гамлетом: історія Офелії» Л. Фідлер, «Гамлет» Дж. Марсдена, п'єса «Розенкранц і Гільденстерн мертві» Т. Стоппарда, вірші «Елегія на честь Фортінбраса» З.Герберта і «Полоній» М.Голуба тощо. Як можна побачити, письменники, переосмислюючи сюжет, не завжди залишають «королівський трон» протагоніста за Гамлетом. Рухаючись в руслі загальної недовіри до метанаративів, які деконструюються і перетворюються на потік маленьких історій, сучасні літератори прагнуть почути голоси тих персонажів, які майже чотири сотні років залишались на периферії читацької уваги.

Зсув оповідного центру, який провокує утворення інверсійного або ж альтернативного прочитання сюжету, не є винаходом постмодерної доби. Розглянемо бурлеск відомого англійського драматурга В. Гілберта «Розенкранц і Гільденстерн», вперше опублікований у журналі «Fun» у 1874 році. У цьому творі рушійною силою дії є фатальна помилка, яку Клавдій нібито зробив у юності, написавши трагедію на п'ять дій, що з тріском провалилась і була висміяна аудиторією. Клавдієм було видано наказ про

заборону згадувати цей випадок, порушення якого мало каратися смертю. На початку п'єси король все ще переймається з цього приводу, і Гертруда, намагаючись його розрадити, запрошує до Ельсинору родичів Полонія – Розенкранца і Гільденстерна. Коли Розенкранц і Гільденстерн дізнаються від Офелії про її заручини з Гамлетом (якого вона не кохає, адже принц замучив увесь палац своїми нескінченними солілогами та філософуванням), вони планують перешкодити весіллю, звільнивши дівчину від неприємних для неї стосунків. Для цього друзі провокують Гамлета на постановку тієї самої трагедії, яку Клавдій написав у юності. Після вистави Клавдій наказує стратити Гамлета, але Офелія вмовляє короля відправити принца до Англії, де його філософування неодмінно буде англійцям до смаку [3, с. 304-305]. Вочевидь, сюжет п'єси є доволі іронічним коментарем до тотального захоплення режисерів та акторів «Гамлетом», яке було звичною справою в другій половині XIX ст.

Хоча твір Гілберта загалом тяжіє до драматургічних текстоцентричних проєкцій «Гамлета» (в ньому наявні ключові дійові особи, а також ряд сюжетних подібностей), проєктування тут лише часткове, адже в цій пародії не знаходить повного висвітлення проблематика тексту-джерела, а образи зберігаються лише у вигляді шаблонних стереотипів, з якими і грає Гілберт. Цю п'єсу можна назвати своєрідним іронічним літературно-критичним нарисом, втіленим у драматичну форму.

Проте, важливо звернути увагу на кілька цікавих тенденцій, відображених у цьому творі. По-перше, драматург одним із перших не тільки представив у тексті власну інтерпретацію трагедії, але й відобразив і прокоментував сучасні йому театральний та науковий бік рецепції «Гамлета». Відтоді, як «Гамлет» набув статусу об'єкту всезагального захоплення, невід'ємним компонентом осмислення трагедії завжди постають суспільні стереотипи, які сформувались у результаті активної діяльності поколінь інтерпретаторів. Обсяг цього компоненту для кожного реципієнта значно варіюється залежно від його фонових знань, але в будь-якому разі він присутній. Це явище стало предметом розгляду в багатьох інших літературних проєкціях трагедії (наприклад, у романах А.Мердок «Чорний принц», Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій»).

По-друге, в п'єсі відбувається зсув фокусу авторських – а з ними і глядацьких – симпатій із самого Гамлета на образи Офелії, Розенкранца і Гільденстерна, які в Шекспіровому «Гамлеті» гинуть доволі рано і не беруть участі у трагічній розв'язці. В подальшому традиція надавати право голосу різним Шекспіровим персонажам, навіть другорядним, втілиться у цілій низці творів не тільки драматичних жанрів («Король Клавдій» К.Кавафіса, «Офелія – Гамлету» М.Цветаєвої, «Гертруда і Клавдій» Дж.Апдайка, «Побачення з Гамлетом: історія Офелії» Л.Фідлер, «Елегія для Фортінбраса» З.Герберта, «Версія Гораціо» А.Хейтер, «Плач по Офелії» Е.Андієвської тощо). Саме цей прийом дозволяє літераторам представити новий, свіжий погляд на канонічний текст, а отже, зруйнувати усталені рецептивні стереотипи і ще раз довести «позачасову сучасність» Шекспіра.

Список використаних джерел:

1. Мердок А. Сон Бруно. Черный принц / А. Мердок; [пер. з англ.]. – К. : БМП «Борисфен», 1995. – 637 с.
2. Wroblewski D. The story of Edgar Sawtelle / D. Wroblewski. – L. : Ecco, 2008. – 576 p.
3. Gross J. After Shakespeare / J. Gross. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 260 p.

Манько А.М.

студентка,

Науковий керівник: Пінчук Т.С.

кандидат філологічних наук, професор,

*декан факультету української філології та соціальних комунікацій,
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка*

АНАЛОГІЇ ТА КОНТРАСТИ У НОВЕЛАХ А. ДНІСТРОВОГО «БІЛА ДІВЧИНКА» Й Г. МАРКЕСА «СТАРИГАН З КРИЛАМИ»

Твори А. Дністрового «Біла дівчинка» й Г. Маркеса «Стариган з крилами» належать до літературного жанру новели. Між ними можна провести чималу кількість аналогій, зокрема у тематично-ідейному плані, у мотивах та проблематиці, системі образів.

Головним завданням поданих новел є розкриття справжнього обличчя тогочасного суспільства в незвичайних умовах (під час зустрічі або під іманентним впливом надприродних створінь).

Обидві новели побудовані в описово-розповідній формі.

На початку обох новел помітна подібність в описі погодних умов, за яких розгортається сюжет: це дощова погода, що має стати, по суті, людським катарсисом (духовним очищенням) (новела «Стариган з крилами»), або переддощова, хмарна погода, що має, так би мовити, підготувати людей до цього катарсису (новела «Біла дівчинка»).

На початку новели «Стариган з крилами» читаємо: *«Дощ не вищував уже третю добу... З віторка світ став похмурим, небо й море були однакового попелястого кольору, а пісок на березі виблискував ночами, мов світлячки. Уранці небо стало зовсім тьмяним...»* [2]. Таке виснажливе накопичення сірих тонів на початку новели попередньо готує читача до загальної атмосфери твору в цілому, дає прихований натяк на подальший розвиток подій не в оптимістичному ключі.

Подібна сірість, навіть у більш широкому аспекті простежується у новелі «Біла дівчинка», де на фоні «хворобливої погоди» простежується