

Наталія Науменко

д. філол. наук, професор (Київ, Україна)

ГАМЛЕТІВСЬКІ МОТИВИ У СЛОВ'ЯНОМОВНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проведено аналіз деяких творів новітніх слов'яномовних письменників, де по-різному інтерпретується шекспірівський «Гамлет» – прийомами «сцени на сцені», прямими й непрямими алюзіями, цитуванням, іронічним обігриванням концептів першотвору. Завдяки цьому автори п'єс надають нового звучання традиційним образам, тематичним і сюжетним колізіям оригіналу, відкриваючи їх до подальших модифікацій – як серйозних, так і комедійних.

Ключові слова: *драматургія, театр, творчість В. Шекспіра, слов'яномовна драма, європейська література ХХ століття, «сцена на сцені», іронія.*

В статье осуществлен анализ некоторых произведений новейших славяноязычных писателей, где по-разному интерпретируется шекспировский «Гамлет» – приемами «сцены на сцене», прямыми и косвенными аллюзиями, ироническим обыгрыванием концептов подлинника. Благодаря этому авторы пьес сообщают новое звучание традиционным образам, тематическим и сюжетным коллизиям оригинала, открывая их для дальнейших модификаций – как серьезных, так и комедийных.

Ключевые слова: *драматургия, театр, творчество В. Шекспира, славяноязычная драма, европейская литература ХХ века, «сцена на сцене», ирония.*

The article gives an analysis of several drama works by modern Slavic-language writers who variously interpret Shakespearian Hamlet – with the means of 'stage within a stage,' direct or indirect allusions, and ironic play with the conceits of the original text. Thanks to these means, the authors of analyzed plays give the new colors to traditional images, thematic and plot collisions of the original, opening them to the newer modifications, either serious or comical.

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

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 [5, 276-277].

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»).

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 [13, 63].

Перевтілення в предмет зображення ігрової поведінки, пов'язаної з прикиданням (*eigoneia*) чи обманом, веселим чи зловісним маскарадом, становить одну з присутніх рис театральнo-драматичного мистецтва. В цьому плані закономірним є виникнення й поширення прийому «самоподвоєння», або, в нашому випадку, – «театру в театрі».

Тому **мета** цієї роботи – на основі аналізу слов'яномовних драматичних творів ХХ століття, збудованих на засадах «театру в театрі», визначити роль гамлетівських концептів (як змістових, так і формальних) у творенні іронічної тональності дійства та утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя. Просторовими координатами дослідження є країни Східної Європи (Хорватія, Болгарія, Польща, Росія).

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 театральнo-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» [11, 86].

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, 163-164], але часто саме вона задавала тональність його подальшого розвитку.

«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 королеві. Спершу вона ніби не погоджується, а потім приймає його любов»* [11, 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...» [11, 84].

Цим досягається відчуття умовності, яке відбивається й у мові Гамлета: разом із самою п'єсою на сцені показують її режисуру та синопсис. Тому Ю. Лотман визначає «мишоловку» не лише як «виставу у виставі», а й як «Гамлета» у «Гамлеті» [4, 9]. 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 усєї 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» [7, 191].

Умовність – і в назві цієї вставної п'єси (оскільки в пастку має потрапити не що інше, як сумління короля), і в очудненому відтворенні комедіантами злочинства Клавдія, і в обміні ролями – персонажі «Гамлета» стають глядачами, а актори, також певною мірою глядачі, стають виконавцями. Цим показується взаємоперетікання сценічного та позасценічного вимірів.

Творча рецепція «Гамлета» має довгу історію. Важливо зупинитися на драматичних обробках трагедії: показовим для деяких є те, що шекспірівський шедевр включено як інтертекстуальний масив до тексту комедії. Можна умовно поділити їх на дві групи:

1. П'єси, побудовані як постановка «Гамлета» в театрі.
2. П'єси, в яких ужито цитати, мотиви, образи «Гамлета».

Так, герої драми болгарського письменника Недялко Йорданова, відомої в постановці Київського Молодого театру під назвою «Ігри в замку Ельсінор», – актори, що носять імена деяких персонажів Шекспіра (Бенволіо, Гораціо, Полоній, Генрі, Офелія, Амалія тощо) – ставлять трагедію «Убивство Гонзаго», або «мишоловку», водночас із якою по-справжньому гине датський король.

Після розмови героїв із Катом – коли вони, відповідно до вироку, писаного невідь чією рукою та начитаного голосом Суфлера, визнають себе «винними у підготовці антидержавного заклоту» та готуються до страти або ганебних покарань, – за принципом *deus ex machina* королівський радник Гораціо виносить прямо протилежний вердикт, котрий сам собою є багатоплановим «текстом у тексті»:

«В королевском замке час тому назад разыгралась настоящая античная трагедия. Мертвые: вернувшийся из Англии принц Гамлет проколот отравленной шпагой Лаэрта, сына покойного Полония; сам Лаэрт заколот принцем Гамлетом; королева выпила отравленный бокал с вином, приготовленный королем Клавдием; и сам король Клавдий, которого проткнул шпагой принц Гамлет. Четыре трупа и один новый король – король Фортинбрас!.. Итак, указ короля Фортинбраса, написанный мной лично и скрепленный королевской печатью: «Актеры бродячей театральной труппы: директор Чарльз, Элизабет, Бенволио, Амалия, Генри, активные участники

заговора против бывшего короля Клавдия, объявляются героями Дании. Выражаю им высочайшую королевскую благодарность и назначаю их актерами нового постоянного королевского театра во главе с 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.

Цікавою є також «гротескна трагедія» хорвата Іво Брешана «Постановка Гамлета у селі Нижня Мрдуша» (1965; унаслідок тривалих цензурних заборон поставлено 1971). Ідеться в ній 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», артільник 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, 520].

Саме тому героям Брешана видається важким 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. 11, 16]

Клавдієві простіше сказати: *«Це дуже файно, бра', що ти так за дєдею журишися»* (1, 522; довільний переклад цитат із п'єси Брешана – автора статті).

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»*. Сцену «мишоловки» декорують як 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 обрядовим танком «коло», в ритмі якого актори співають викривальну пісню. «Скинення монархів із престолу» також обіграється буквально [1, 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, 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. 14, 184-185].

Лише Йоца Шкокич, який отримав роль Гамлета, зживається зі своїм персонажем: Букаріца, що грає Клавдія, по-справжньому занастив 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.

Ще однією незвичайною інтерпретацією шекспірівського архітвору, на суто змістовому рівні, є комедія «Багрянний Острів» М. Булгакова (1927).

Вставна п'єса – агітка «Багрянний Острів», яку розігрують у провінційному «театрі Геннадія Панфіловича», насичена алюзіями і цитатами з «Гамлета». З шекспірівського першотвору «запозичено» напругу пристрастей, високий пафос, заломлений в іронічному ключі.

У Шекспіра:

«Гамлет. ...Він чужу корону

Угледів на полиці – і в кишеню

Собі мерщій, злодюга...» [11, 102].

У Булгакова:

«Кай. ...ви, осліплені, темні люди! Кого ж ви обрали собі у правителі?»

Кірі. Так, кого? Ось питання, як сказав великий Гамлет...

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

Так, якщо в «Гамлеті» злодіяння Клавдія навіюють справдешній жах, то у вставній п'єсі драматурга-кон'юнктурника Димогацького «Багрянний Острів» хитромудрі махінації царка Кірі-Куки – торгівля з європейцями за перли, сміховинні вибори царя, лицемірство у чині можновладця перед краянами, боягузлива поведінка в момент штурму, а надалі й під час каральної експедиції на рідний острів, позерство перед Леді Гленарван – комедійні, викликають посмішку.

Кірі-Куки мало не через слово повторює репліку Привида (в оригіналі проказану лише один раз!) – «Який це жах, який це жах!..», котра внаслідок цього втрачає трагедійну насиченість і стає виявом ігрового характеру «трагедії» скинутого царя тубільців. Прикметно, що Віра Смирнова у своєму нарисі про «Багрянний Острів» перетворює цареве ім'я на бойовий клич пушкінського «Золотого півника» – «Кірі-Куку» [6, 43], а отже, включає в образ персонажа негативне ставлення до його пустодзвонства. І тим більше він стає схожим на фарсове втілення шекспірівського Клавдія.

Із 1946 до 1950 р. на сторінках тижневика «Przekrój» Константи Ільдефонс Галчинський засновує та веде «найменший театрик світу» під назвою «Зелена гуска». Це – зібрання театральних мініатюр, у яких, як за часів романтизму, на посміх виставлялося філістерство, що було одвічним символом глупоти. «Зелена гуска» – цікавий різновид театральної творчості, в основу якої покладено гротеск та іронію.

Спрямування мініатюр «Зеленої гуски» – це сатиричне зображення світу. З цією метою автор використовує, крім соціально, політично, морально-етично забарвлених

масок і відповідно дібраний «асортимент» тем і мотивів, які обіграні автором у іронічно-сатиричному ключі. Провідною темою є визначення польським інтелігентом свого місця й вартості в новому суспільстві. Домінанта цієї теми прихована за багатьма мотивами, які детерміновані жанровими стилізаціями й загальним стильовим вирішенням «Зеленої гуски». Тому серед мотивів є мотиви міфологічні, соціальні, мистецькі [9, 17-18].

Іронічний стиль мініатюр Галчинського твориться трьома шляхами:

1. Іронія романтична – стихія гри, в якій усе піддається сумніву або запереченню.

2. Іронія драматична – переосмислення сюжету в тому напрямі, як би могло статися, аби сталося не так.

3. Іронія постмодерна – інтертекстуальність, кар навальність, рецепція попередніх літературних традицій тощо.

Хоча традиційне поняття «театру» не вповні стосується драматичної творчості Галчинського (він, за термінологією О. Анікста, постає як «автор літературних, а не сценічних драм», а за концепцією А. Ткаченка – «лезедрам» [див. 8, 131]), до неї цілком можна застосувати концепт «сцени на сцені». Виявляється це в тому, що «Зелена гуска», подібно до італійської «комедії масок», має своїх постійних персонажів, за якими закріплено незмінні амплуа («герметична поетеса» Герменегільда Коцюбинська, «філософ» Алоїзій Гжегжулка). Взаємодіють вони як один із одним, так і з різними письменниками та літературними героями попередніх часів – зокрема, із Шекспіром та Гамлетом.

Одна з таких мініатюр – «Гамлет». Персонаж говорить короткими, уривчастими репліками в дусі символістичного письма: *«Великий Віз – ліворуч. Варта спить... І в даліні... – О, бідний Йорик!..»*. Лейтмотив монологу – звук сурм (trąby), монотонність якого спричинюється до репліки Гамлета, сказаної «від себе»: *«Вибачте, але в таких умовах працювати не можу»* [12, 338-339; довільний переклад автора статті].

Інший твір із ідентичним заголовком – римований діалог Гамлета й філософа Гжегжулки, які, слідуючи за крилатим висловом із монологу, «на пробу перестають бути», а тим часом «завіса, скориставшись нагодою, поспіхом падає» [12, 454].

Задовго до того, як з'явилося поняття романтичної іронії, драматургія та театр знали прийом «самоподвоєння», або «сцени на сцені»: найбільш промовистим утіленням цього прийому є «пастка» у шекспірівському «Гамлеті». Театр може репетирувати, перегравати, нескінченно виправляти один і той самий текст. 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» не лише в Шекспіра, а й у тих його наступників, що вдавалися до творчого осмислення цього мотиву. Кожен із них – І. Брешан, К.І. Галчинський, 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 «Гамлета» 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] / Недялко Йорданов ; пер. с болг. Э. Макаровой. – Режим доступа : <http://www.world-play.ru/?page=catalog&cat=4154&id=4155>
4. Лотман Ю.М. Текст в тексте / Юрий Лотман // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. – Вып. 14. – С. 3-24.
5. 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.
6. Смирнова В.П. Михаил Булгаков – драматург // Книги и судьбы : [очерки, статьи, рецензии] / Вера Смирнова. – М. : Сов. писатель, 1968. – 472 с.

7. 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.
8. Ткаченко А.О. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : підручник для гуманітаріїв / Анатолій Ткаченко. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
9. Хайдер Т.В. Сатиричний дискурс польського літературно-мистецького кабаре (на матеріалі текстів Т. Боя-Желенського, Ю. Тувіма та К.І. Галчинського) : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філол. наук : спеціальність 10.01.03 – література слов'янських народів / Тетяна Хайдер. – К., 2004. – 23 с.
10. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
11. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / Вільям Шекспір ; пер. з англ. Г. Кочура. – К. : Альтерпрес, 2003. – 170 с. – (Нова шкільна бібліотека).
12. Gałczyński, K.I. Próbe teatralne. T. 3 / Konstanty Ildefons Gałczyński. Warszawa : PWN, 1975. 512 s.
13. Greiger, N. Einführung ins Drama. Bd. 2. Figur. Szene. Zuschauer / N. Greiger, J. Hasler, M. Kurzenberden, L. Pikulik. München – Wien, 1982. S. 63-80.
14. 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).