

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.111

Наталія Науменко

д. філол. наук, проф. (м. Київ)

Гамлетівська "пастка" як літературний і мистецький прийом у драмі та театрі ХХ століття

У статті проаналізовано твори новітніх письменників та їх театральні постановки, де по-різному інтерпретується формозмістовий прийом третьої дії шекспірівського "Гамлета" – так звана "пастка": чинник непрямого викриття зла й 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 і сюжетним колізіям шекспірівського оригіналу, відкриваючи їх до подальших модифікацій – як комедійних, так і серйозних.

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

Naumenko Nataliia HAMLETIAN 'TRAP' AS THE LITERARY AND ARTISTIC MEANS IN THE 20TH 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,' thereafter 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.*

Актуальність проблеми у загальному вигляді.

Драма, в силу своєї мистецької природи відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відтворення 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, поки 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 [8, с. 276-277].

Зв'язок драми з грою поширюється не лише на структуру твору, а й на сам 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 [15, с. 63].

Перевтілення в предмет зображення ігрової поведінки, пов'язаної з прикиданням (eigoneia) чи обманом, веселим чи зловісним маскарадом, становить одну з присутніх рис театральньо-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 та час природно сприймаються як сценічні: не випадковими в 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, призначаються для режисерів та 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.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

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 театральньо-драматичного мистецтва як такого. Під поняттям "гри" в драмі можна розуміти й розігрування вистави на внутрішній сцені, тому закономірно, що п'єса, побудована на засадах "театру в театрі", здебільшого є комедією. У структурі трагедії "сцена на сцені" являє собою переважно 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 недозволеного" [13, с. 86].

Ю. Лотман у праці "Текст у тексті" (1981) визначав "мишоловку" не лише як "виставу у виставі", а й як "Гамлета"

у “Гамлеті” [4, с. 437]. На думку ученого, 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 усїєї 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” [11, с. 191].

Дослідниця інтертекстуального елемента у 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 і головний виконавець. Хоча тодішні реалізації прийому обмежувалися лише окремою сценою в контексті основного дійства [10, с. 163-164], але часто саме вона задавала тональність його подальшого розвитку.

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

Виклад основного матеріалу дослідження. “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 в 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” [13, с. 82-83].

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

“Король на сцені. Вже колісниця Фебова втридцятье
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...” [13, с. 84].

Цим досягається відчуття умовності, яке відбивається й у мові Гамлета: разом із самою п'єсою на сцені показують її режисуру та синопсис. Умовність – і в назві цієї вставної п'єси (оскільки в 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, стають виконавцями: прийом, який у ХХ столітті названо англійським словом “хеппенінг”. Цим показується взаємоперетікання сценічного та позасценічного вимірів.

Творча – і літературна, і театральна – рецепція як “Гамлета”, так, зокрема, і “пастки” має довгу історію. Важливо зупинитися на драматичних обробках цього

композиційного мотиву: показовим для деяких є те, що його включено як інтертекстуальний складник до тексту **комедії**.

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

Наприклад, “пастку” можна спостерегти у комедії італійських драматургів Джуліо Скарначчі та Ренцо Тарабузі “Моя професія – синьйор з вищого світу” (1956), відомій багатьом театрам 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 [4, с. 3; 7, с. 190; 14, с. 15].

“Фінал я поставив несподіваний. Вийшла не просто комедія, а трагікомедія”, – згадував у 2003 році режисер-постановник “Синьйора...” Володимир Оглоблін [14, с. 15]. Саме в третій (як і у Шекспіра) дії очевидним є великий катарсис, до якого глядача підводить сцена в дузі гамлетівської “мишоловки”. Її дотепно розіграли глава сім’ї Леонідо Папагатто – Степан Олексенко, його син Роберто – Володимир Коляда, приятель Велутто – Богдан Бенюк і “випадковий гість” Нікколо Чібор – Олександр Шкрєбтієнко (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 і акторів, який урешті-решт і спричиняється до трагікомізму:

“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 сеньор... и этот сеньор 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 сеньор, о котором я вам рассказывал живет в этом семейном особняке вместе с тетушкой и своим кузеном, опекуном которого он, кстати, является. *(Роберто.)* Сеньор 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 сеньора, 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 встає, берєть револьвер, которий 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” [9, с. 55-56].

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

З 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. Усе передбачено: і револьвер із холостими патронами, і забризкана кров’ю (як виявилось – телячою) маніжка, і 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; розіграючи сцену, звертається...; розіграючи 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 філософії, 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, що носять імена деяких персонажів Шекспіра (Бенволіо, Гораціо, 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, включається 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’еса “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 [3].

Та водночас із виставою по-справжньому гине датський король. Після розмови героїв із Катом – коли вони, відповідно до вироку, писаного невідь чиєю рукою та 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 Еврипідівського *deus ex machina* королівський радник

Гораціо виносить прямо протилежний вердикт, котрий сам собою є багатоплановим “текстом у тексті”:

“У королівському замку годину тому розігралася (ніби сама по собі! – Н.Н.) достеменно антична трагедія. Мертві: повернувшись із Англії, принц Гамлет упав від отруєної шпаги Лаерта, сина небіжчика Полонія; самого Лаерта заколов принц Гамлет; королева випила отруєний келих із вином, приготованим королем Клавдієм; 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 заклоту 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” [3].

Особливо виразним на тлі зміни влади (як і в сьогоденній 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” – вірогідно, з метою показати нескінченність цієї дивної гри.

Цікавою в 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 з’явилася на кону лише у 1971 р.). Даних про українські переклади цієї п’єси та її постановки в наших театрах наразі немає; автор цієї статті бере на себе зобов’язання дотримуватися букви та духу оригіналу в довільному його тлумаченні.

Ідеться в комедії Брешана про одну подію в житті села повоєнної доби, де селяни за волею 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”, артильник Шимурина, починає переповідати зміст трагедії 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; і до зловживання вставними словами та паузами вагання – *той...*, *значиться...*, *як то кажуть...*; і переінакшені імена шекспірівських героїв (*Амлет* замість Гамлета, *Омелія* замість Офелії).

Прикметна також 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 інтерпретується і сцена “мишоловки”: замість мандрівного театру (зокрема, як у 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...” [див. 13, с. 16]

Клавдієві простіше сказати: “*Це дуже файно, бра’, що ти так за дедю журишся*” (1, с. 522). З цих позицій

переробляється вся трагедія: неримований ямб змінюється римованим хореем; 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 приділяється 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” також обіграється 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 лишилась 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” [див. 16, с. 184-185].

Лише Йоца Шкокич, який отримав роль Гамлета, зживається зі своїм персонажем: Букаріца, що грає Клавдія, по-справжньому занапастив його батька-бухгалтера, а “допоміг” голові кооперативу у цьому голова колгоспу Мачак, котрий – 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, Брешан, створюючи свої гротескні п’єси, спирався на знаковий літературний текст (“Постановка...” була його першим драматичним твором), що його включав у художню систему, націлену на

зображення югославської дійсності другої третини ХХ століття – грубої, захланної, мракобісної та примітивної. Іншими словами, доба тоталітарного режиму здатна була породити не лише інтерпретацію “Мишоловки”, а й новий, оригінальний текст подібного гатунку [6, с. 279].

Ще однією незвичайною інтерпретацією мотиву шекспірівського архітвору, на суто змістовому рівні, є комедія “Багряний Острів” М. Булгакова (1927), яка також, на жаль, в Україні власної сценічної історії не мала. Жанр твору визначено як “генеральна репетиція”. Вставна п’еса – 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 включає 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...” [13, 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; довільний переклад цитат із п’еси Булгакова – автора статті].*

Так, якщо опредмечені в “мишоловці” злодіяння Клавдія навіюють справдешній жах, то у вставній п’есі драмороба Димогацького хитромудрі махінації Кирі-Кукі –

торгівля з європейцями за перли, сміховинні вибори, лицемірство у чині можновладця перед кривими, боягузлива поведінка в момент штурму царського вігвама, а надалі й під час каральної експедиції на рідний острів, позерство перед Леді Гленарван – комедійні, викликають посмішку.

Збентежений Кирі-Кукі мало не через слово повторює репліку Привида (в оригіналі проказану лише один 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 своєму нарисі про “Багрянний Острів” перетворює цареве ім’я на бойовий клич пушкінського Золотого півника – “Кирі-Куку” [10, с. 43], а отже, включає в образ персонажа негативне ставлення до його пустодзвонства. І тим більше він стає схожим на фарсове втілення шекспірівського Клавдія.

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

Введення 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, що 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 архітвора універсум своєї доби та своєї країни. Змістові координати твору Шекспіра стали для сучасних драматургів реперними точками у роздумах про життєві конфлікти та ситуації, які турбують людину, незалежно від її віку, досвіду та національності.

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

Література

1. Брешан И. Представление “Гамлета” в селе Нижняя Мрдуша / Иво Брешан ; пер. с сербохорв. // 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. Йорданов Н. Убийство Гонзаго [Электронный ресурс] / Недеялко Йорданов ; пер. с болг. Э. Макаровой. – Режим доступа : <http://www.world-play.ru/?page=catalog&cat=4154&id=4155>
4. Легко, весело, імпровізаційно [про прем'єру комедії «Моя професія – синьйор з вищого світу» у Театрі імені Івана Франка] // Театрально-концертний Київ. – 1981. – №19. – С. 2-3.
5. Лотман Ю.М. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430-441.
6. Науменко Н.В. Гамлетівські мотиви у слов'яномовній драматургії ХХ століття / Наталія Науменко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : зб. наук. праць. – Вип. 31. – К. : Освіта України, 2016. – С. 274-282.
7. Пахльовська О. Є.-Я. Українсько-італійські літературні зв'язки XV – ХХ ст. / Оксана Пахльовська. – К. : Наукова думка, 1990. – 216 с.
8. Семенюк Г.Ф. Літературна майстерність письменника : підручник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Наталія Науменко. – 2-ге видання, доп. і перероб. – К. : Видавництво “Сталь”, 2015. – 405 с.

9. Скарначчи Дж. Моя професія – синьор из общества [Электронный ресурс] / Джулио Скарначчи, Ренцо Тарабузи ; пер. с итал. – 63 с. – Режим доступа : www.krispen.ru/s.php

10. Смирнова В.П. Михаил Булгаков – драматург // Книги и судьбы : [очерки, статьи, рецензии] / Вера Смирнова. – М. : Сов. писатель, 1968. – 472 с.

11. 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.

12. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.

13. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / Вільям Шекспір ; пер. з англ. Г. Кочура. – К. : Альтерпрес, 2003. – 170 с. – (Нова шкільна бібліотека).

14. Шуран Т. Оглоблін згадує... / Тетяна Шуран // Кіно – Театр. – 2003. – №3. – С. 13-16.

15. Greiger, N. Einführung ins Drama. Bd. 2. Figur. Szene. Zuschauer / N. Greiger, J. Hasler, M. Kurzenberden, L. Pikulik. München – Wien, 1982. S. 63-80. (Німецькою мовою).

16. 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. – (Англійською мовою).

References

1. Brešan, I. Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja / Ivo Bresan ; transl. from Croatian // In: Dramaturgy of Yugoslavia. – М. : Raduga Publishers, 1982. – P. 514-549. (In Russian)

2. Bulgakov, M. The Scarlet Island // In: Plays. Novels / Mikhail Bulgakov – М. : Pravda Publishers, 1991. – P. 71-152. (In Russian)

3. Yordanov, N. Murder of Gonzago [Electronic Resource] / Nedyalko Yordanov ; transl. from Bulgarian by E. Makarova. – Available from :

<http://www.world-play.ru/?page=catalog&cat=4154&id=4155>

4. Lightly, Merrily, Impovisingly [*My Profession a Senior from Beau monde, the First Night in Ivan Franko Ukrainian Drama Theatre*]

// In: Theatrical and Concert Kyiv. – 1981. – №19. – P. 2-3. (In Ukrainian)

5. Lotman, Yu. The Text within a Text / Yuriy Lotman // In: Word. Sign. Discourse. Anthology of the 20th Century World Literary Critic Thought / edited by M. Zubryts'ka. – Lviv : Litopys Publishers, 1996. – P. 430-441. (In Ukrainian)

6. Naumenko, N. Hamletian Motifs in the 20th Century Slavic-Language Drama / Nataliia Naumenko // In: Comparative Studies of Slavic Languages and Literatures : Scientific Works. – Issue 31. – K. : Osvita Ukrayiny Publishers, 2016. – P. 274-282. (In Ukrainian)

7. Pakhlyovs'ka, O. Ukrainian-Italian Literary Connections in 15th – 20th Centuries / Oksana Pakhlyovs'ka. – K. : Naukova Dumka Publishers, 1990. – 216 p. (In Ukrainian)

8. Semeniuk, H. Literary Mastery of a Writer : a Workbook / Hryhory Semeniuk, Anatoliy Hulyak, Nataliia Naumenko. – 2nd edition. – K. : Stal' Publishers, 2015. – 405 p. (In Ukrainian)

9. Scarnacci, G. My Profession a Senior from Beau Monde [Electronic Resource] / Giulio Scarnacci, Renzo Tarabusi ; transl. from Italian. – 63 p. – Available from : www.krispen.ru/s.php (In Russian)

10. Smirnova, V. Mikhail Bulgakov, a Dramatist // In: Books and Fates : [Essays, Articles, Reviews] / Vera Smirnova. – M. : Sovetsky Pisatel' Publishers, 1968. – 472 p. (In Russian)

11. Sokolyans'ky, M. "Stage within a Stage" as a Principle to Compose the Drama Work / Mark Sokolyans'ky // In: Poetics : [Scientific Works] / edited by V. Bryukhovets'ky. – K. : Naukova Dumka Publishers, 1992. – P. 190-199. (In Ukrainian)

12. Shapoval, M. Intertext in the Lights of рампи : Intertextual and Intersubject Relations of Ukrainian Drama : monograph / Maryana Shapoval. – K. : Avtograf Publishers, 2009. – 352 p. (In Ukrainian)

13. Shakespeare, W. Hamlet / William Shakespeare ; transl. from English by H. Kochur. – K. : Alterpress Publishers, 2003. – 170 p. (In Ukrainian)

14. Shuran, T. Ogloblin's Recalling... / Tetyana Shuran // In: Cinema – Theatre. – 2003. – №3. – P. 13-16. (In Ukrainian)

15. Greiger, N. Einführung ins Drama. Bd. 2. Figur. Szene. Zuschauer / N. Greiger, J. Hasler, M. Kurzenberden, L. Pikulik. München – Wien, 1982. S. 63-80. (In German)

16. Poniž, D. A Reception of Brešan's Drama *Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja* in Slovene Theatre / Denis Poniž // In: Shakespeare Discourse : Scientific Works. – Issue 3. –

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

М.І.Зимомря

проф., заслужений діяч науки
і техніки України (Дрогобич)

Береги його творчості: сутність слова Дмитра Павличка *До 90-річчя від дня народження*

Сенс справжнього поета полягає у поєднанні розмаїтих, нерідко суперечливих філософських засад та ідей, які не обмежуються зв'язком крізь призму конфліктів національного чи соціального характеру. Поет демонструє своєю творчістю досвід з проекцією на загальнолюдські вартості. Його кращі поетичні витвори свідчать про нього, власне, як про носія національних і соціальних устремлінь, а звідси – мислячої людини, у світобаченні якої земне існування має сполуку із духовним, трансцендентним буттям. Мова тут про Дмитра Павличка, який належить до плеяди найкращих українських майстрів поетичного слова другої половини ХХ- початку ХХІ століть.

Кілька хрестоматійно відомих фактів. Дмитро Павличко народився 28 вересня 1929 року у селі Стопчатів, що на Прикарпатті, у селянській сім'ї. Життєвий шлях поета знайшов своє відображення у його творах. Ціла низка переживань з його дитинства та юності постає у поезіях раннього періоду творчості. Проте чимало з них були в радянську епоху заборонені з огляду на тенденції антикомуністичного спрямування. Початкову освіту він здобував у польськокомуністичній школі с. Яблунів, після цього