ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 821.111

Наталія Науменко

ГАМЛЕТІВСЬКА “ПАСТКА” ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ ПРИЙОМ У ДРАМІ Й ТЕАТРІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано твори новітніх письменників та їх театральні постановки, де по-різному інтерпретовано формозмістовий прийом третьої дії шекспірівського “Гамлета” – так звану “пастку”: чинник непрямого викриття зла і створення катарсичної компоненти у взірцях передусім комедійного жанру, елемент широкого культурного контексту окремо взятого твору. Завдяки цьому автори п’єс надають нового звучання не лише зазначеному, а й інших образам, тематичним та сюжетним колізіям шекспірівського оригіналу, відкриваючи їх для подальших модифікацій – як комедійних, так і серйозних.

***Ключові слова**: драматургія, театр, творчість В. Шекспіра, європейська література ХХ століття, “сцена на сцені”, іронія.*

Наталия Науменко

ГАМЛЕТОВСКАЯ “ЗАПАДНЯ” КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В ДРАМЕ И ТЕАТРЕ ХХ ВЕКА

В статье проанализированы произведения новейших писателей и их театральные постановки, где по-разному интерпретируется формально-содержательный прием шекспировского “Гамлета” – так называемая “западня”: фактор косвенного разоблачения зла и создания катарсической компоненты в образцах прежде всего комедийного жанра, элемент широкого культурного контекста отдельно взятого произведения. Благодаря этому авторы пьес сообщают новое звучание не только означенному, но и другим образам, тематическим и сюжетным коллизиям шекспировского оригинала, открывая их для дальнейших модификаций – как комедийных, так и серьезных.

***Ключевые слова**: драматургия, театр, творчество В. Шекспира, европейская литература ХХ века, “сцена на сцене”, ирония.*

Natalia Naumenko

HAMLETIAN “TRAP” AS THE LITERARY AND ARTISTIC MEANS IN THE TWENTIETH CENTURY DRAMA AND THEATRE

The article gives an analysis of drama works by modern writers (Italian –Giulio Scarnacci and Renzo Tarabusi, Croatian – Ivo Brešan, Bulgarian –Nedyalko Yordanov, Russian – Mikhail Bulgakov) who variously interpreted the crucial compositional means in the third act of

Shakespearian Hamlet – the so-called 'trap,' thereinafter the factor to create the cathartic component in the previously comedian action. In Scarnacci and Tarabusi's My Profession a Senior from Beau Monde, 'the trap' is a hidden metaphor to expose malicious deeds indirectly; therefore, it contributes into the wide cultural context of the brilliant Italian comedy published in 1956 and successfully acted by now in many Ukrainian theatres (including Ivan Franko Ukrainian Drama Theatre in Kyiv, where it was set twice – in 1981 and 2014). Sometimes the dramatists use 'the trap' – in both Shakespearian and their own interpretations – as a strong political philosopheme to emphasize the omens of great social revolts in the future. However, the possible consequences of the latter seem to be delegated to the spectators to predict; this is the factor of a 'happening,' or involving the recipients into the game. This phenomenon is usual for comedies by Slavic-language writers: Ivo Brešan (Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja, 1965), Nedyalko Yordanov (Murder of Gonzago, 1983), and Mikhail Bulgakov (The Scarlet Island, 1927). Although fictitious a priori, 'the trap' in each of the 20th century dramatists, regardless of a certain plot and the set of details, tends to turn into reality, showing the infinity of a game as a reflection of human life. Thanks to this means, the analyzed playwrights give the new colors to traditional images, thematic and narrative collisions of the original, opening them to the newer modifications, either comical or serious. The author of this article made an attempt to uncover these modifications in performances of several outlined plays in Kyiv theatres, scrutinizing the literary and scenic elements.

***Keywords**: dramaturgy, theatre, W. Shakespeare's works, the 20th century European literature, "stage within a stage", irony.*

Драма, завдяки своїй мистецькій природі відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відображення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – театру.

До загальних специфічних рис драми варто додати й таку: продукт психічної діяльності – драма як літературний твір – є і завершеним (у сприйнятті її читачем), і незавершеним. Він незавершений доти, доки не перетворений на продукт психофізичної діяльності (у грі актора). Таким чином до майстерності письменника як деміурга сценічного світу долучається майстерність актора, режисера, декоратора тощо як співавторів письменника [9, с. 276–277].

Зв'язок драми з грою поширюється не лише на структуру твору, а й на предмет зображення. Кожен людський вчинок, будучи зображеним на сцені, набуває "ігрової ноти", тому імпровізаційно-ігрова поведінка стає істотною гранню змісту п'єси. Коли ж театр (і відповідно драма) втрачає зв'язок із ігровою імпровізацією, вони втрачають свою силу [16, с. 63].

Перевтілення у предмет зображення ігрової поведінки, пов'язаної з прикиданням (eironeia) чи обманом, веселим або зловісним маскарадом, становить одну з посутніх рис театрально-драматичного мистецтва. В цьому плані закономірним є виникнення й поширення прийому "самоподвоєння", або, в нашому випадку, – "театру в театрі".

Структура драматичного дійства, позначена перебільшенням, передусім схильністю персонажів до "багатоговоріння", є потенційно ігровою – вона наче стимулює акторські дії перед публікою. Зображувані місце і час природно сприймаються як сценічні: не випадковими у цьому розрізі є ремарки на зразок "ходить *по сцені*", "на *сцені* нема нікого", "по підняттю *завіси* на *сцені* пусто". Як правило, такі й подібні ремарки виконують службову роль, призначені для режисерів й акторів при сценічному втіленні драматичного твору. Водночас деякі з них заслуговують на увагу як елементи синтезу мистецтв, насамперед у "сцені на сцені" – адже вони допомагають реципієнтові створити бачення майбутньої вставної п'єси.

Прихильність драматургії до гри як форми поведінки пояснює її одвічну схильність до комедійної стихії, адже, за Ф. Зелінським, саме комедія відіграла вирішальну роль у становленні театрально-драматичного мистецтва як такого [3, с. 34]. Під поняттям "гри" у драмі можна розуміти й розігрування вистави на внутрішній сцені, тому закономірно, що п'єса, побудована на засадах "театру в театрі", є переважно комедією. У структурі трагедії "сцена на сцені" – це здебільшого фрагмент твору. Такою і є "пастка", або ж "мишоловка", у третій дії

шекспірівського “Гамлета”, де злочин короля Клавдія відтворено силами акторів-комедіантів: “**Гамлет**. *...це все жартома, отруєння жартома. Нема тут і трохи чогось недозволенного*” [14, с. 86].

У праці “Текст у тексті” (1981) Ю. Лотман визначав “мишоловку” не лише як “виставу у виставі”, а й як “Гамлета” у “Гамлеті” [5, с. 437]. На думку вченого, це цілий театральний світ у мініатюрі: адже тут, окрім власне гри, – і планування сюжету п’єси, і розподіл ролей, і режисура, і синтез пантоміми з декламацією, і широке користування “чарівними речами” – реквізитом (квіти, корона, отрута).

За М. Соколянським, внутрішня вистава “є не тільки важливим компонентом у розвитку фабули якщо не всього твору, то одного зі значних епізодів. Семантика “Убивства Гонзаго” у контексті усієї трагедії явно підсилена паралелізмом між тим, що відбулося в Ельсінорі до підняття завіси і про що розповів Гамлетові привид його батька, та змістом п’єси, що була дописана принцом і зіграна мандрівними акторами” [12, с. 191].

Дослідниця інтертекстуального елементу в драматургії Мар’яна Шаповал слушно зазначає: відомий іще з часів Відродження прийом “театру в театрі”, найбільш знаковим прикладом якого і стала “мишоловка”, корелює з бароковим баченням світу, де Бог – драматург, постановник та головний виконавець. Хоча тодішні реалізації прийому обмежувалися тільки окремою сценою в контексті основного дійства [13, с. 163–164], часто саме вона задавала тональність його подальшому розвиткові.

Мета статті – на основі аналізу драматичних творів ХХ століття, збудованих із застосуванням прийому “театру в театрі”, визначити роль гамлетівського концепту “пастки” у створенні іронічної і водночас трагікомічної тональності дійства, утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя. Просторовими координатами дослідження є країни Європи (Італія, Хорватія, Болгарія, Росія); українські театри, в котрих ставили п’єси проаналізованих у статті авторів.

“Мишоловка” (риторична фігура, метафора, за реплікою Гамлета) розвивається як дві послідовні “вистави у виставі”. Спершу це пантоміма, у синопсисі якої вряди-годи проблискують рядки п’ятистопного ямба:

“*Входять король і королева, що дуже ніжно поводяться одне з одним. Королева обнімає короля, він – її... Він… **схиляє голову їй на плече**, потім лягає **на квітнику. Одразу після того** з’являється отруйник, **знімає в нього з голови корону**, цілує її, вливає отруту королю у вухо і йде. Вертається королева, бачить, що король неживий, і жестами показує відчай. Знову з’являється отруйник з двома чи трьома слугами, удає, що **також сумує з нею. Труп виносять**. Отруйник подарунками домагається прихильності в королеви. Спершу вона ніби не погоджується, а потім приймає його любов*” [14, с. 82–83].

Далі йде “комедія”, замість неримованого ямба написана римованим:

“**Король на сцені.** *Вже колісниця Фебова втридцяте*
Моря і землю встигла обкружляти,
І місяць навкруги земних доріг
Дванадцять раз по тридцять раз оббіг,
Як поєднав довіку, до сконання
Нам руки Гіменей, серця – кохання.
Королева на сцені. *І сонце, й місяць зійде знов і знов,*
Перш аніж наша скінчиться любов.
Але з недавнього часу, мій друже,
Якісь ви стомлені, смутні, недужі…” [14, с. 84].

Цим досягається відчуття умовності, що відбивається й у мові Гамлета: разом із п’єсою на сцені показують її режисуру та синопсис. Умовність – і в назві цієї вставної п’єси (оскільки у пастку має потрапити не що інше, як сумління короля), і в очудненому відтворенні комедіантами злодійства Клавдія, і в обміні ролями: персонажі “Гамлета” стають глядачами, а актори, також певною мірою глядачі, – виконавцями. Цей прийом у ХХ столітті названо англійським словом “хеппенінг”, і він показує взаємоперетікання сценічного та позасценічного вимірів.

Творча – і літературна, і театральна – рецепція як “Гамлета”, так, зокрема, й “пастки” має довгу історію. Важливо зупинитися на драматичних обробках цього композиційного мотиву: показовим для деяких є те, що його введено як інтертекстуальний складник до тексту комедії.

Саме у комедійному жанрі прийом “мишоловки” іноді служить прихованим чинником викриття злодіянь, Wendepunkt’ом – тобто поворотним моментом, який зумовлює навіть трагічну, катарсичну інтонацію дійства. Такого значення може надати йому досвідчений глядач, обізнаний з історією і театру, і літератури.

Наприклад, “пастку” можна спостерегти у комедії італійських драматургів Джуліо Скарначчі та Ренцо Тарабузі “Моя професія – синьйор з вищого світу” (1956), відомій багатьом театралам у постановці Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка (1981–1991, поновлено у 2014 р.). Цю виставу видатні діячі української культури Тетяна Яблонська та Оксана Пахльовська визнавали знаковим виявом українсько-італійських культурних стосунків останньої третини ХХ століття [7, с. 3; 8, с. 190; 15, с. 15].

“Фінал я поставив несподіваний. Вийшла не просто комедія, а трагікомедія”, – згадував у 2003 році режисер-постановник “Синьйора…” Володимир Оглоблін [15, с. 15]. Саме в третій (як і у В. Шекспіра) дії очевидним є великий катарсис, до якого глядача підводить сцена в дусі гамлетівської “мишоловки”. Її дотепно розіграли глава сім’ї Леонідо Папаґатто – Степан Олексенко, його син Роберто – Володимир Коляда, приятель Велутто – Богдан Бенюк і “випадковий гість” Нікколо Чібор – Олександр Шкребтієнко (склад 1988 року). Автор статті просить у читачів вибачення за довгу цитату, але, на нашу думку, слід звернутися до оригінального тексту, аби усвідомити цю несподіванку, задум комедіографів, режисерів й акторів, який урешті-решт і спричиняє трагікомізм:

“**Раймондо**. Что это за комедия, наконец? К чему вы клоните?

Леонида. Немного терпения, милейший друг… немного пофантазируем! Начнем со среды… Итак, в одной благопристойной семье из этой среды… есть синьор… и этот синьор однажды покупает револьвер… *(Внезапно он достает из кармана револьвер и направляет его на Раймондо. Тот испуганно пятится.)* Не бойтесь! Он не заряжен. Во всяком случае, мне так кажется… надо сказать, не он был использован в моей истории: этот – лишь символ, образ, наглядное пособие… Добавлю, что синьор, о котором я вам рассказывал живет в этом семейном особняке вместе с тетушкой и своим кузеном, опекуном которого он, кстати, является. *(Роберто.)* Синьор Роберто, а не сыграть ли вам роль сверхчувствительного кузена?

Роберто. Конечно, полковник.

Леонида. Тогда садитесь и напевайте что-нибудь веселое.

Роберто садится и напевает вполголоса…

Леонида. В тот день тетушка, т. е. матушка сверхчувствительного кузена, ушла. Что же касается синьора, ну, опекуна, если позволите, его роль сыграю я. Итак, сцена: я вхожу… (*Разыгрывая сцену, обращается к Роберто с сердечной нотой в голосе.*) Как дела, дражайший кузен?

Роберто *(тоже играя, прерывает песню)*. Неплохо, дорогой кузен.

Леонида. Посмотри, какой я только что купил револьвер. Хорош, правда?

Роберто. О да, дорогой кузен. Он просто замечателен.

Леонида. Прелесть, да? Хочешь попробовать?

Роберто *(разыгрывая беспокойство)*. Знаешь, дорогой кузен… огнестрельное оружие… я его всегда немного боюсь…

Леонида. Ну, дражайший, ты же мужчина. Надо уметь владеть собой. Взгляни на календарь. *(Целится в календарь, висящий на входной двери, делает вид, что стреляет.)* Пах!...Пах!... Попал в десятку. Теперь твоя очередь, дорогой кузен.

Роберто. Ах, право, дорогой кузен, ты думаешь…

Леонида. Ну да, дражайший кузен, попробуй!

Роберто встает, берет револьвер, который протягивает ему Леонида, целится в дверь, как Леонида. Но во второй раз слышится выстрел… Раймондо подпрыгивает.

Календарь падает, дверь открывается, и в проеме появляется мужчина в одежде Алессандро с кровавым пятном на груди. Он падает и неподвижно лежит на полу" [10, с. 55–56].

У цю пастку, врешті-решт, і потрапляє нечистий на руку Раймондо (Олександр Задніпровський), викривши себе обуреним вигуком: "Це підло!".

Із тексту п'єси стає очевидним, що Раймондо – непересічний режисер, постановник іще однієї "п'єси у п'єсі" – фальшивого убивства: задля того, щоб заволодіти статками двоюрідного брата-підопічного, а самого його довести до божевілля. Передбачено усе: і револьвер із холостими патронами, і забризкана кров'ю (як виявилося – телячою) маніжка, й підкуплений слуга… За законами драматичної іронії, не герої, а саме глядачі та читачі п'єси можуть виразно побачити умовність вставної вистави – через окремі репліки та ремарки (*що це за комедія?*; *трохи пофантазуймо; цей* [револьвер] *– лише символ, образ, наочне приладдя; розігруючи сцену, звертається…; розігруючи занепокоєння…; удає, що стріляє…; чоловік в одязі Алессандро*).

Характерно, що до кінокомедії "Мільйон у шлюбному кошику", знятої за твором італійських драматургів у 1986 році, ця сцена не увійшла. Певною мірою це було мотивовано законами жанру кіносценарію, для якого властивими є лаконізм і динамізм; водночас із оповіді було вилучено трагікомічне, катарсичне, шекспірівське начало.

У слов'яномовній драматургії композиційний мотив "пастка" часто набуває сили політичної філософеми, знамення революційних змін у суспільстві, наслідки яких автори довіряють передбачити глядачеві. Герої драми болгарського письменника Недялко Йорданова "Убивство Гонзаго" (1983), відомої в постановці Київського академічного молодіжного (нині Молодого) театру під назвою "Ігри в замку Ельсінор" (1994–1999), – актори, які носять імена деяких персонажів Шекспіра (Бенволіо, Горацio, Полоній, Генрі, Офелія, Амалія тощо) – ставлять "мишоловку", щоб розважити хворого принца Гамлета. "Ми, артисти, – пішаки у руках шахісто-політиків", – зізнається Бенволіо, помічник керівника трупи Чарльза. Отже, вмикається символіка шахової гри, у котрій пастка теж є концептуальним прийомом.

Супроводжувана (у постановці Молодіжного театру) сюрреалістичним музичним рядом – один звук флейти: два удари барабана, розіграна вставна п'єса "Убивство Гонзаго" виходить на рівень основної сюжетної лінії й відтак набирає набагато сильнішого звучання, ніж у шекспірівському оригіналі. Те, що у першотворі було задано ритмізованою розлогою ремаркою, у Йорданова – полілог, система вказівок режисера акторам:

"*ЧАРЛЬЗ. …Бенволіо, лягай і спи.*

БЕНВОЛІО. Хропти?

ЧАРЛЬЗ. Іще не знаю. …На чому ми зупинилися?..

СУФЛЕР. Він бере корону, цілує її.

ГЕНРІ. Все одно – беру і цілую.

ЧАРЛЬЗ. Коли цілуєш, не цмокай. Це тобі не жінка. Це – корона. Далі.

СУФЛЕР (читає). Він вливає отруту у вухо сонному королеві та йде.

ГЕНРІ. Хе! Де я візьму отруту?

ЧАРЛЬЗ. Елізабет, візьми зі скрині якогось слоїка…" і так далі [4].

Та водночас із виставою по-справжньому гине датський король. Після розмови героїв із Катом – коли вони, відповідно до вироку, писаного невідь-чиєю рукою і начитаного голосом Суфлера, визнають себе "винними у підготовці антидержавного заколоту" та готуються до ганебних покарань – хто до обезголовлення, хто до каторги, хто до публічного биття батогами, – за принципом Евріпідівського deus ex machina, королівський радник Горацio виносить прямо протилежний вердикт, котрий сам собою є багатоплановим "текстом у тексті":

"*У королівському замку годину тому розігралася* (ніби сама собою! – *Н. Н.*) *достеменна антична трагедія. Мертві: повернувшись із Англії, принц Гамлет упав від отруєної шпаги Лаерта, сина небіжчика Полонія; самого Лаерта заколов принц Гамлет; королева випила келих із отруєним вином, що приготував король Клавдій; та й сам король Клавдій, якого проткнув шпагою принц Гамлет. Чотири трупи й один новий король – король Фортінбрас! Отже, указ короля Фортінбраса, написаний мною особисто та скріплений королівською печаткою: "Актори мандрівної театральної трупи: директор Чарльз, Елізабет, Бенволіо,*

Амалія, Генрі, активні учасники заколоту проти колишнього короля Клавдія, оголошуються героями Данії. Висловлюю їм найвищу королівську подяку та призначаю їх акторами нового постійного королівського театру на чолі з директором Чарльзом" [4].

Особливо виразним на тлі зміни влади (як і в сьогоднішній Україні) є майже новелістичний Wendepunkt: королівського Ката, який мало не погубив безневинних акторів мандрівної трупи, новий правитель призначає… королівським Катом. Іншими словами, за виразом директора Чарльза, – "божевільні є всюди, навіть у божевільні". Усуціль іронічна, пародійна атмосфера київської постановки зумовила зміну назви оригінального твору Н. Йорданова "Убивство Гонзаго" на "Ігри в замку Ельсінор" – імовірно, з метою показати нескінченність цієї дивної гри.

Цікавою у плані інтерпретацій "пастки" є також "гротескна трагедія" хорвата Іво Брешана "Постановка "Гамлета" у селі Нижня Мрдуша" (1965; унаслідок тривалих цензурних заборон, у Загребі вона вперше побачила світло сцени лише у 1971 р.). Даних про українські переклади цієї п'єси та її постановки в наших театрах наразі немає; автор цієї статті зобов'язується дотримуватися букви та духу оригіналу в довільному його тлумаченні.

Ідеться в комедії Брешана про подію в житті села повоєнної доби, де селяни з волі свого голови, одержимого манією величі, в новоствореному драмгуртку ставлять не що-небудь, а відразу ж "Гамлета".

Гумористичний лад, на який налаштовує назва п'єси, посилюється тоді, коли "коментатор", артільник Шимурина, починає переповідати зміст трагедії В. Шекспіра своїми словами. Тому текст її постає всуціль очудненим – адже мовець удається й до грубуватого селянського гумору ("*цицьки в неї – як два келихи Ісусової крові*"), і до "ідеологічних" мовних зворотів – "*ворог народу*", "*реакціонер*", "*передовий соціалістично орієнтований*" король тощо; й до зловживання вставними словами і паузами вагання – *той…, значиться…, як то кажуть…*; а також переінакшені імена шекспірівських героїв (*Амлет* замість Гамлета, *Омелія* замість Офелії).

Прикметна сцена розподілу ролей, де шекспірівським персонажам за ступенем родинності відповідають справжні родичі: голова кооперативу Мате Букаріца – король, міський голова Пульїца – Полоній, його донька Андя – Офелія, голова колгоспу Мачак – Лаерт, шинкарка-вдова Майкача – королева, син бухгалтера Йоца Шкокич, закоханий в Андю, – Гамлет.

Гротескно інтерпретована і сцена "мишоловки": замість мандрівного театру (зокрема, як у Н. Йорданова) – "*культурно-художня секція*", замість комедіантів – "*представники робітників і селян*", а зіграти комедію означає "*провести перед королем демонстрацію і прямо в обличчя сказати йому правду-матку про його неправильні вчинки*" [1, с. 520].

Саме тому героям Брешана видається заважким текст "Гамлета". На думку Букаріци, який читає п'єсу вголос, замість слів

"*У Вашій вдачі це похвальна риса,*

Що так ви побиваєтесь за батьком…" [14, с. 16]

Клавдієві простіше сказати: "*Це дуже файно, бра', що ти так за дєдею журишся*" [1, с. 522]. Із цих позицій переробляють усю трагедію: неримований ямб змінюють римованим хореєм; Офелія, замість читати книжку, пряде вовну; "суб'єктивна" дилема *Бути чи не бути – ось питання…* поступається місцем "гайдуцькій": "*Ой, чи є я, чи не є*".

Значна увага приділена сцені "мишоловки". Декорують шинок, де персонажі їдять, п'ють вино і грають у карти. Коли ж доходить до скинення монархії, учасникам роздають або начитують "правильні" ідеологічні слогани, на зразок: "Хай живе республіка трудового народу Данії під мудрим керівництвом президента Гамлета!"

Усе завершується хорватським обрядовим танком "коло", в ритмі якого актори співають викривальну пісню. "Скинення монархів із престолу" обігране також буквально [1, с. 544–548]: "*селяни хапають Букаріцу* (виконавця ролі Короля. – *Н. Н.*) *та Майкачу* (виконавицю ролі Королеви. – *Н. Н.*) *і скидають зі столу*" у тому-таки шинку.

Умовність театральної гри підкреслює репліка шкільного учителя Андрея Шкунци: "*…Хоча від цього* (костюмів, декорацій тощо. – *Н. Н.*) *не буде жодної користі. Букаріца так і*

лишиться Букаріцею, а Пульїца – Пульїцею" [1, с. 542]. Це при тому, що саме йому доручають докорінно переписати "Гамлета" за принципами панівної ідеології – "показати цим британським імперіалістам, як ми чинимо з королями" [17, с. 184–185].

Лише Йоца Шкокич, який отримав роль Гамлета, зживається зі своїм персонажем: Букаріца, котрий грає Клавдія, по-справжньому занапастив його батька-бухгалтера, а голові кооперативу "допоміг" у цьому голова колгоспу Мачак, який – за іронією долі – отримав роль Лаерта, одвічного Гамлетового суперника. Саме ця паралель і зумовлює жанрову домінанту п'єси хорватського драматурга – "гротескна трагедія".

Загалом, на думку критиків, І. Брешан, створюючи гротескні п'єси, спирався на знаковий літературний текст ("Постановка…" була його першим драматичним твором), що його вводив у художню систему, спрямовану на зображення югославської дійсності другої третини XX століття – грубої, захланної, мракобісної та примітивної. Іншими словами, доба тоталітарного режиму здатна була породити не лише інтерпретацію "Мишоловки", а й новий, оригінальний текст подібного ґатунку [6, с. 279].

Ще однією незвичайною інтерпретацію мотиву шекспірівського архітвору, на суто змістовому рівні, є комедія "Багряний Острів" М. Булгакова (1927), яка теж, на жаль, в Україні власної сценічної історії не мала. Жанр твору визначено як "генеральна репетиція". Вставна п'єса – агітка "Багряний Острів", яку розігрують у провінційному "театрі Геннадія Панфіловича", насичена алюзіями і цитатами з "Гамлета". З оригіналу "запозичено" напругу пристрастей, високий пафос, заломлений в іронічному ключі. Адже "пастка" тут охоплює не смерть, а, так би мовити, "воскресіння" персонажів – повсталі тубільці, аби деморалізувати царя-ошуканця, пред'являють йому двох своїх ватажків Кай-Кума та Фарра-Тете, яких той уважав загиблими в океані.

У Шекспіра викриття злочину Клавдія супроводжується словами Гамлета, зверненими до глядацької зали:

"*…Він чужу корону*
Угледів на полиці – і в кишеню
Собі мерщій, злодюга…" [14, с. 102].

У Булгакова герої апелюють безпосередньо до народу – масовки на сцені:

"**Кай**. *…ви, осліплені, темні люди! Кого ж ви обрали собі у правителі?*

Кирі. *Так, кого? Ось питання, як сказав великий Гамлет…*

Кай. *Кого? Пройдисвіта, якого світ не бачив від дня створення його великими богами…*" [2, с. 89; переклад цитат із п'єси М. Булгакова – автора статті].

Так, якщо опредмечені в "мишоловці" злодіяння Клавдія навіюють справдешній жах, то у вставній п'єсі драмороба Димогацького хитромудрі махінації Кирі-Кукі – торгівля з європейцями за перли, сміховинні вибори, лицемірство у чині можновладця перед краянами, боягузлива поведінка в момент штурму царського вігвама, а надалі й під час каральної експедиції на рідний острів, позерство перед Леді Гленарван – комедійні, викликають усмішку.

Збентежений Кирі-Кукі мало не через слово повторює репліку Привида (в оригіналі проказану лише раз!) – "Який це жах, який це жах!..", або "ужас, ужас, ужас", котра внаслідок цього втрачає трагедійну насиченість і стає виявом ігрового характеру "трагедії" скинутого можновладця. Прикметно, що Віра Смирнова у нарисі про "Багряний Острів" перетворює цареве ім'я на бойовий клич пушкінського Золотого півника – "Кири-Куку" [11, с. 43], а отже, вводить у образ персонажа негативне ставлення до його пустодзвонства. І тим більше він стає схожим на фарсове втілення шекспірівського Клавдія.

Задовго до того, як виникли поняття романтичної іронії і пов'язана з цим злука сценічного майданчика та глядацької зали, драматургія і театр знали прийом "самоподвоєння": найпромовистішим його втіленням є "пастка" у "Гамлеті". Театр може репетирувати, перегравати, нескінченно виправляти один і той самий текст, надто ж такий складний, як архітвір В. Шекспіра. Унаслідок цього стираються найтонші грані між побутом і сценою. Життя проривається у мистецтво, мистецтво – у життя; в цьому змішанні відкриваються й природа комічного, і його механіка, але тим самим відкривається й галузь суто серйозна, вільна від усяких ілюзій та умовностей.

Уведення вставної п'єси у третю дію "Гамлета" сприяло виконанню конструктивної функції в рамках і цієї, і подальших частин трагедії. Таку функцію має "убивство Гонзаго", або ж "пастка" не лише в Шекспіра, а й у тих його наступників, які вдавалися до творчого осмислення цього мотиву. Кожен із них – Дж. Скарначчі та Р. Тарабузі, І. Брешан, Н. Йорданов, М. Булгаков – виводив дію п'єси-інтерпретації далеко за межі "Гамлета", ба навіть за межі театру, створюючи на основі класичного архітвору універсум своєї доби та своєї країни. Змістові координати твору В. Шекспіра стали для сучасних драматургів реперними точками у роздумах про життєві конфлікти та ситуації, котрі турбують людину, незалежно від її віку, досвіду й національності.

Таким чином, автори переконливо доводять і доносять до читачів усвідомлення того, що людина має повне право обирати собі роль, узгоджуючи її зі своєю внутрішньою сутністю та зовнішнім світом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брешан И. Представление "Гамлета" в селе Нижняя Мрдуша / Иво Брешан // Драматургия Югославии. – М. : Радуга, 1982. – С. 514–549.
2. Булгаков М. А. Багровый Остров / Михаил Булгаков // Пьесы. Романы. – М. : Правда, 1991. – С. 71–152.
3. Зелинский Ф. Происхождение комедии / Ф. Зелинский // Из жизни идей : в 4 т. ; репринт. изд. 1911, 1916 гг. – М. : Ладомир, 1995. – Т. 1. – 900 с.
4. Йорданов Н. Убийство Гонзаго [Электронный ресурс] / Недялко Йорданов ; [пер. с болг. Э. Макаровой]. – Режим доступа : http://www.world-play.ru/?page=catalog&cat=4154&id=4155
5. Лотман Ю. М. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430–441.
6. Науменко Н. В. Гамлетівські мотиви у слов'яномовній драматургії XX століття / Наталія Науменко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : зб. наук. праць. – Вип. 31. – К. : Освіта України, 2016. – С. 274–282.
7. Оглоблін В. М. Легко, весело, імпровізаційно... / В. М. Оглоблін // Театрально-концертний Київ. – 1981. – № 19. – С. 2–3.
8. Пахльовська О. Є.-Я. Українсько-італійські літературні зв'язки XV–XX ст. / Оксана Пахльовська. – К. : Наукова думка, 1990. – 216 с.
9. Семенюк Г. Ф. Літературна майстерність письменника : підручник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Наталія Науменко. – 2-ге видання, доп. і перероб. – К. : Сталь, 2015. – 405 с.
10. Скарначчи Дж. Моя профессия – синьор из общества [Электронный ресурс] / Джулио Скарначчи, Ренцо Тарабузи ; [пер. с итал.]. – 63 с. – Режим доступа : www.krispen.ru/s.php
11. Смирнова В. П. Михаил Булгаков – драматург / Вера Смирнова // Книги и судьбы : [очерки, статьи, рецензии]. – М. : Сов. писатель, 1968. – 472 с.
12. Соколянський М. Г. "Сцена на сцені" як принцип побудови драматичного твору / Марк Соколянський // Поетика : [зб. наук. праць] / [відп. ред. В. С. Брюховецький]. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 190–199.
13. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
14. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / Вільям Шекспір ; [пер. з англ. Г. Кочура]. – К. : Альтерпрес, 2003. – 170 с.
15. Шуран Т. Оглоблін згадує… / Тетяна Шуран // Кіно – Театр. – 2003. – № 3. – С. 13–16.
16. Greiger, N. Einführung ins Drama. Bd. 2. Figur. Szene. Zuschauer / N. Greiger, J. Hasler, M. Kurzenberden, L. Pikulik. – München – Wien, 1982. – S. 63–80.
17. Poniž, D. A Reception of Brešan's Drama *Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja* in Slovene Theatre / Denis Poniž // Шекспірівський дискурс : зб. наук. праць. – Вип. 3. – Запоріжжя : Класич. приват. ун-т, 2013. – С. 182–189.

REFERENCES

1. Breshan, Ivo (1982). Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja, *Dramaturgiya Yugoslavii* [The dramaturgy of Yugoslavia], Moscow, Raduga, pp. 514–549. (in Russian).
2. Bulgakov, Mikhail (1991). The Scarlet Island, *P'esy. Romany* [Plays. Novels], Moscow, Pravda, pp. 71–152. (in Russian).
3. Zelinskyi, F. (1995). The origin of comedy, *Iz zhyzni idey v 4 t.* [From the Life of Ideas in 4 Vol.], reprint. ed. 1911, 1916, Moscow, Ladomir, Vol. 1. (in Russian).
4. Yordanov, Nedyalko (2013). Murder of Gonzago, translated by Makarova, E., available at: www.world-play.ru/?page=catalog&cat=4154&id=4155 (access July 19, 2013). (in Russian).
5. Lotman, Yu. (1996). The Text within a Text, *Slovo. Znak. Diskurs. Antologiya svitovoï literaturno-kritichnoï dumki XX st.* [Word. Sign. Discourse. Anthology of the literary criticism of the twentieth century], Ed. M. Zubrytska, Lviv, Litopys, pp. 430–441. (in Ukrainian).
6. Naumenko, N. (2016). Hamletian Motifs in the 20th Century Slavic-Language Drama, *Komparatyvni doslidzhennia slovyanskykh mov i literatur: zb. nauk. prats* [Comparative Studies of Slavic Languages and Literatures: Scientific Works], issue. 31. Kyiv, Osvita Ukrainy, pp. 274–282. (in Ukrainian).
7. Ohloblin, Volodymyr (1981). Lightly, Merrily, Impovisingly..., *Teatralno-kontsertnyi Kyiv* [Theatrical and concert Kyiv], no 19, p. 2–3. (in Ukrainian).
8. Pakhlyovska, Oksana (1990). *Ukrainsko-italiiski literaturni zviazky XV – XX stolit* [Ukrainian-Italian Literary Connections in 15th – 20th Centuries], Kyiv, Naukova Dumka. (in Ukrainian).
9. Semeniuk, H., Hulyak, A., and Naumenko, N. (2015). *Literaturna maisternist pysmennyka : pidruchnyk* [Literary Mastery of a Writer: textbook], 2nd edition, add. and processing, Kyiv, Publishing House Stal'. (in Ukrainian).
10. Scarnacci, G., Tarabusi, R. (2018). My profession is a signor from society, available at: www.krispen.ru/s.php (access June 6, 2018). (in Russian).
11. Smirnova, Vera (1968). Mikhail Bulgakov is a playwright, *Knigi i sud'by : [ocherki, stat'i, retsenzii]* [Books and fates: [essays, articles, reviews]], Moscow, Sovetsky Pisatel'. (in Russian).
12. Sokolyans'ky, M. (1992). "Scene on stage" as a principle of constructing a dramatic work, *Poetyka* [Poetics], collection of sciences works, responsible editor V. Bryukhovetsky, Kyiv, Naukova Dumka, pp. 190–199. (in Ukrainian).
13. Shapoval, Maryana (2009). *Intertekst u svitli rampy : mizhtekstovi ta mizhsubyektni relyatsiii ukrayinskoi dramy* [Intertext in the Footlights: Intertextual and Intersubject Relations of Ukrainian Drama], Kyiv, Avtohraf. (in Ukrainian).
14. Shekspir, Viliam (2003). *Hamlet, prynts Danskyi* [Hamlet, Prince of Denmark], Translated by Kochur, H.P., Kyiv, Alterpres. (in Ukrainian).
15. Shuran, T. (2003). Ohloblin Is Recalling, *Kino – Teatr* [Cinema – Theatre], no 3, pp. 13–16. (in Ukrainian).
16. Greiger, N., Hasler, J., Kurzenberden, M. and Pikulik, L. (1982). Einführung ins Drama. Bd. 2. Figur. Szene. Zuschauer [Introduction to Drama. Bd. 2nd figure. Scene. Spectator], München – Wien, pp. 63–80 (in German).
17. Poniž, D. (2013). A Reception of Brešan's Drama *Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja* in Slovene Theatre, *Shekspirivskyi dyskurs : zb. nauk. prats* [Shakespeare Discourse : Collection Scientific Works], issue 3, Zaporizhya, Classical Private University, pp. 182–189. (in English).